VISUALIDADES hoje

André Brasil
Eduardo Morettin
Mauricio Lissovsky
(Org.)

compós

EDUFBA

VISUALIDADES hoje

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITORA
Dora Leal Rosa

VICE-REITOR
Luiz Rogério Bastos Leal

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA
Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL
Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Álves da Costa
Charbel Niño El Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n
Campus de Ondina
40.170-115 Salvador – Bahia – Brasil
Telefax: 0055 (71) 3283-6160/6164
edufba@ufba.br
www.edufba.ufba.br

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

PRESIDENTE
Prof. Dr. Julio Pinto

VICE-PRESIDENTE
Profa. Dra. Itania Maria Mota Gomes

SECRETÁRIA-GERAL
Profa. Dra. Ines Silvia Vitorino Sampaio

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Campus Darcy Ribeiro,
ICC Norte -Subsolo, Sala ASS 633,
70910-900 Asa Norte - DF.
http://www.compos.org.br/

André Brasil
Eduardo Morettin
Mauricio Lissovsky
(ORG.)

VISUALIDADES hoje

Salvador - Brasília | Edufba - Compós | 2013

2013, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

PROJETO GRÁFICO, CAPA E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA
Alana Gonçalves de Carvalho Martins

NORMALIZAÇÃO
Flávia Rosa e Susane Barros

REVISÃO
Cida Ferraz

SISTEMA DE BIBLIOTECAS — UFBA

Visualidades hoje / André Brasil, Eduardo Morettin, Mauricio Lissovsky (Org.). - Salvador : Salvador : EDUFBA ; Brasília : Compós, 2013.
329 p. il.

ISBN 978-85-232-1060-1

1. Imagem. 2. Imagens fotográficas. 3. Fotojornalismo. 4. Gravações de vídeo. 5. Cinema. 6. Comunicação de massa e propaganda. I. Brasil, André. II. Morettin, Eduardo. III. Lissovsky, Mauricio.

CDD - 770

EDITORA FILIADA A

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

CBaL
Câmara Bahiana do Livro

Sumário

7
ANDRÉ BRASIL, EDUARDO MORETTIN E MAURÍCIO LISSOVSKY
Apresentação

RENOVADOS EFEITOS DE REAL

15
BENJAMIM PICADO
Os regimes do acontecimento na imagem fotográfica
do "estilo documentário" à "imersão testemunhal",
no fotojornalismo e na fotografia documental

41
ESTHER HAMBURGER
Visibilidade, visualidade e performance em 11 de setembro de 2001

59
ILANA FELDMAN
O trabalho do amador

79
LAURA LOGUERCIO CÁNEPA E ROGÉRIO FERRARAZ
Fantasmagorias das imagens cotidianas
o *estranho* e a emulação do registro videográfico doméstico
no cinema de horror contemporâneo

101
ÂNGELA PRYSTHON
Efeitos de real no cinema do mundo
dois cineastas europeus

NOVOS ESPAÇOS DE FRUIÇÃO E CONSUMO

119
PAULA SIBILIA
Os corpos visíveis na contemporaneidade
da purificação midiática à explicitação artística

137
MARIANA BALTAR E LÍGIA DIOGO
Viver conectado
excesso e transmidialidade no youtube e nas vidas *on-line*

157
BRUNO COSTA
Nova visibilidade em cena
mapeando a cultura de estadia prolongada nos universos ficcionais

173
FELIPE MUANIS
O tempo morto na hipertelevisão

191
VANDER CASAQUI
Publicização da felicidade, entre a produção e o consumo
estratégias comunicacionais da marca Coca-Cola

213
ANA GRUSZYNSKI
O *design* (in)forma
um olhar sobre a visualidade dos jornais impressos na contemporaneidade

A POLÍTICA DAS IMAGENS

243
ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES
Cenas de dissenso e a política das rupturas e fraturas na evidência do visível

263
SILAS DE PAULA, ÉRICO OLIVEIRA E LEILA LOPES
Imagens que pensam, gestos que libertam
apontamentos sobre estética e política na fotografia

283
CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA
O lugar olhado das coisas

305
PABLO GONÇALO MARTINS
Olhar entre semibreves
Escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke

327
Sobre os autores

ANDRÉ BRASIL, EDUARDO MORETTIN E MAURÍCIO LISSOVSKY

Apresentação

O diagnóstico é frequente: vivemos sob um novo regime do visível. Porém, não há consenso em torno dos traços e motivações – estéticos, socioculturais, políticos e tecnológicos – que o constituem. Dessa constatação surgiu a proposta do presente livro da Compós, organizado em torno do tema *Visualidades hoje*. O plural, nesse caso, não é fortuito e indica o caráter heterogêneo e diverso das transformações em curso, assim como das perspectivas e modos de abordagem.

Como escreve Jonathan Crary (*Techniques of the observer*, 1992), para compreender uma transformação na natureza da visualidade é preciso identificar quais formas estão sendo deixadas para trás e quais linhas de continuidade e descontinuidade permitem relacionar a visualidade contemporânea aos modos anteriores de organização do visível. Colocar-se esta questão significa, para o autor, em primeiro lugar, articular os problemas da representação visual às práticas sociais e discursivas, às mutações dos saberes e aos dispositivos engendrados por estes saberes. Nesse sentido, a visualidade diz respeito não apenas à imagem (a seus elementos formais e expressivos), mas também a um olhar (historicamente constituído e singularmente situado). Ressalta-se assim uma concepção pragmática da imagem que, à jusante, observa o modo como é construída (assim como, sua gênese e os efeitos de real que produz); e à montante, os modos de fruição e consumo.

As reflexões de Crary ocorrem no bojo de um crescente interesse pelo tema da visualidade que o iconólogo norte-americano J T W Mitchell (*Picture Theory*, 1994) caracterizou como "virada pictórica", pois foram precedidas

por noções como a de espetáculo (Guy Debord), vigilância (Michel Foucault) e simulacro (Jean Baudrillard). A estas vieram somar-se os estudos sobre olhar (nas pesquisas de gênero, particularmente os inspirados pela psicanálise lacaniana); a chamada nova história da arte, inicialmente de matriz marxista e, mais recentemente, de inspiração warburgiana, a antropologia da imagem e a retomada de Walter Benjamin e da tradição frankfurtiana no contexto dos estudos visuais. Todos estes movimentos contribuíram para construir uma concepção alargada da visualidade que fez da Comunicação um campo privilegiado para mapear e pensar criticamente este novo regime do visível.

Provocados por estas questões, cada capítulo do livro enfrenta-as a seu modo, conformando um rico panorama que expressa tanto a diversidade de abordagens quanto a convergência de problemáticas que caracterizam as pesquisas em Comunicação no Brasil. Dominantemente, voltam-se para objetos e experiências contemporâneos, retomando esta ou aquela perspectiva teórica, este ou aquele diagnóstico, para levá-los adiante, até seu limite; até a exigência, quem sabe, de sua redefinição. Objetos e experiências que, em larga medida, poderiam ser ditos liminares, ou transitivos, pois surpreendem aspectos desta visualidade em vias de transformação.

Com o objetivo de melhor refletir as convergências entre as contribuições que recebemos, optamos por organizar o livro em três partes. A primeira, intitulada *Renovados efeitos de real*, trata justamente de explorar a hipótese de que, no acirramento e mesmo no esgotamento de certas estratégias de efeito de real, outras são criadas e ganham força, sendo incorporadas – de maneira mais ou menos problemática – ao domínio do cinema. Merecem atenção, nesse caso, as práticas ditas amadoras: de um lado, as imagens são produzidas no "interior" dos acontecimentos, que nelas inscrevem sua emergência. De outro, aqueles que as produzem participam eles próprios do acontecimento, preservando-se na imagem – como inscrição do real e como efeito – a instabilidade e precariedade de sua feitura.

O percurso aqui se inicia com a crítica de Benjamim Picado ao paradigma indiciário. Contrastando as "funções" documentais da fotografia oitocentista às matrizes de uma "estilística" da fotografia documental dos anos 30 do século XX, o texto sugere que os regimes por meio dos quais a imagem serve à produção de sentido de acontecimento são mais próprios

aos elementos internos desta imagem do que a sua suposta "indexicalidade". Em outra chave teórica, Esther Hamburger retoma o diálogo, ainda atual, com Guy Debord, para voltar aos atentados de 11 de setembro de 2001, problematizando a apropriação de convenções narrativas e imagéticas do espetáculo cinematográfico, que teria sequestrado a mídia televisiva em uma terrível demonstração de força. Considerando a pertinência e complexidade do conceito de Debord, abre-se, por fim, a hipótese: "o reconhecimento de que as regras do espetáculo audiovisual estão 'em domínio público', deixaram de ser prerrogativa da indústria, convidam ao esforço criativo – político e poético – de superação". Com Ilana Feldman, passamos então às estratégias renovadas de produção de efeito de real, nesse caso, àquelas observadas em práticas amadoras, performativas e inclusivas. O artigo se dedica a *Pacific*, documentário de Marcelo Pedroso (2009), inteiramente montado com imagens cedidas por turistas de um cruzeiro a Fernando de Noronha. O filme permite investigar uma questão mais ampla, relativa ao estatuto das imagens amadoras na constituição da subjetividade contemporânea: "o que está mesmo em jogo quando as empresas de comunicação, os telejornais, os shows de realidade e variedades na televisão, o cinema, a arte contemporânea e a publicidade disputam essas 'mesmas' imagens?" No artigo de Rogério Ferraraz e Laura Cánepa, essa questão se desdobra, agora no âmbito do cinema de horror. Dedicando especial atenção à série cinematográfica *Atividade Paranormal*, os autores discutem o *found-footage* ficcional, em filmes cuja construção narrativa se dá através de registros feitos pelos próprios personagens. Trata-se, então, de explorar as "potências expressivas" em filmes de horror que emulam imagens caseiras. Interessando-se por outra cinematografia, Ângela Prysthon discute a "reemergência do realismo", especificamente na obra de dois cineastas europeus, José Luís Guerín e Claire Denis. Por meio da estilística destes autores, atenta-se ao modo como a noção de "efeito de real" (originalmente advinda da teoria da literatura, sobretudo de Roland Barthes) será acionada. Nos longos planos de espaços e cenas sem diálogo, o gesto ganha centralidade: "pequenos gestos, que poderiam anunciar algum simbolismo, prenunciar algum sentido oculto, mas que raramente recebem explicação, que quase nunca revelam significado."

Uma hipótese que se insinua na primeira parte do livro será enfatizada na segunda parte, dedicada aos *Novos espaços de fruição e consumo*. A despeito da diversidade de estratégias e de práticas abordadas, uma preocupação comum as atravessa: o papel ativo da visualidade na reconfiguração da experiência subjetiva, notável, por exemplo, na crescente convocação dos espectadores a participar da própria produção das imagens e dos discursos sobre elas, em flagrante transformação daquilo que costumamos chamar de espetáculo. Para além desta ou daquela mídia específica, as estratégias narrativas transmidiáticas assumem, como se verá, papel central nesta transformação.

O artigo de Paula Sibilia focaliza justamente o "devir-imagem" dos corpos que atualmente se observa em duas tendências contraditórias: de um lado, um processo de purificação, que visa converter o corpo em uma imagem lisa, polida. De outro, diferentes "tratamentos da condição encorpada", que se notam sobretudo no campo das artes contemporâneas. O artigo enfrenta as ambiguidades e entrelaçamentos destes dois processos, dois regimes do visível aparentemente opostos, que, segundo a autora, "tornam a confluir numa equívoca desativação das potências encorpadas". O tema da transmidialidade aparecerá com mais ênfase nos textos seguintes. Tomando por objeto dois vídeos disponibilizados no site *YouTube*, Mariana Baltar e Lígia Diogo destacam a transmidialidade como ferramenta narrativa, analisando como as estratégias do excesso mobilizam engajamentos sensório-sentimentais próprios do cotidiano espetacularizado que caracteriza determinados aspectos da experiência contemporânea. O tema retorna no artigo de Bruno Costa, que se dedica às interações dialógicas dos consumidores com os produtos culturais em fóruns de discussão, particularmente, aquele abrigado pelo site *Omelete*. Esta experiência participa de uma cultura de prolongada estadia nos universos ficcionais, que, para o autor, coaduna com a sensível alteração nos modos de consumo e de engajamento dos espectadores. O autor conclui com a hipótese de que "na medida em que o entretenimento se torna ubíquo, mesclado às práticas de trabalho e sem lugares específicos para a sua atuação, ele não funciona mais como categoria própria". Outra importante contribuição nesse sentido é a de Felipe Muanis, que se volta para a "hipertelevisão" para repensar os parâmetros que definem o mercado, a imersão, a reality TV, o "*zapping*

midiático", os conteúdos transmídia e a ficção ao vivo. Ao refletir sobre os *reality shows*, o autor chama atenção para a recorrência de planos longos, tempos mortos, silêncios e montagem não acelerada, que fogem tanto das características formais da neotelevisão quanto do cinema *blockbuster* atual, afastando-se do que Gilles Lipovetsky chamou de imagem-excesso do hipercinema. Vander Casaqui, por sua vez, trata das estratégias da comunicação da marca Coca-Cola, em torno do tema da felicidade, traduzido para as esferas da produção e do consumo de seus produtos. Para tanto, o artigo retoma as reflexões sobre o filme *Happiness factory* (2007), abordando sua continuidade nas ações intituladas *Máquinas da felicidade*. Em sua análise, Casaqui convoca, em chave crítica, o tema do *reality show*, este que agora materializa uma espécie de "utopia corporativa". Haveria simultaneamente, uma dimensão pragmática e outra utópica em conjunção: "A primeira é colocada de forma nítida: as coisas que saem da *vending machine* são revestidas pela "aura" da felicidade, representam formas concretas, manufaturadas de satisfação particularizada, instantânea. Por outro lado, a comunicação de Coca-Cola faz a sua edição do mundo, desenvolvendo uma ideologia que emerge como *utopia planetária"*. Por fim, Ana Gruszynski se dedica ao design de jornais impressos atuais tendo em vista sua articulação com a cultura visual, tomando a visualidade como "eixo de identidade e distinção, estratégia central no estabelecimento de vínculos entre leitores e publicações, na disputa pelo olhar dispersivo de leitores-consumidores imersos em informações *on-line* e *off-line*". A autora constrói um amplo e minucioso panorama comparativo de capas de jornais impressos, publicados em várias regiões do mundo, sugerindo "a hibridação de formas habitualmente enquadradas em seus extremos como populares ou tradicionais".

Se estas experiências em torno dos novos modos de visualidade já apontam, direta ou indiretamente, para a atualidade de uma *política das imagens*, os artigos da última parte do livro tematizam mais explicitamente a articulação entre estética e política, seja em seus aspectos teóricos, seja em seus traços formais e estilísticos. Ângela Marques parte da leitura atenta de Jacques Rancière para desenvolver o pressuposto de que a dinâmica por meio da qual a política se constitui é também comunicacional e estética. A autora reflete então sobre a visibilidade dos grupos sociais

(a "parte dos sem-parte", segundo Rancière) em cenas de dissenso e situações de desigualdade: "quais experiências singulares tornam a condição dos "sem-parte" intolerável? De que maneira essas experiências se tornam visíveis, enunciáveis e audíveis?" Silas de Paula, Érico Oliveira e Leila Lopes pensam a crise da visão e as relações entre estética e política no campo da fotografia. Junto a uma primeira articulação entre estética e política, entendida como abertura de possíveis, os autores sugerem uma segunda, ligada ao gesto de fotografar: enfatiza-se aqui a produção de pensamento, "fotografar como maneira de pensar".

Encerrando a seção, dois textos nos convidam a pensar, de modo sutil, as relações poéticas e políticas em uma "cena expandida". No primeiro, Carlos Mendonça debate implicações e possibilidades do uso das imagens no teatro, quando este se abre a materiais expressivos oriundos de outras manifestações artísticas. Percorrendo uma rede densa de autores e conceitos, Mendonça investe, como ele mesmo diz, no cotejo entre dois princípios que tipificam as realizações cênicas contemporâneas: a noção de pós-dramático e o conceito de teatro performativo. Em "Olhar entre semibreves", Pablo Martins examina o roteiro de *Film,* de Samuel Beckett, e da peça *A hora que não sabíamos nada um do outro,* de Peter Handke, estabelecendo relações entre o processo de escrita para a cena – e suas visualidades – quando inspirados no silêncio. Trata-se não apenas de afirmar que o teatro torna-se audiovisual, mas de tentar retomar "esse histórico da dramaturgia na sua lida direta com a imagem; ou seja, nas peças e nos dramaturgos que silenciaram o verbo para escrever com imagens, lado a lado".

A presente coletânea nos coloca diante de objetos liminares, experiências de uma visualidade em transformação. N*ão* pretendeu, contudo, comprovar "tendências" ou sugerir qualquer sentido único para a história. Mas à luz do debate sobre a cena contemporânea que a reunião destes estudos certamente propicia, ressaltemos, mais uma vez, que em toda visualidade, em toda novidade, permanecem, incontornáveis, silêncios e contratempos.

RENOVADOS EFEITOS DE REAL

BENJAMIM PICADO

Os regimes do acontecimento na imagem fotográfica

do "estilo documentário" à "imersão testemunhal", no fotojornalismo e na fotografia documental

UMA RESPOSTA À QUESTÃO: EM QUE SENTIDO PRECISO, A FOTOGRAFIA INSTAURA UMA "NOVA VISUALIDADE"?

No que respeita ao universo teórico da especulação sobre os novos regimes de visualidade fotográfica, é notável como o caráter adventício das novas tecnologias e dos suportes que a internet propicia para a circulação das imagens assume um lugar de destaque na reflexão sobre seus respectivos padrões de sentido: com muito maior presença do que qualquer outra variável da discussão sobre a experiência da fotografia predomina, nestas falas, aquilo a que já designamos alhures como o "argumento do dispositivo" (PICADO, 2011), e que demarca a história das teorias da fotografia, praticamente desde sua origem até nossos dias.

Em que consiste tal dominância da valorização dos aparatos da fotografia? As metáforas que encontramos tão frequentemente associadas à discussão sobre a fotografia nos oferecem uma pista deste *ethos* intelectual, que transpira nestas teorias: termos como "máquinas de esperar", "engenhos de visualização", imagens de "gênese automática" atravessam as teorias da fotografia, de modo quase invariavelmente associado à ideia de que o caráter de "extensão técnica" da visão esteja, de algum modo, associado à natureza mesma de tudo aquilo que se vincula às imagens que

derivam destes processos (inclusive o tipo de experiência do tempo e das ações que elas propiciam ao espectador).

Não é que se deva negar à fotografia um lugar decerto privilegiado na fixação de certo sentido de modernidade, associado à experiência das imagens, em seus vários aspectos: pois há ainda uma densa linhagem de discursos que, ao colocarem a fotografia no centro de certa caracterização da modernidade, parecem-nos falar menos daquilo que define a origem da imagem, como o resultado de um processo mecânico de fixação, valorizando na fotografia um tipo de relação nascente da imagem a certos gêneros da experiência visual de vários aspectos do mundo e da história.

Nestes termos, a importância da fotografia para a definição da modernidade não identifica seu advento aos aspectos automáticos da assim chamada *arché* da imagem (o que nos poria de frente com seus dispositivos), mas com a noção de que a imagem fotográfica tem uma dimensão acontecimental própria. Esta reivindicação de um "acontecimento" mais próprio à imagem fotográfica traz consigo outra maneira de se enxergar a relação entre sua gênese histórica e o sentido atribuído à modernidade de seu advento: o que há de novo aqui não se localiza na condição oferecida por um dispositivo de visualização, mas no modo como sua ocorrência reflete o movimento, mais profundo, das transformações históricas nos modos de sentir e de perceber, em variáveis de interpretação que escapam, assim, à suposição de que tais mudanças são condicionadas pelo mero advento e a contínua transformação das técnicas fotográficas.

Nos escritos de Jonathan Crary, por exemplo, encontraremos não apenas a fonte de tal concepção acerca da modernidade e dos regimes da imagem, mas também uma espécie de panorama das fontes teóricas mais importantes de tal programa de pesquisa sobre a experiência visual dos últimos dois séculos. Neste contexto teórico, não apenas fica relativizada a posição adventícia da fotografia na caracterização da modernidade da experiência visual do *Ottocento*: também passam a contar esta história, certos espaços institucionais, saberes disciplinares, crenças sedimentadas socialmente e práticas discursivas, que consolidam e legitimam o lugar da fotografia em certo sentido de objetividade, realismo e novidade.

> Obviamente, meu ponto de vista vai de encontro a numerosas análises da história da fotografia e do cinema que continuam em voga:

> estas se caracterizam por um determinismo tecnológico mais ou menos professado e postulam uma dinâmica autônoma de invenção, modificação e aperfeiçoamento mecânicos que pressionam um campo social e o transformam, a partir de seu exterior. Entretanto, a tecnologia sempre acompanha, numa relação de simultaneidade ou de subordinação, outras forças que a englobam [...]. É assim ilegítimo tanto reduzir uma história do observador às modificações das práticas técnicas e mecânicas, quanto também fazê-lo nas relações com as mudanças formais das obras de arte e da representação visual. (CRARY, 1994, p. 29)

O projeto de reconstituição histórica do lugar do espectador moderno possui, em Crary, fontes que são díspares e que, por vezes, suscitam algum questionamento quanto a sua organicidade argumentativa. De nossa parte, entretanto, interessa destacar aí o modo como ele identifica corretamente, nos escritos de Walter Benjamin, aquele acento posto sobre a devida relação entre a modernidade e as transformações da percepção: este destaque feito à perspectiva benjaminiana, nos parece isolar, na discussão sobre o advento fotográfico, a ordem precisa de questões nas quais a discussão sobre as mudanças tecnológicas são constituídas, a partir de uma reflexão sobre a reconstituição da espectatorialidade, definida enquanto lugar privilegiado da experiência do histórico.

No fundamento destes problemas, entretanto, há questões importantes que precisam ser esclarecidas, antes de entrarmos no estatuto histórico do espectador moderno. Há um aspecto desta atenção à dimensão tecnicamente determinada de certos fenômenos mediáticos que nos chama a atenção, naquilo que respeita ao sotaque peculiar a muitas destas interrogações, sendo este um elemento subjacente a certas caracterizações da modernidade, através da fotografia: é o fato de que o caráter estético dos processos comunicacionais é frequentemente confundido com a determinação "artística" dos mesmos.

Não casualmente, este sintoma dos discursos teóricos sobre a modernidade reflete uma má-compreensão da própria localização das disciplinas estéticas, com respeito ao universo das artes: por isto mesmo, na avaliação dos impactos de teses como aquelas de Benjamin, sobre o destino da arte na época das técnicas de reprodução, muitos pensadores vislumbram ali uma espécie de salvo-conduto para a admissão dos modernos meios de

comunicação à rubrica das obras de arte – o que não poderia estar mais distante do espírito das ideias benjaminianas. Para tanto, basta que retornemos a esta pequena passagem, no início da terceira parte de seu famoso ensaio sobre as técnicas de reprodução e a definição da obra de arte, para nos darmos conta do que está em jogo nesta discussão:

> Ao curso dos grandes períodos históricos, juntamente com o modo de existência das comunidades humanas, modifica-se também seu modo de sentir e perceber. A forma orgânica que a sensibilidade assume – o meio no qual ela se realiza – não depende da natureza, mas também da história. Na época das grandes invasões, nos artistas do Baixo Império, nos autores da *Gênese* de Viena, não se encontrava apenas uma arte diversa da dos antigos, mas também uma nova forma de perceber. Os eruditos da escola vienense, Riegl e Wieckhoff, opondo-se a todo peso da tradição clássica, que havia banido esta arte, foram os primeiros a ter a idéia de extrair dela inferências no que diz respeito ao modo de percepção próprio da época em que era honorificada [...]. Hoje, estamos melhor situados do que eles para as compreender. E, se é verdade que as modificações a que hoje assistimos no meio onde se organiza a percepção podem ser entendidas como um declínio da aura, estamos em condições de indicar as causas sociais que motivaram este declínio. (BENJAMIN, 1982, p. 214-215)

Preferimos aqui abordar as tradicionais relações entre "estética" e "artisticidade", através de um fundamento dos fenômenos artísticos, a que poderíamos designar como um aspecto determinado de sua "origem" mais própria: em certa tradição da reflexão sobre os fundamentos estéticos das obras de arte, não é a realidade das mesmas que interessa (seja aquela de sua manifestação material para os sentidos, seja a que nos reporta a sua origem produtiva ou artística, ou ainda aquela que compromete o próprio conceito de artisticidade com a institucionalidade de certas práticas), mas aquilo que certa arqueologia de seu aparecer poderia revelar ao pensamento sobre a ordem de determinações destes objetos.

Assim sendo, o que nos concerne é uma interrogação sobre a estrutura na qual as obras expressivas se apresentam materialmente prefiguradas para o horizonte da recepção e da sensibilidade: pois bem, é nesta ordem plasticamente vinculante do artístico – e na sua relação com um espectador possível – que se parece constituir em muitos pensamentos

sobre o domínio da expressão aquilo que neles se define como o núcleo de uma interrogação sobre a experiência histórica, por sua vez coligada à dimensão propriamente estética de sua aparição.

Voltemo-nos, entretanto, ao ponto de início de nossa interrogação: há, decerto, um aspecto da vigência cultural da fotografia que nos coliga de tal modo ao sentido de uma experiência moderna, que acaba por nos tornar praticamente cúmplices desta valorização de seus dispositivos técnicos; pode-se dizer que a fotografia oitocentista representa a predominância deste *ethos* moderno, tanto pelo fato de se originar de uma confluência entre ciência e arte, quanto – de modo mais decisivo – por se encontrar frequentemente empregada na condição de parte dos protocolos de diversos ramos da atividade científica.

Neste contexto, a fotografia, pela própria natureza de seu dispositivo (supostamente imune às variações do temperamento que orientam sua operação), manifestaria uma espécie de encarnação mais evidente de todo um programa condutor da ciência positiva moderna, em seus vários campos de aplicação: é neste sentido preciso que alguns historiadores caracterizam as funções pelas quais o documento visual, de origem fotográfica, é um instrumento da modernização dos saberes científicos:

> A fotografia – que reproduz mais rapidamente, mais economicamente, mais fielmente do que o desenho, que registra sem omitir nada, que dissimula as imprecisões da mão, que, em resumo, troca o homem pela máquina – impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela que a ciência moderna necessita [...]. Funcionando ela própria conforme princípios científicos, a fotografia vai contribuir para modernizar o conhecimento; em particular, o saber científico. Modernizar é, essencialmente, abolir qualquer subjetividade dos documentos; registrar, sem esquecimento nem interpretação, para autenticar, ou para substituir, o próprio objeto. Isto, durante muito tempo, a fotografia será a única a assumi-lo. (ROUILLÉ, 2009, p. 109)

Neste patamar da "modernização dos saberes" propiciada pela fotografia, estamos no âmbito de um imaginário que associa a noção do "índice" à de uma "prova" cuja inscrição mais importante é a da "autenticidade" que transfere aos documentos visuais. Dois campos da utilização de imagens na ciência são especialmente devedores desta relação da fotografia com a

modernidade científica do *Ottocento*, a saber, a medicina e o direito: detendo-se sobre o primeiro destes campos, Rouillé nos exibe – a título do caso da associação entre a clínica de Charcot sobre a histeria e a prática iconográfica de Albert Londe – a complexa rede de instituições e de discursos/enunciados do campo da ciência que vão buscar no apoio da fotografia uma espécie de fundamentação empírica das descobertas da nascente psicologia.

No caso das pesquisas sobre as manifestações somáticas dos quadros histéricos, é interessante notar como se conjuminam a técnica da fotografia instantânea (originária das duas últimas décadas do século XIX) e a natureza dos fenômenos que justificam o lugar da fotografia como auxiliar das práticas científicas: o caráter mais "discreto" das manifestações dos sintomas corporais e sua duração mais curta (e, portanto, resistente às condições de captura dos dispositivos fotográficos anteriores) consolidam o papel da fotografia instantânea oitocentista como elemento definidor de todo um *ethos* da representação dos corpos e dos movimentos intensos, que perdurará até nossos dias, como uma marca estilística da fotografia de acontecimentos, por exemplo. No domínio estritamente médico, esta dimensão da indexicalidade está associada a uma determinada crença na capacidade do mecanismo de interrupção das durações da fotografia.

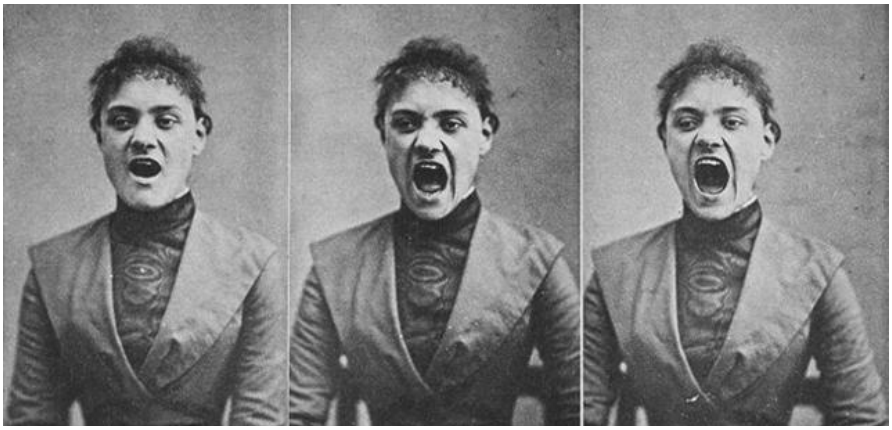

Figura 1 – Albert Londe – Mulher histérica (1892).

Por outro lado, Rouillé destaca as tensões que atravessaram a relação entre a prática fotográfica e os discursos da ciência médica, em especial

manifestadas no modo como os esforços de Londe, em dignificar a "parte do fotógrafo", resultavam, no mais das vezes, da força da ordem enunciativa da ciência (em especial, no modo como Charcot mobilizava, em sua prática clínica, aquilo que Carlo Guinzburg designará como sendo um «paradigma indiciário» das ciências do século XIX) do que da suposição de que a cientificidade fosse moldada pelas capacidades do dispositivo fotográfico. Sintomática desta tensão entre fotografia e ciência, é a constatação melancólica que o próprio Londe faz de sua colaboração com Charcot, vinte anos passados de seu trabalho no hospital de Salpêtrière:

> A experiência de Londe [...] sublinha, acima de tudo, que a maneira de ver (e de mostrar) é estreitamente combinada com a maneira de dizer. Multiplicada pelas obras, revistas, alunos, sessões teatrais e mundanas, a prática discursiva de Charcot gera enunciados tão fortes sobre a histeria que eles se impõem à prática fotográfica de Londe, a ponto de influenciar a forma de suas imagens e a constituição de seus aparelhos. A experiência fotográfica de Salpêtrière vem confirmar a primazia da enunciação sobre o visível, o papel determinante dos enunciados nos processos de ver e de mostrar. (ROUILLÉ, 2009, p. 119)

As relações que caracterizam o processo de consolidação da posição da fotografia oitocentista, no contexto de práticas sociais diversas (científicas, artísticas, documentais) forçam um evidente deslocamento da reflexão histórica sobre a fotografia: este desvio afeta tudo aquilo que poderíamos supor na história da fotografia (e nas requisições de sua modernidade), como derivado de uma crença originária nos poderes inerentemente autenticadores do dispositivo fotográfico.

No lugar de tal subscrição aos poderes dos aparatos técnicos, emerge a percepção de que a imagem fotográfica está colocada numa complexa rede de disputas (com agentes variados, alguns deles inclusive sendo os próprios historiadores e críticos da fotografia, no início do século XX), nas quais o destaque que ela experimentará, a partir de um determinado momento, terá menos relações com as variáveis técnicas de sua evolução do que se poderia supor: em seu lugar, emergem as condicionantes da consolidação de um discurso sobre seus produtos que conferirão a estas imagens um circuito da legitimação social, na passagem dos dois últimos séculos, de alguma maneira comparável àqueles que definiram para a

pintura e o desenho suas vigências respectivas no território da experiência estética.

O domínio destas disputas, que conferem um sentido todo outro à noção de "modernidade" na história da fotografia, se manifesta especialmente na sedimentação de uma arte documental de suas imagens, algo que caracteriza fortemente o gênero que se desenvolve, na Europa e nos Estados Unidos, a partir dos anos 20 do *Novecento*, fenômeno sobre o qual discorreremos a seguir.

DA "FUNÇÃO" AO "ESTILO" DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

Nos confrontamos aqui com dois aspectos fundamentais da tarefa que nos cabe, ao examinarmos o modo como a fotografia se inscreve em um *ethos* de modernidade: em uma perspectiva mais "histórica", trata-se de nos desviarmos um pouco mais do suposto "naturalismo" da fotografia do século XIX, de modo a nos ajustarmos melhor aos problemas que caracterizam a definição da significação documental da fotografia, relativamente aos contextos de sua aplicação, para além do caráter acessório de seu recurso em protocolos de práticas variadas – como no caso das ciências e das artes.

Neste sentido, abandonamos a perspectiva de que o caráter documental da fotografia se defina a partir de suas "funções", no modo como esta relação se definiu para a imagem oitocentista, de um modo geral: em seu lugar, identificamos a questão do documento e do testemunho visual como elementos de uma "estilística" documental, no modo como o fotógrafo norte-americano Walker Evans elaborou esta questão, a partir dos anos 30 do século passado.

Historicamente falando, este deslocamento das conotações do documento fotográfico representa – do ponto de vista das discussões sobre o meio – um importante aspecto do processo pelo qual a fotografia alcançou certo grau de autonomia e que vai consolidar aquilo que certos autores designam como sendo sua modernidade propriamente dita: é na passagem da função "para o estilo", que o problema das relações entre imagem fotográfica e documento se complexifica, a ponto de fazer evadir da discussão sobre a significação destes ícones quaisquer aspectos de um liminar "compromisso ontológico" da imagem fotográfica, sobretudo quando este

aspecto da indexicalidade fotográfica evocar, a este título, o lugar determinante dos "engenhos de visualização.

Neste ponto, começamos a entrar no segundo aspecto da mudança de nossas tarefas, no exame das relações entre fotografia e modernidade: no início do século XX, a requisição do «estilo» para a definição dos registros documentais da fotografia exige, do exame histórico, uma maior atenção aos aspectos discursivos que se acumulam, a partir de uma série de indicadores através dos quais a fotografia principia esta autonomização de sua existência, em relação aos protocolos de certas práticas sociais (como as da ciência positiva); neste contexto, a discursividade que vai se consolidar como traço característico da requisição que as imagens farão sobre a ordem da realidade histórica e social será devedora, numa enorme escala, dos modos nos quais a fotografia se sedimentará como elemento protagonista das relações entre discurso e acontecimento.

Para nosso interesse, em especial, estas questões nos conduzem a dois tipos de estratégia fundamentais destes regimes discursivos que a fotografia do *Novecento* consagrará, a partir dos anos 30, no interior de certa variação das "intensidades" passionais da imagem fotográfica: de um lado, a austeridade e o distanciamento da fotografia de Walker Evans e de August Sander; do outro lado do arco, os princípios isotópicos da seriação dos ícones visuais, em formatos como o da reportagem de revistas e dos álbuns e exposições em galerias.

Certos historiadores da cultura destacam esta diferença existente entre o que a fotografia *indica* e o que ela *representa* (ou seja, entre aquilo de que é ela é prova, em relação ao que ela exprime), a partir da constatação de que estas imagens não são apenas *documentos*, mas também *acontecimentos*: no caso do fotografia documental, as imagens podem se constituir em fontes da história de outras épocas (registrando seus costumes e valores), mas também estão coligadas a uma determinada dimensão da presentidade dos eventos, corpos e objetos representados, de uma forma muito especial, ao menos para uma subjetividade moderna – como é a nossa.

Em um texto sobre a questão do assunto na estilística da fotografia documental, Jean-François Chevrier destaca a necessidade de que se diferencie a marca documental da fotografia, com respeito aos imperativos

de atualidade que definem a relação entre imagem e acontecimento – no caso do fotojornalismo, por exemplo: neste último, com os imperativos de uma absoluta imediaticidade, que demarcam uma espécie de princípio constitutivo de sua discursividade acerca dos acontecimentos, a noção de que a imagem fotojornalística se constitua como elemento do "testemunho" – que enraíza o gênero dos relatos que singularizam esta prática – impõe necessariamente às formas visuais e às abordagens do ataque aos motivos da cobertura uma modalidade do destaque feito à sua aparição, que não pode ser confundida com aquilo que se designa como um "estilo" da fotografia documental.

> A sedução do acidente, ativa e eficaz no imaginário mediático, é uma das fontes de uma estética do 'sensacional' que oferece de bom grado o álibi moral da compaixão. Isto não é novidade. Reconhecemos aqui um dos procedimentos de justificação correntemente avançados pelos marchands de emoções mediáticas [...]. O que é novo é o acordo cada dia mais estreito entre a estética da sensação compassional e uma ideologia-álibi dos direitos do homem, que curto-circuita o trabalho da informação, favorecendo o testemunho sentimental sobre a precisão documentária, ao sepultar os debates políticos fundados sobre a informação, ocultando todo pensamento crítico refratário à ordem moral. (CHEVRIER, 2006, p. 81)

No que respeita a esta passagem da "função" ao "estilo" documental na história da fotografia, destacamos o papel específico cumprido por certas vertentes da chamada "fotografia documentária", especialmente aquela que se caracteriza pelo vínculo com os temas sócio-históricos, exemplificada cristalinamente pela produção do grupo de artistas associados à Farm Security Administration (FSA), agência do governo americano que produziu uma extensa documentação iconográfica sobre os efeitos da depressão econômica nos Estados Unidos, a partir da crise da Bolsa de Valores, em 1929.

No estudo da obra de Walker Evans, vários historiadores destacam os aspectos que consolidam a fotografia documental dos anos 30 do último século, como uma questão de estilo, mais do que um resultado do contexto social e econômico que motivaria os temas mais proeminentes destes trabalhos: este elemento "estilístico" do trabalho de Evans deve ser compreendido à

luz de exigências que estão associadas ao desenvolvimento do sentido da modernidade na história da fotografia, mais do que aos imperativos do contexto da crise econômica nos Estados Unidos, a partir do final dos anos de 1920; o que se propõe, ao invés disto, é entender as variáveis históricas do desenvolvimento da fotografia documental, em dois contextos culturais, de tal modo distintos entre si (o da fotografia social americana, no contexto da depressão econômica, e o do projeto de uma tipologia social, por August Sander), a partir da compreensão de que as duas manifestações de uma estilística documental estão enraizadas em uma recepção algo próxima do significado da modernidade fotográfica, enquanto possível assunto de uma história da arte moderna.

> Em suma, não há equivalência entre o '*estilo documentário*', no máximo proximidades ou cruzamentos, assim como não há relação causal estrita entre a crise econômica e o desenvolvimento desta forma. De um modo geral, sob um plano metodológico, é arbitrário estabelecer um fechamento estanque entre o formalismo dos anos 20 e o realismo dos anos 30 e, ao fazê-lo, operar uma ruptura epistemológica entre um decênio que abrangeria apenas a história da arte e outro que retornaria subitamente ao domínio exclusivo da sociologia ou da história cultural. (LUGON, 2001, p. 34-36)

Neste sentido, são vários os fatores que conspiram, como elementos de uma história da fotografia do início do século XX, para a consolidação de uma "estilística" documental: por exemplo, o confronto respeitoso entre Walker Evans e Alfred Stieglitz, no sentido do abandono de um projeto de "arte" fotográfica, indicando o viés da "*straight photography*", como elemento de uma vocação documental da fotografia (ainda que manifesta como traço estilístico); o impacto exercido pela obra de Eugene Atget, especialmente em seu modo de abordar os espaços urbanos como paisagens de um tipo peculiar, com ruas vazias, vitrines e interiores (aspecto igualmente observado nas notas de Walter Benjamin sobre a história da fotografia); finalmente, as séries de fotografias de Evans dedicadas à arquitetura neoclássica dos arredores de Boston (em 1931), nas quais se pode entrever a secura e a elegância do tratamento do espaço e das formas arquitetônicas, que transpirarão nos trabalhos realizados sob a égide da FSA, poucos anos depois.

Figura 2 – Walker Evans – *Greek Revival Houses* (1931-1935).

O que se destaca no modo como este trabalho fotográfico ganha luz é precisamente revelador das travessias entre os limites entre "arte" e "documento", sobretudo manifestos pelo caráter originário do *corpus* iconográfico (expressamente concebido e dirigido como trabalho de documentação arquitetônica) e os regimes da circulação desta produção (que privilegia os espaços das galerias e museus de arte moderna, nos quais a fotografia começa a ter uma maior acolhida crítica, entre os anos 20 e 30 do século passado). Na perspectiva em que Evans enxerga seu trabalho, estas duas dimensões da imagem (a de peça de arquivo e a de obra de arte) não se contradizem, no modo como a fotografia realiza sua dimensão precípua de documento visual.

> A qualidade das imagens será efetivamente bastante boa para que uma seleção de trinta e nove vistas formem em novembro de 1933 a primeira exposição monográfica consagrada a um fotógrafo no MoMA: *Photographs of Nineteenth Century American Houses by Walker*

> *Evans* [...]. Nesta função de modelo e de disparador, a documentação arquitetônica é uma reminiscência do papel exercido pela documentação botânica na Alemanha, que também espalhou nos círculos artísticos e fotográficos a nitidez dos aparelhos à *chambre* e a lógica do arquivo. (LUGON, 2001, p. 85-86)

Podemos examinar, a seguir, cada um destes elementos mais gerais da estilística documental em Evans, a partir de um olhar sobre algumas imagens de *American Photographs*: como já observado logo acima, elas se recusam a liberar sua significação mais proeminente, a partir de chaves como a da atualidade dos acontecimentos ou da singularidade sócio-histórica de seus motivos (como corpos e paisagens).

Até mesmo a designação de "imagens americanas" indica menos um assunto do que um "modo de vida" ou um traço de caráter das imagens: sob este aspecto, por exemplo, Chevrier nota que há uma inspiração do *ethos* do arquivista ou do colecionador (ou mesmo da experiência do documentário arquitetônico do próprio Evans), no modo como a "americanidade" atravessa este *corpus* iconográfico. O espírito do colecionador, então, fala mais alto aqui do que o do comentarista social, sendo este, de saída, um aspecto que o destaca do trabalho do fotodocumentarismo americano dos anos 30 do último século.

> *American Photographs* não trata de um assunto predefinido, mas organiza um material, uma coleção de imagens fotográficas, e afirma um estilo. Esta coleção se forma através de diferentes enquetes, que se reportam a assuntos heterogêneos [...]. É a unidade do estilo dito 'documentário' que permite finalmente reunir e condensar estes assuntos. Evans distingue o 'estilo documentario' da função de documentação garantida pelo registro de fatos atuais, constituindo uma informação [...]. Evans não pensa em arquivos, mas em coleção. (CHEVRIER, 2001, p. 66-67)

Estes aspectos são mais definidores do caráter que impregna sua obra fotográfica do que o histórico de sua relação com o trabalho social da FSA, ainda que este seja enormemente influenciado – do ponto de vista das escolhas de abordagem plástica e de correção dos temas – pelas primeiras incursões de Evans, a serviço da agência (fato este destacado por Lugon, por exemplo). Mas, para além dos aspectos que definem os critérios de pertinencia do *corpus* inteiro de sua obra fotográfica, ainda há aqueles que

perpassam a unidade de segmentos mais específicos da fotografia, como sendo critérios simultaneamente temáticos e de abordagem formal.

Esta dimensão das marcas estilísticas da fotografia documental aparecem, por exemplo, na sobriedade já manifestada previamente em seu tratamento dos motivos arquitetônicos, no início dos anos 30 do século XX. Mas ela também transparece em outras funções que os temas paisagísticos de um contexto urbano e moderno sugerem para a fotografia, a ponto desta se destacar como o meio apropriado à abordagem destas questões: a relação entre a paisagem urbana e um senso de *décor* documental é um dos elementos mais reconhecíveis daquele laço que Chevrier e Lugon identificam entre Evans e Atget.

Figura 3 – Walker Evans – *Penny Picture Display, Savannah* (1936).

Figura 4 – Eugene Atget – *Le Cabaret d'Enfer* (1898).

A valorização dos corpos, no contexto mesmo do destaque feito à qualidade mais própria das paisagens urbanas, é um dos traços que manifesta a linha de tendências em que o fotojornalismo se depurou para além dos limites de uma estilística documentária: o gênero da "*street photography*", que se encarna como uma das marcas da "fotografia documentária" do *Novecento*, é um elemento igualmente manifesto nas estratégias discursivas do fotojornalismo moderno; em seu contexto, a presença dos corpos numa geografia presta-se à geração de efeitos mais dramáticos e sensacionais do que aquilo que identificamos na fotografia de Evans.

Em certa medida, mesmo que possamos reconhecer as variantes mais críticas desta apropriação que o fotojornalismo fez historicamente das marcas de uma estilística documentária, devemos nos engajar um pouco mais na descrição dos elementos desta linguagem documental, em seu aspecto de sugestão de uma espécie de imaginário acontecimental da fotografia, em especial, no modo como isto serviu ao fotojornalismo, no

exercício de suas evidentes pretensões de historicidade, na relação com os acontecimentos da cobertura cotidiana e com os princípios de sua mediatização visual.

O *IMAGINÁRIO DO ACONTECIMENTO* NA ICONOGRAFIA FOTOJORNALÍSTICA DAS AÇÕES

Para além das considerações críticas que possamos fazer ao modo como a apropriação do "estilo" documental pelo fotojornalismo desloca determinados efeitos da imagem fotográfica que estavam associados ao seu programa "modernista" do início do século XX, ainda assim deve-se reconhecer que é no fotojornalismo que a circulação cultural da fotografia assume a dimensão na qual seu estudo alcança as proporções sociológicas nas quais a maior parte das teorias da fotografia se encontra engajada. Com isto, pretendemos estabelecer que a validade de um projeto de «modernidade», derivada da relação entre a fotografia e o universo das artes – claramente expressa no programa de crítica histórica de um Beaumont Newhall, por exemplo – tem alcance claramente limitado, uma vez contrastado com a força pela qual a historia do fotojornalismo imprimiu uma significação acontecimental própria à imagem fotográfica.

Ainda assim, não se pode descartar a noção de que este processo de legitimação cultural de uma iconografia dos acontecimentos (guiada por pretensões de uma discursividade histórica mediatizada pela imagem) não se dá sem que certos aspectos desta estilística migrem para o imaginário acontecimental, próprio aos gêneros jornalísticos: nestes termos, há que se considerar que, dentre os elementos que dão matiz aos imperativos de "atualidade" e de "imediaticidade" do discurso jornalístico, se encontrem aqueles operadores da austeridade e da frontalidade da abordagem fotográfica que fizeram a glória de uma iconografia como a de Walker Evans, ainda que estes sirvam a um propósito bem distinto daquele que movera o *ethos* da fotografia documental dos anos de 1930.

Quando examinamos imagens do fotojornalismo, nos é difícil escapar à sensação de que esta iconografia se estrutura sobre a produção de uma sensação de participação sinestésica com os eventos, numa tal ordem de constrições impostas pela forma visual, que podemos admitir que

este efeito que os ícones nos propõem já é parte de um sistema simbólico preciso e historicamente datado: o historiador da arte E. H. Gombrich o define como um "padrão de verdade" da representação visual, associando-o a um "princípio do testemunho ocular", cuja origem antecede de muito àquilo que se pode dizer sobre as vocações documentais mais estritas ao meio fotográfico; em verdade, as condicionantes deste discurso, em que a imagem evoca (ou até mesmo instaura) acontecimentos, devem ser explicadas não tanto por variáveis associadas a critérios empíricos de sua significação, mas a aspectos mais ligados à dramaticidade da representação pictórica.

Os operadores iconológicos mais notáveis deste fenômeno (pelo qual a matéria da representação ascende à condição de um testemunho vicário) são, ao menos numa perspectiva mais "clássica", os valores comunicacionais que atribuímos aos gestos, à postura corporal, à aparência dos elementos da cena e à expressão fisionômica momentânea dos agentes, assim como a relação que estes elementos podem manter entre si e com o espaço restante (o que é manifestamente ilustrado pelo exame de inúmeros exemplos de motivos visuais mais dinâmicos, na arte grega do século IV a.C.). Os pontos de contato mais cristalinos entre a *poiésis* dramática da pintura e da escultura de ações e o registro testemunhal do fotojornalismo que pretendemos formular se pode intuir nestas observações do próprio Gombrich sobre um painel pompeano do século I a.C., comemorativo à vitória do monarca macedônio Alexandre sobre seu adversário persa Dario:

> O propósito para o qual eles (os gregos) desenvolveram o princípio do testemunho ocular eram [...] essencialmente dramáticos. A arte era concernida com seres humanos em ação. Ela servia para render eventos mitológicos ou atuais. O testemunho ocular imaginário da batalha de Isso [...] nos faz assim participantes vicários da refrega; os recursos da pintura helenística do século III a.C. permitiam ao artista usar o escorço, sobreposição, luz, sombra e reflexão; vemos os guerreiros caindo, os cavalos se empinando e tomamos parte do momento em que a maré da história se revolta e o rei persa em sua carruagem tenta, em vão, evadir-se para escapar ao conquistador [...]. Compreendemos, sem necessidade de muita reflexão, onde é que se supõe que devamos estar na relação com o evento representado e qual é o momento que somos guiados a partilhar vicariamente com a testemunha ocular. Não há nenhuma diferença de

> princípio entre a imagem e aquele instantâneo único com o qual o fotógrafo de guerra pode sonhar. (GOMBRICH, 1982, p. 253-254).

O que é significativo – ainda que não suficiente – em exemplos como o de uma "linguagem pictórica do acontecimento" (como a do fotojornalismo moderno) é a noção de que a objetividade que se exprime através de sua iconografia deve menos tributos à natureza intrínseca de sua relação com os assuntos representados do que com os tais "padrões de verdade" que sustentam o modo de apresentação visual do assunto, privilegiado pela fotografia (e de longuíssima tradição, quando pensamos nos fundamentos iconológicos de sua origem): apenas para nos determos sobre um dos aspectos deste esquema da representação pictórica, pensemos na questão do arranjo das coordenadas espaciais da profundidade e da distância relativa dos corpos em cena, que nos parecem tão naturalmente pregnantes da própria fotografia.

No que nos concerne de momento, o ponto importante a se ressaltar, na formulação sobre o caráter documental das imagens fotojornalísticas – e sua consideração como herança, ainda que perversa, de uma "estilística" da modernidade fotográfica – é algo relativo ao modo como o arresto feito à animação originária das ações se consolida em figuras mais ou menos canônicas da representação do acontecimento, não obstante o aspecto aparentemente instantâneo ou mecânico de sua origem concreta: para entendermos o modo como o fotojornalismo consolidou estas figuras, precisaríamos especular sobre a função dramática desta rendição, que manifesta uma sobrevivência das figuras da intensificação passional da representação das ações na arte clássica dos gregos, ao menos no que respeita à ideia de uma assimilação entre a disposição linear dos actantes da cena e o sentido de desdobramento que suas posições relativas e expressividade somática sugerem de um desdobramento das ações.

Neste contexto específico, podemos supor que o aspecto documental da imagem fotojornalística se deriva, portanto, do modo como pudermos descrever, na maior extensão possível desta iconografia, aqueles elementos do apelo sensacional e passional pelo qual a fotografia é capaz de fixar, inclusive, o lugar estrutural da experiência da imagem – que assim funciona como um correlato pictórico do que a estética da recepção de

Wolfgang Iser chamaria de "estruturas do apelo" do texto narrativo (portanto, o modo como o discurso literário constrói a instância de sua própria leitura). Um destes aspectos que concorre para o estabelecimento de uma posição de testemunho da imagem, já o examinamos, é derivado daquilo que resulta da suspensão feita à animação dos temas visuais, sobretudo quando deste gesto de parada emergem as figuras de uma expressividade somática, das posições relativas entre corpos, objetos e espaço, todas servindo à produção de um sentido fortemente dramático da representação pictórica na fotografia.

No texto de Gombrich, há uma extensa argumentação sobre o modo como a noção de perspectiva, enquanto método de composição do espaço da representação, se localiza na base daquilo que caracteriza o testemunho que se realiza como um princípio da representação pictórica: não obstante as evidentes diferenças entre tal método e as condicionantes da percepção comum, ainda assim temos que reconhecer que a "racionalização do espaço" – propiciada pelos princípios geométricos da construção dos ambientes de um drama visual – não diz respeito apenas à consistência da relação entre quadro e realidade, mas sobretudo ao estabelecimento de um especial chamado ao espectador, com respeito à ordenação pictórica do acontecimento e às disposições que ele deve assumir para um melhor proveito da experiência visual. Gombrich identifica o ápice desta encarnação de um "padrão de verdade" da imagem pictórica no modo como Rafael constrói o espaço das ações – por exemplo, na representação do episódio de São Paulo falando aos "atenienses".

> Não há nenhuma dúvida em minha mente de que um trabalho como *São Paulo Pregando em Atenas* pode ser melhor compreendido como uma aplicação do princípio do testemunho ocular. Note-se uma vez mais como o artista nos torna participantes da cena momentânea na qual o apostolo de Cristo se endereçava à elite dos filósofos pagãos. Devemos nos vislumbrar sentados nos degraus invisíveis externos ao quadro, mas a imagem não nos mostra nada que não possa ser visto de um ponto a uma distância dada, distância esta que pode ser trabalhada matematicamente, mas que nós sentimos instintivamente. É esta consistência que os historiadores da arte gostavam de descrever como 'a racionalização do espaço'. (GOMBRICH, 1982, p. 255-256).

Perguntemo-nos, portanto: como é que as imagens de ação, tão frequentes na cobertura fotojornalística, são igualmente capazes de nos implicar enquanto seus potenciais espectadores? A resposta a esta questão não é simples e requer que pensemos com cuidado sobre os princípios pelos quais o instante subtraído de sua animação original ainda preserva, na plasticidade da imagem, a força pela qual esta rendição é capaz de significar o acontecimento. Uma primeira etapa da exploração dos imperativos comunicacionais do fotojornalismo nos exige, portanto, algumas considerações sobre os regimes temporais que esta imagem é capaz de instaurar, a partir mesmo dessa suspensão feita ao movimento originário de seus motivos. Pensemos esta ordem de questões, a partir de um exame cuidadoso de imagens como a que se segue:

Figura 5 – Don McCullin – *Siege of Derry* (1971) – ©Sunday Mirror/Don McCullin.

A disposição dos elementos da imagem é menos relativa aos aspectos que nela infundem sua particular historicidade, estando mais implicada pelo sistema de "vetores de imersão", que trabalham fortemente sobre o modo como a representação se orienta para um testemunho visual possível: neste modo de implicar o acontecimento reportado pelo fotojornalismo aos modos de construção da posição do espectador em relação

aos fatos, descortina-se uma relação entre o sentido de atualidade que é próprio a estas imagens e aquilo que as manifesta enquanto parte de um regime, por assim dizer, mais "poético" de sua significação.

Com isto, queremos estabelecer que a questão da produção discursiva de base do fotojornalismo envolve sua correlação com certos processos de "reativação mimética" – próprios à economia cognitiva da experiência ficcional – e que certos autores associam aos poderes representacionais dos dispositivos fotográficos, em especial na instauração de um mundo visual "quase natural".

> A análisecorreta dos vetores de imersão ficcional utilizados pelas artes miméticas que exploram as representações analógicas colocam um problema particular, na medida em que, precedendo a questão de seu caráter ficcional ou não, as imagens gráficas e as fotografias são sempre e desde já mimemas e, assim, são sempre já interiorizadas por um processo de imersão mimética [...]. O vetor de imersão que é utilizado pelas ficções que se servem do suporte gráfico ou fotográfico é o fingimento de uma representação visual homologa [...]. Por outro lado, – e esta é uma das razões da dificuldade que há em separar as situações de ficção das situações de mimese homóloga na pintura e na fotografia – a postura da imersão ficcional é exatamente da mesma ordem que no caso de um mimema visual homólogo: trata-se de uma imersão perceptiva. (SCHAEFFER, 1999, p. 247).

Assim sendo, esta imagem não apenas nos exibe os caracteres de uma ação, mas é igualmente capaz de nos restituir às condições mais privilegiadas de sua visualização, tanto no espaço quanto no tempo, tanto em perspectiva quanto num instante: uma vez mais, isto manifesta uma enunciação de princípios da representação visual (e do testemunho ocular nela comprometido) com os quais se caracterizou, em certos ramos da história da arte, a economia ficcional na qual o realismo visual foi historicamente gestado na pintura e no desenho. Em suma, esta relação entre representação e atualidade ecoa o princípio gombricheano do «testemunho ocular», do qual já tratamos abundantemente em várias ocasiões.

Há nestas imagens uma predileção pela frontalidade da apresentação dos motivos da cobertura, o que caracteriza em ambas um aspecto de *prototeatralidade*, à qual já fizemos menção alhures (PICADO, 2008): tal disposição dos elementos da cena nos permite evocar nestas imagens o

aspecto da chamada em causa do espectador, enquanto parte de sua significação; ao impor tal linearidade nas relações entre os elementos vivos da imagem, vetorializa-se a integração entre os mesmos, assim como também se implica um modo de ver a cena, que é próprio ao testemunho visual que se pretende. Nestes termos, a frontalidade do olhar e a linearização de seus elementos internos constituem os princípios pelos quais a imagem, uma vez composta, poderá responder aos imperativos discursivos que se exercem sobre as formas visuais da fotografia de acontecimentos.

Imaginando que a prática fotojornalística tenha infundido à produção destas imagens uma pretensão de historicidade – por sua vez derivada dos valores de testemunho que elas pareceriam possuir enquanto carga semântica e mesmo estética – há o que se pensar sobre a concepção mesma deste testemunho ocular, no contexto da produção de um espaço de visualizações: de um ponto de vista filogenético (relativo às condições concretas da origem da imagem), diríamos que a noção do testemunho como derivada da contemporaneidade entre o olhar fotográfico e o acontecimento pode ser contestada, uma vez considerada a concepção espacial na qual se enraíza sua plasticidade mesma: nos referimos aqui ao problema muito grave da gestão mediática do acontecimento que se manifesta no fotojornalismo.

Neste contexto, podemos estabelecer relações muito rentáveis entre este modo de vetorialização da apresentação das ações – que demarca com predominância as regras de posicionamento do olhar fotográfico em relação ao acontecimento – e o modo como o princípio do testemunho ocular evoca, em Gombrich, a noção mesma da composição do espaço sob as regras da perspectiva: de fato, podemos até mesmo estabelecer que este método de compor pinturas está na base daquilo a que o historiador designa como sendo o postulado negativo do mesmo princípio, ou seja, o de que o quadro não deve incluir nada que o testemunho visual não possa ter apreendido de um ponto de vista determinado e em um momento específico.

Por outro lado, há que se considerar também que este testemunho objetivo, dado pela frontalidade da apresentação da cena e pela correta exploração dos limites do plano visual da imagem para ofertar o acontecimento, também se correlaciona ao modo como os historiadores da fotografia definiram a austeridade do "estilo documentário" da fotografia

social de Walker Evans e de August Sander, sobre o qual já tratamos anteriormente.

Há, entretanto, outra ordem de questões que é evocada pela noção de que a imagem pode servir à produção de um sentido testemunhal (aspecto este que a coliga às práticas documentais na cultura visual da modernidade), e que são devidas a outros tipos de condicionantes de sua apresentação. O próprio texto de Gombrich menciona a questão, quando evoca este princípio, a partir de uma formulação a que chamará de «positiva»: se a perspectiva nos permite articular a relação entre o testemunho propiciado pela imagem e os critérios de seletividade dos aspectos que podem ou não entrar no jogo da representação com o espectador, podemos nos perguntar, em seguida, qual é a quantidade de informação visual necessária para que este testemunho se efetive. Em suma, a perspectiva nos auxilia a pensar a seleção visual; mas a intensidade da apresentação dos aspectos é assunto que escapa à jurisdição deste método.

Estamos falando aqui do que ocorre ao testemunho que se pretende conferir ao assunto da imagem, quando muitos dos aspectos que nos ajudariam a defini-lo se perdem, por razões variadas, todas ligadas à intensificação de alguma condição de sua apreensão na visão (movimento, velocidade, distância, luminosidade, entre outros): em tais condições, o testemunho que a imagem oferece traduziria a circunstância específica na qual a visualização pela imagem se coliga ao registro testemunhal, deslocando o eixo de sua compreensão das condições objetivas que se ofereceriam a um espectador, apenas na medida em que ele se coloque na posição adequada para experimentá-la, para aquilo que designará como um «testemunho subjetivo» através da imagem, na qual as condições específicas da localização do olhar não são guiadas pelas regras da racionalização do espaço, mas pela intensificação de certas variantes da visualização.

> Visão, iluminação, condições atmosféricas, a natureza mesma dos objetos – sua cor, textura, contraste com as redondezas – estas e outras variáveis cumprem um papel aqui, mesmo quando não temos óculos ou binóculos para perturbar o princípio, seja por magnificação ou, se invertermos os binóculos, para reduzir as escalas e incrementar a luminosidade relativa [...]. O pintor não pode fazer recurso a métodos similares e, portanto, a observância à 'perspectiva do desaparecimento' o conduz inexoravelmente na direção de

> um caminho de introspecção, para a exploração da experiência visual subjetiva. (GOMBRICH, 1982, p. 262)

É neste ponto que somos conduzidos mais expressamente da questão do testemunho e de suas condições objetivas para aquela outra da imersão ou da absorção espectatorial na imagem: é certo que a imagem fotojornalística não se furta a exibir certos índices desta mesma virada para a subjetividade dos regimes espectatoriais de sua iconografia. Historiadores como Michael Fried discutiram abundantemente esta questão dos regimes absortivos, desde a pintura setecentista até a arte contemporânea: em nosso juízo, estas mesmas questões podem afetar as discussões sobre como o testemunho visual da imagem fotojornalística e documental exprimem certo sentido de modernidade, especialmente no modo como nelas se manifesta a reflexão sobre o lugar do espectador na experiência visual. Mas estas são questões para outra oportunidade.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Water. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.). In: LIMA, Costa Luiz (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio: Paz & Terra, 1982. p. 209-240.

CHEVRIER, J. F. Walker Evans et la question du sujet. *Communications,* Paris: Seuil. 71 2001, p. 63- 103.

CRARY, Jonathan. La modernité et la question de l'observateur. In: _____. *L'Art de l'Observateur: vision et modernité au XIXe siècle*. Trad. Frédéric Maurin. Paris: Jacqueline Chambon , 1994. p-. 19-51.

FRIED, M. Painting and beholder. In:_____. *Absortion and Theatricality: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley: University of Calfornia Press, 1980, p. 107,160.

GOMBRICH, E.H. Standards of Truth: the arrested image and the moving eye. In: _____. *The Image and the Eye*. London: Phaidon, 1982. p. 244 – 277.

LUGON, Olivier. Du "document" au "documentaire". In: _____. *Le Style Documentaire*: *de August Sander à Walker Evans*. Paris: Macula, 2001.p. 31,118.

PICADO, Benjamim. Le Temps des Gestes et l'arrêt sur l'image dans le Photojournalisme: entre la rhétorique corporelle et le *pathos* iconique. *Image & Narrative*. Leuven: K.U.Leuven v. 9, n. 3 , 2008. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/picado.html>

PICADO, Benjamim. Sobre/pelo/contra o dispositivo: revisitando a arché da fotografia. *Matrizes*. São Paulo: ECA/PPGCOM/USP, v. 4, n. 2. jan./jun., p. 165-181. 2011,

ROUILLÉ, A. As funções do documento. In: *A Fotografia, entre o Documento e a Arte Contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2010. p. 97- 134.

SCHAEFFER, Jean-Marie. De quelques dispositifs fictionels. In: _____. *Pourquoi la Fiction*. Paris: Seuil: 1999, p. 231-315.

ESTHER HAMBURGER

Visibilidade, visualidade e performance em 11 de setembro de 2001

Uma sequência de movimentos inusitados articula elementos cênicos característicos das utopias futuristas do início do século XX: o avião, o arranha-céu, o cinema, a metrópole. (SCHWARTZ; CHARNEY, 2001) A sequência realiza com precisão preceitos do cinema industrial, de ação, de acordo com uma marcação de tempo que atrai e se abre a outro meio, característico já do final do século passado: a cobertura televisiva. O meio eletrônico registra e transmite ao vivo e em tempo real os desdobramentos do primeiro ato. O resultado é um espetáculo cinematográfico feito para a televisão, que incorpora eventos inesperados e vozes imprevistas em um percurso que admite alguma dose de indeterminação e mistério.

Os atos que se seguem ao primeiro movimento (esse, o último a ganhar visibilidade), foram vistos ao redor do globo. A ação coordenada e planejada, realizada ao ar livre, em uma manhã luminosa, logo após o anúncio da expectativa de dia calmo por um dos homens do tempo, desencadeia uma sequência sem fim de reverberações. O espetáculo inequívoco provoca a interrupção da programação regular das emissoras de televisão por uma duração longa, inédita e difícil de ser plenamente mapeada. Em apenas alguns minutos reverbera, estimulando a formação de ampla rede de transmissão via satélite que conectou emissoras de rádio e televisão a cabo, internacionais, nacionais, locais e abertas, além de provedores de notícias na internet. A partir desses instantes iniciais, durante pelo menos 24 horas, de maneira ininterrupta, os olhares do mundo convergiram, através de intrincados caminhos de rede, para um mesmo alvo no Globo.

Essa disposição de olhares configura uma espécie de panóptico invertido (COMAROFF; COMAROFF, 2004) que é paradigmático do jogo de disciplinas e indisciplinas dos tempos que correm, onde a disputa pelo controle do universo do que é visível, como, aonde, e de acordo com que arranjos visuais, mobiliza as mais diversas forças sociais e ganha dimensão estratégica na vida cotidiana.

Embora, os primeiros depoimentos mencionem a lembrança do som estridente de avião a jato voando estranhamente baixo, seguido por um estrondo de enormes proporções, como o alarme que teria despertado a atenção de pessoas que viviam e/ou trabalhavam em um raio de distância relativamente grande do local do choque, as imagens transmitidas ao vivo eram estranhamente mudas. A estridência sonora característica do cinema espetáculo, compartilhada pela televisão, que frequentemente apela para o volume como recurso para atrair a atenção muitas vezes distraída do espectador, esteve ausente.

O ataque foi desenhado de maneira a garantir efetividade e reverberação ao registro visual. A performance espetacular oferece-se e se impõe ao escrutínio público. A especulação sobre a natureza do desastre incorporou a participação ao vivo de testemunhas oculares que contribuíram com depoimentos para a compreensão e a difusão do que ocorria. Pegas de surpresa pela explosão, coube às emissoras e à mídia em geral especular e encontrar testemunhas que especulassem sobre os muitos pontos misteriosos daquele atentado grandioso e enigmático, a começar pela natureza da primeira explosão, da qual não havia inicialmente imagem. As perguntas que orientam a elaboração dramatúrgica se apresentaram em aberto para serem desvendadas pelo público e pelas emissoras, ao vivo e a cores.

A imagem parada do prédio em chamas apresenta-se como enigma inicial. Âncoras indagam sobre a natureza do objeto que se chocou com a primeira torre, provocando a explosão e o fogo, quem é o autor da ação, quem são as vítimas e o por quê do evento. Sabemos aonde, porque a imagem é paradigmática. As torres construídas na segunda metade do século XX, quando eram as mais altas do mundo, marcaram a silhueta de Nova York. Inscritas no *skyline* de Manhattan, elas aparecem em inúmeros filmes e registros visuais. As torres eram um dos pontos turísticos mais visitados da cidade. A viagem ao topo do mundo, pelo sistema de

elevadores que levava ao observatório Top of the World em uma torre, ou ao restaurante, sugestivamente chamado Windows on the World, na outra. De ambas as coberturas se podia admirar a vista – se não do mundo, como a bandeirosa metonímia do título sugere – da cidade cenográfica, que além de super-heróis como Batman, Super-Homem e Homem Aranha, foi e continua servindo como locação privilegiada a filmes, seriados, anúncios publicitários.

Sabemos também quando, porque as transmissões foram feitas ao vivo. As imagens das emissoras norte-americanas incluem o registro da passagem do tempo, minuto a minuto, em algum canto da tela. Essa função relógio faz parte do dispositivo televisivo de todo dia e os apresentadores dos programas de variedades que ocupam o horário matinal a ele se referem entre um quadro e outro. Dez anos depois, a referência exata à passagem do tempo permanece nos trechos sucessivos da cobertura de TV daquele dia e dos próximos disponíveis no YouTube, com marcação precisa de data. Entre outras coisas, o imenso arquivo virtual composto de fragmentos é também um acervo de história da imagem em movimento.

No início da cobertura, informações vinham de moradores das imediações que narravam o que haviam visto minutos antes. A maior parte dessas vozes de narradores improvisados permanece sem rosto. Suas falas ilustraram as imagens silenciosas, captadas à distância por câmeras paradas durante longos minutos de suspense. Algumas delas pertencem a pessoas ligadas ao universo da mídia, como o diretor financeiro da CNN, que morava perto e contribuiu com seu depoimento nos primeiros minutos da cobertura. Outros não possuem relação com o universo da mídia. Uma moradora de um prédio alto em Chelsea, a meio caminho entre o extremo sul da ilha e a região intermediária na qual se encontra o Central Park, descrevia o que havia visto 15 minutos antes, quando de repente assustada passa a narrar o próximo movimento: o choque do segundo avião na segunda torre.

Nesse caso coube a uma testemunha, leiga e sem experiência jornalística, incorporada à rede mundial que se formou imediatamente, a responsabilidade de reagir a um novo lance na surpreendente evolução da ação que em menos de duas horas levou ao colapso, ao vivo, e em tempo real de dois dos mais altos prédios do mundo, símbolo dos Estados Unidos.

O desaparecimento das torres tornou obsoleto os estoques de *souvenires* com a imagem do s*kyline*, disponíveis nas inúmeras lojas especializadas da ilha, ou em exposição, como troféus que atestam que seus proprietários, turistas, especialmente estrangeiros, estiveram lá.

O movimento do segundo avião foi rápido e inesperado. O segundo choque pode ser visto graças ao estrondo e ao estrago provocado pelo primeiro, estopim que atraiu a atenção das câmeras de televisão. Talvez o intervalo de apenas um quarto de hora não fosse suficiente para garantir a chegada das câmeras em outros lugares. Mas Nova York é uma das capitais da mídia. A CNN, por exemplo, tem escritório nas proximidades.

A emissora de canal a cabo, especializada em notícias internacionais, foi a primeira a entrar no ar, apenas dois ou três minutos após a primeira explosão. Ela logo foi seguida pelas emissoras nacionais de TV aberta, NBC, ABC, CBS e FOX.[1] A comparação entre a cobertura das diversas emissoras é curiosa. Ela revela um alto grau de semelhança de formato e pauta na programação matinal. Cada uma das emissoras de TV aberta possui um programa de variedades apresentado por uma mulher e um homem. Em cada uma delas, assim que o alarme soou, as pautas originais do dia a dia foram substituídas pelo comentário coordenado por essas mesmas duplas. O material de arquivo das emissoras americanas, disponível na rede mundial de computadores tal como foram ao ar, se inicia vários minutos antes da interrupção da programação, permitindo o reviver do momento em que o choque veio à tona.[2] Reconstituir essa narrativa audiovisual *sui generis*, construída de acordo com algumas regras da ficção clássica, permite a especulação sobre diferentes formas de apropriação das regras de construção do espetáculo. Vale revisitar passo a passo os primeiros lances desse evento midiático para entender as implicações dele para a definição do universo do espetáculo, para a definição de visibilidades e visualidades. A ideia é pensar que a sociedade do espetáculo pode ser, como foi, atacada a partir de

---

1 A cobertura aqui mencionada pode ser vista em: <http://www.youtube.com/watch?v=eLN6TtYTQCc>, <http://www.youtube.com/watch?v=xlXSbaAmmC8>, <http://www.youtube.com/watch?v=YcvJKrqp07k>, <http://www.youtube.com/watch?v=65_i9MXVqBw,http://www.youtube.com/watch?v=1Tx0dXsZW2s>. Último acesso em: 27 nov. 2012.

2 Não há material equivalente disponível sobre a cobertura das emissoras brasileiras. Há registros de documentários e trechos de programação, mas as mesmas referências de data e horário de exibição.

suas próprias convenções narrativas. O domínio das técnicas de roteirização e de cobertura possibilitaria o jogo de forças em torno do controle dos mecanismos de produção e difusão de conteúdos midiáticos.

O YouTube funciona como um arquivo de material televisivo e o exame comparativo das imagens permite a combinação sugestiva da rememoração com o olhar movido pelas inquietações do presente, marcadas pela experiência vivida nesse espaço de tempo. Não passam desapercebidos por exemplo os recorrentes anúncios comerciais de empréstimos financeiros garantidos por hipotecas imobiliárias, ou os anúncios de venda e revenda de carros. Sete anos depois, em 2008, ruiriam as estruturas de financiamento da casa própria, um dos pilares da estrutura social norte-americana. E pouco tempo depois o governo de um dos países de estrutura liberal quebraria um de seus dogmas investindo recursos públicos na recuperação da indústria automobilística.

De 8:48h à 8:51h do dia 11 de setembro de 2001, uma a uma, as emissoras foram interrompendo sua programação para dar lugar às notícias chocantes sobre o que ficaria conhecido como o primeiro ataque de peso ao território americano. Às 9:03h, a entrada do segundo avião pode ser vista, se não ouvida, ao vivo, por milhares e milhares de pessoas no mundo inteiro. O alvo, a segunda torre. Um dos instrumentos, a mídia. Reféns de um espetáculo que seguiu à risca, ou talvez, de maneira até mais potente, as regras da narrativa sensacional, as emissoras perderam o controle de sua grade de programação. Em certo sentido é possível inferir que, ao se apropriarem de maneira contundente das convenções narrativas que regem o espetáculo, os idealizadores dos ataques, quem quer que sejam eles, inventaram um roteiro que teve início no aeroporto de Boston, de onde os aviões levantaram voo, pilotados por agentes de uma conspiração performática suicida. Seguiu-se o sequestro e o desvio de rota, operações realizadas na surdina. O primeiro desvio, cerca de 45 minutos depois, antes que o desaparecimento dos aviões tivesse chamado a atenção, levou à primeira explosão. O segundo, cerca de 18 minutos depois do primeiro, foi filmado e visto em tempo real. Esse segundo movimento elucida o primeiro, move a narrativa e levanta novas perguntas.

A imagem do segundo avião entrando em cheio na segunda torre responde ao questionamento verbalizado pelos apresentadores e testemunhas,

o que teria atingido a primeira torre do World Trade Center? Teria sido um avião? De que tamanho? Seria um acidente ou um atentado? Perguntas básicas em um roteiro clássico, como o quê e o por quê foram respondidas visualmente. Coube às vozes, que comentavam em *over* ou em *off*, verbalizar as primeiras elucidações de um enigma sobre o qual até hoje pairam dúvidas. A partir dessa contundente demonstração de domínio sobre as convenções da linguagem fílmica e jornalística industrial é possível especular sobre uma relativa desarticulação da potência do noticiário televisivo e do cinema espetacular, em tempos em que suas convenções foram apropriadas em uma enorme demonstração de força dramática para narrar destruição.

Talvez desconfiadas, talvez mais sensíveis à desgraça quando ela se dá em solo pátrio do que quando se dá em outras paragens, provavelmente um pouco de cada, as emissoras norte-americanas ofereceram uma cobertura bastante contida. Poucas variações de enquadramento marcaram as primeiras imagens. Essas variações eram dadas em geral pela alteração do ponto de observação. Ou no máximo por *zoom in* ou *out* nas fachadas dos prédios atingidos. À diferença de outras coberturas de guerra (vale lembrar que a da guerra do Iraque no início dos anos de 1990 mereceu cobertura ao vivo, resultando em imagens que aproximaram o bombardeio de um show de fogos de artifício), a cobertura dos atentados se deu sem som. As imagens repetidas inúmeras vezes eram imagens em plano geral. A cobertura não revelou detalhes do sofrimento das vítimas, como costuma ser a norma na televisão ocidental, acostumada a mostrar cadáveres dilacerados por explosões que cotidianamente ganham a pauta dos principais órgãos da mídia impressa e eletrônica. O choque entre aviões e torres apareceu à distância. Não vimos imagens em plano próximo de mortos ou feridos. É como se limitando o sensacionalismo das transmissões à exaustiva repetição dos instantes decisivos, ao choque e ao desabamento dos edifícios, as emissoras acusassem a agressão e procurassem conter a reverberação do golpe certeiro. E como para compensar terem funcionado como uma extensão do ataque, lançaram-se logo a seguir em uma cobertura nacionalista e oficial dos acontecimentos que se sucederam, dando início a um período sombrio da história americana e mundial.

A agressividade do ímpeto bélico norte-americano que se seguiu aos ataques de 11 de setembro de 2001 ofuscou a análise do ataque propria-

mente dito. Nos Estados Unidos, a reação aos atentados confundiu-se com a crítica ao bombardeio da mídia que legitimava o ultraje nacionalista, justificando as desastradas incursões bélicas do império americano no Afeganistão e no Iraque. A adesão da mídia – comercial e teoricamente livre e pluralista – à posição governamental gerou um discurso homogêneo que justificava o esforço de guerra, a censura, e condenava qualquer dissidência como traição. A sensibilidade mundial a um ataque estético e político revelou-se no cancelamento, ainda em setembro de 2001, de quatro concertos de Karlheinz Stockhausen, que seria homenageado no Festival de Música de Hamburgo na Alemanha, depois que o compositor declarou na coletiva de imprensa às vésperas do Festival que os atentados seriam "The greatest work of art ever".

Os atentados de 11 de setembro entraram no discurso fundamentalista da direita americana, logo apoiada pela Inglaterra e Alemanha, como evidência assustadora da ameaça que justificaria o recurso a medidas de exceção. Ao se contraporem a essa perspectiva conservadora e belicista, intelectuais e críticos se concentraram em procurar desconstruir os monstros construídos a partir dos medos liberados por ocasião dos ataques. Críticos daquele país escreveram sobre o 11 de setembro em busca de desarticular o discurso que identificou o mundo muçulmano como inimigo externo, contra o qual talvez fosse possível unificar uma potência mundial em declínio, heterogênea e talvez irremediavelmente cindida. Noam Chomsky (2003) engajou-se no debate político internacional. Bill Nicholls (2005), o mestre na discussão sobre os tipos de documentário, coloca o seu instrumental a serviço da crítica ao viés oficialista e defensivo da cobertura da mídia aos eventos que se seguiram aos ataques.

Há textos mais pessoais, que em contraposição à reação agressiva amplificada pela mídia buscam salientar o espírito comunitário que floresceu na cidade de Nova York na sequência dos atentados. A tolerância como princípio de quem não só convive com, mas valoriza mesmo as diferenças, se expressaria em ações comunitárias e de solidariedade e em memoriais pelas vítimas, com fotografias, flores e bilhetes, instalados em lugares públicos, nas proximidades do que ficou conhecido como marco zero. Em chave que associa trauma, memória, cinema e psicanálise, por vezes em tom pessoal, e por vezes em tom analítico, Ann Kaplan (2005)

dá o depoimento de quem esteve além da distância proposta pelas imagens televisivas. Moradora das proximidades do marco zero, durante dias, semanas e meses, a autora e professora nos campos de Estudos de Trauma e Estudos de Cinema, vivenciou barulhos, cheiros, sujeiras. Um pouco como Gerahty (1998) ou Silverstone (1998), em suas descrições sobre o fenômeno de mídia em que se transformou o funeral de Diana, Princesa de Wales, na Londres de 1992, Kaplan reflete sobre sua experiência direta do evento. O trauma dos atentados do 11 de setembro acende na sua memória outro trauma de guerra: o trauma dos bombardeios a Londres, sua cidade natal, durante a Segunda Guerra Mundial. O universo que ela descreve e fotografa não apareceu nas emissoras norte-americanas, preocupadas em demonizar os supostos mandantes de um atentado que nunca foi de fato reivindicado por ninguém. Na falta de rostos, a reação truculenta tratou de inventá-los e persegui-los. Kaplan chama a atenção para o contraste entre o discurso belicista adotado pela mídia e pelo governo americano depois dos ataques e as experiências de solidariedade comunitária que ela vivenciou nas imediações do local da tragédia. Há os que optaram pelo silêncio como estratégia para fazer frente à hipervisibilidade dos ataques que parecia reforçar o discurso fundamentalista, justificando a retórica belicista. O cinema se oferece como estratégia legítima diante da dificuldade em mencionar o tema sem reforçar o ataque.

O cinema está implicado nos eventos midiáticos daquele dia e dos dias que se seguiram, de diferentes maneiras. A cobertura ao vivo, via satélite, disseminou imagens do atentado roteirizado por forças que revelaram o domínio das convenções do espetáculo, seja no registro da ficção ou da notícia. Filmes como *Nova York sitiada* (1998), citados na imprensa brasileira da época como inspiração para os ataques, parecem tímidos quando comparados ao resultado visual dos atentados. É de um personagem de *Matrix* (1999), a frase que deu título primeiro ao ensaio, e depois ao livro de Slavoj Zizek (2003) sobre o tema: *Bem vindo ao deserto do real*.

A indústria cinematográfica viu-se implicada. De imediato, imagens das torres gêmeas foram eliminadas do novo filme do Homem Aranha. O trailer da versão que entraria em cartaz em maio do ano seguinte começava com um ataque a uma repartição coorporativa cheia de dispositivos de segurança e terminava com a imagem do helicóptero dos bandidos

enredado na teia do super-herói, posicionada justamente entre as duas torres, que lhe serviam de suporte. O recado claro sobre o poder de resistência de Gotham City, mudava de significado, com o desaparecimento das torres. O filme agora promoveria uma lembrança indesejada, como que prolongando o efeito dos atentados, ao chamar a atenção para o vazio. Mais uma vez aqui a função arquivo do You Tube preserva um documento audiovisual relevante para a reconstituição da sucessão de interlocuções audiovisuais que caracterizou o momento.[3]

A contundência dos atentados reforça o caráter estratégico da busca de alternativas audiovisuais ao que já nos anos de 1960 Guy Debord (2002), talvez em uma das primeiras formulações a reconhecer a substância das imagens na vida cotidiana, denominou a *sociedade do espetáculo*. A conceituação do artista-ativista-filósofo deu-se em forma literária e em forma fílmica. A edição recente de uma caixa contendo os trabalhos fílmicos de Debord repõe o pensamento do autor que tanto refletiu sobre o estatuto da imagem nas sociedades contemporâneas em um momento em que a percepção do caráter de construção cultural das imagens se generaliza.

Os filmes de Debord são trabalhos formais, feitos a partir do vazio, ou do reaproveitamento de imagens, da compilação que na montagem propõe novas tensões. Em comentário sobre o trabalho fílmico de Debord (2002), Agamben (2007) opõe cinema e mídia, poesia e prosa, possibilidade e fato. O cinema nos possibilitaria entender o movimento das coisas, as condições de possibilidade dos processos, em oposição à mídia que nos oprimiria com a apresentação de fatos consumados. O cinema de Debord seria um cinema de repetição e paragem – um cinema que nos possibilitaria a invenção, por nos colocar diante da possibilidade de reinterpretar – na repetição – um cinema que repete, mudando ao cortar e colar. Essa operação distintiva permite ao autor resgatar a dimensão cineasta do situacionista que em seu tempo procurou construir chave interpretativa alternativa ao domínio das imagens, e que nesse esforço muitas vezes se contrapôs ao cinema. A formulação de Agamben está em sintonia com outros esforços pós-estruturalistas, como o de Gilles Deleuze, de resgatar no cinema a possibilidade de desenvolvimento do pensamento, no sentido

3 O trailer original do filme pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=bjtXUULtH4E>.

libertário e libertador, e em oposição às narrativas fechadas, baseadas em histórias de ação, nos feitos de protagonistas heróis, focados em atingir determinadas metas, que orientam seus movimentos em sequências lineares movidas por relações de causa e efeito.

Embora o trabalho de Guy Debord tenha de certa forma permanecido à margem dos Estudos de Cinema, sua crítica dialética à sociedade do espetáculo merece ser retomada, pois é possível que a partir dela se possam entender os esforços de apropriação dos mecanismos de produção do espetáculo. No horizonte desse texto está a especulação sobre a ideia de que a lógica do espetáculo, imaginada por Debord como uma fantasmagoria que fascina o público reduzido à posição de espectador, se expandiu para incluir esse público, disposto a atuações performáticas no universo mesmo do espetáculo.

Em 1968, Guy Debord cunhou o conceito de *sociedade do espetáculo* para descrever sociedades saturadas pela imagem. O trabalho do filósofo-ativista francês chama a atenção para a centralidade que o universo cultural das imagens, embora fantasmagórico, no sentido de imaterial, assume em sociedades capitalistas avançadas.

O livro de Guy Debord foi originalmente publicado em novembro de 1967. O texto expressa os termos e as formas de uma postura crítica sintonizada com palavras de ordem libertárias, as formas fragmentadas, espontâneas, que os movimentos sociais então emergentes anunciavam. Situa a opressão contemporânea no plano da cultura, onde há espaço para incorporar manifestações libertárias pela constituição de subjetividades alternativas, como propostas pelos movimentos estudantis, negro, feministas, gays, étnicos, ecológicos. O trabalho expressa de maneira sensível diversas expectativas e posicionamentos que estavam na ordem do dia na década de 1960, em plena guerra fria pós-stalinista, e que ainda não se resolveram. O autor expressa claramente sua crítica ao chamado "socialismo real", em especial nos termos da crítica ao regime soviético. Tal como os movimentos que sacudiram a Europa e as Américas nos anos de 1960, o livro procura definir uma posição que escape das limitadas opções dicotômicas instauradas pela Guerra Fria.

O espetáculo emerge no pensamento de Debord como noção que condensa a opressão nas sociedades contemporâneas. A noção de espetá-

culo vem carregada de um tom de denúncia pelo que aparece como domínio das imagens (que poderia talvez encontrar paralelo no estatuto maldito que a imagem tem em culturas orientais), o que rendeu ao autor um certo desprezo no campo da cinefilia. O *espetáculo* vai se definindo ao longo do texto quase como um pesadelo. O espetáculo expressa a degradação do mundo real em mera imagem (p. 18). As definições críticas avolumam-se e adquirem um tom meio fantasmagórico: imagens tornam-se "seres reais e motivações de um comportamento hipnótico" (p. 18). "O espetáculo é a reconstrução material da realidade religiosa" (p. 20). "O espetáculo é o sonho mau da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal o desejo de dormir". (p. 21) "O espetáculo bane qualquer outra fala". (p. 23)

Em certo sentido, Debord reporta-se ao referencial marxista, ao vincular o espetáculo à luta de classes e ao Estado como manifestação política dela: "O poder está na raiz do espetáculo. O espetáculo está associado ao Estado moderno, entendido como órgão de dominação de classe" (p. 24). Mas o pensamento de Debord não se atém a esses marcos teóricos. Sua maneira de identificar o poder com uma entidade fantasmagórica difusa, porém onipresente, uma dimensão em que Estado, instituições sociais e simbólicas se confundem em suas práticas e discursos disciplinadores, coercitivos, cerceadores, está em sintonia com o pensamento também pós-estruturalista de Foucault.

A noção de espetáculo, tal como defendida por Debord, estabeleceu-se quase como um dado, mas descritivo. Vivemos na sociedade do espetáculo, não há como contestar. O conceito vem à tona especialmente em momentos em que temos de dar conta de fenômenos midiáticos que hoje, talvez mais do que nos anos de 1960 e 1970, constituem muitas vezes a substância de jogos de poder no espaço público. De maneira mais genérica, a noção busca dar conta da dimensão cotidiana que a presença do jogo midiático impõe às relações sociais e políticas.

A noção de sociedade do espetáculo é eficiente. O rótulo funciona tão bem talvez porque compartilhe um pouco do apelo sensacional que critica. O termo tem apelo também frente à crescente insatisfação com a crise generalizada das instituições políticas e sociais, nas mais diversas partes do globo. Depois do desmonte dos regimes socialistas, impasses eleitorais, movimentos bélicos ilegítimos, e crises econômicas colocam as

democracias ocidentais na berlinda – e com elas a suposta independência da mídia. Instituições essenciais à liberdade de expressão, à transparência política e administrativa, os órgãos de imprensa escrita e audiovisual, assim como os meios audiovisuais artísticos, enfrentam questionamentos crescentes. A crítica às convenções que regem o espetáculo, suas conexões com o consumismo, com repertórios que reforçariam discriminações sociais, ao reproduzirem estereótipos, faz parte da agenda e dos modos de atuação de movimentos sociais fragmentados, cuja estratégia de ação invariavelmente supõe uma dimensão performática.

O texto de Debord é complexo. O autor busca definir dialeticamente uma noção com implicações teóricas e práticas, nos planos material e simbólico, econômico e cultural. Sua preocupação em não reproduzir dicotomias que a dialética marxista superou imprime ao texto uma bem-vinda dose de ambiguidade, que leituras contemporâneas mais apressadas acabam por desprezar:

> A realidade objetiva está dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, 2002, p. 15)

A formulação reconhece a promiscuidade entre realidade e espetáculo. O espetáculo é real e a realidade surge no espetáculo. A permeabilidade parece se abrir para um mundo em que movimentos, lideranças, personagens, pessoas, se dispõem a representar; assumem a performance como linguagem de sociabilidade: do *Big Brother* ao 11 de setembro. Expressões contemporâneas articulam-se para intervir na própria lógica do espetáculo. Em outros momentos, o texto parece questionar essa permeabilidade:

> No espetáculo uma parte do mundo se representa diante do mundo que lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado. (DEBORD, 2002, p. 29)

O adjetivo *espetacular* aparece frequentemente como elemento descritivo, que, na falta de explicações orgânicas fundamentadas, alude ao excesso de luzes e imagens, à profusão de informações que satura espaços públicos dominados por grandes corporações de mídia, que, muitas vezes à revelia de poderes públicos, estimulam o consumo e definem as regras do que é ou não notícia, do que merece ou não ganhar visibilidade. De acordo com esses critérios, merecem se tornar visíveis assuntos "quentes", ou seja aqueles que provocam os sentidos. Cenas violentas ocupam lugar privilegiado nessa escala de temas considerados candentes.

Cerca de trinta anos depois da publicação do livro, um fenômeno midiático como o 11 de setembro expressa os paradoxos de uma sociabilidade pautada pelas possibilidades de múltiplas reverberações de ações políticas performáticas, em sucessivas conexões eletrônicas e digitais. A partir de Debord, é possível pensar que o espetáculo tenha se imposto com uma força excludente que, no entanto, tem alimentado desejos e ímpetos de inclusão no próprio universo do espetáculo. O apelo didático de uma estrutura narrativa de inspiração aristotélica repetida à exaustão em superproduções cinematográficas, mas também na rotina cotidiana dos programas de TV, teria produzido uma sociedade em que quase todos almejam a realização pessoal/profissional no universo do espetáculo. Os 15 minutos de fama a que se referiu Andy Warhol. Transeuntes parecem estar sempre prontos a colaborar com uma produção audiovisual. Moradores estão sempre a postos, preparados com câmera ou pelo telefone para falar a milhares de espectadores.

Embora Debord situe a sociedade do espetáculo em situações de capitalismo avançadas onde o Estado de Bem-Estar Social garantiu um certo nível de abundância e conforto, seu pensamento levanta questões sobre sociedades altamente desiguais, como a brasileira, onde padrões de capitalismo avançado convivem com índices altos de desigualdade social e discriminação. O reforço de estereótipos na sociedade do espetáculo acirra a discriminação e desafia o ressentimento.

Certos eventos, assuntos, cenários, movimentos e pessoas gozam de visibilidade pública em certos veículos e de acordo com certas convenções que regem a construção de filmes e programas televisivos. Outros eventos, espaços e agentes permanecem invisíveis na cena pública. Assim, o

jogo entre o visível e o invisível vai definindo e redefinindo os contornos dos assuntos públicos e privados em ordens sociais que insistem em se estruturar em torno de discriminações. Os diversos veículos de mídia, impressa, eletrônica e digital, ocupam posição privilegiada na definição da ordem do visível e do invisível. Esse privilégio muitas vezes é interpretado como uma faculdade de interferir na dinâmica de discriminação social, em geral reforçando estereótipos.

A ação social contemporânea é intrinsecamente performática. Os exemplos são inúmeros e vão de grandiosas ações de guerrilha midiática, das quais o atentado de 11 de setembro talvez seja o exemplo mais pungente, a manifestações de menor escala e repercussão circunscrita, às ações do crime organizado brasileiro e às inúmeras expressões fílmicas de irrupções violentas entre movimentos armados de desobediência civil sem causa programática, além da defesa de fluxos transnacionais ilegais de armas e drogas, e forças policiais e parapoliciais corruptas, desacreditadas e fora de controle.

Fisionomias, pessoas, paisagens específicas ganham notoriedade, de acordo com critérios diferentes, que definem o que merece e o que não merece ganhar forma no domínio da expressão visual. O cinema e a televisão, com suas semelhanças e diferenças, repercutem ações e criações em larga medida inspiradas e até planejadas para repercutir.

A precisão da *mise em scène* dos ataques às torres gêmeas do World Trade Center demonstram que há inteligência criativa – e terrível – capaz de se apropriar das convenções narrativas de um cinema hollywoodiano, que assim sai dos estúdios e das telas das salas escuras para ganhar vida na forma de espetáculo midiático realizado em temporalidade própria da televisão. O sonho vanguardista da arte que se realiza na vida ganha expressão terrível.

Há no evento uma dimensão de estratégia visual que se confirma na sequência repetida à exaustão nas emissoras de televisão, ao redor do mundo: o choque entre o avião, meio de transporte carregado de sentido, ícone de modernidade, condensação da utopia de domínio sobre a natureza, realização do sonho milenar de voar, elemento presente, desde o início, no cinema, reforçando a vocação modernista das imagens em movimento, se espatifa contra a parede do World Trade Center, outra realização da

engenharia do século XX, símbolo que aparecia com destaque na silhueta da ilha de Manhattan. Como alardearam os primeiros manuais de televisão, publicados nos Estados Unidos dos anos de 1950 para difundir o novo meio, (SPIGEL; MANN 1992), as imagens ao vivo do evento estenderam a capacidade da visão para além dos limites do corpo humano. Imagens que nesse caso apresentaram a destruição de vidas, edifícios e significados, tantas vezes visível em paragens longínquas. A televisão realiza a vocação herdada de outros meios, de "janela para o mundo", desta vez permitindo que o mundo acompanhasse simultaneamente e ao vivo o ataque à metrópole.

A diversificação, ainda que relativa, dos meios de comunicação aumenta a expectativa de participação entre segmentos discriminados com a invisibilidade. Guardadas as devidas desproporções, é como se os autores dos atentados repetissem a frase proferida para as câmeras de TV do Brasil e do mundo, por Sandro do Nascimento, em seu malfadado sequestro do ônibus 174 no Jardim Botânico carioca no dia 12 de junho do ano 2000: "Isso aqui não é filme não!"[4]

A discussão sobre quem fala o quê, como e onde polariza a vida cotidiana, em diferentes versões em diferentes partes do mundo. Cientes de que a discriminação se dá também pela invisibilidade, ou por visibilidades restritas à reafirmação de estereótipos, por vezes, como no caso do evento midiático carioca, o personagem acaba se rendendo à carapuça. O filme de Padilha permite acompanhar a dupla interlocução dos protagonistas, com suas reféns no interior do ônibus-palco e com o público através das câmeras de TV.

Voltando ao 11 de setembro, os arquivos postados no YouTube e a distância do tempo convidam a um reexame dos eventos daquele dia, a partir justamente da cobertura televisiva. A questão posta para a reflexão aqui versa principalmente sobre a natureza intrinsecamente visual dos ataques de 11 de setembro de 2001, uma dimensão que ficou em segundo plano na repercussão imediata do evento, mas que é sugestiva para se pensar as dimensões estéticas e políticas da visualidade contemporânea.

---

4 É possível observar a fala de Sandro do nascimento em Ônibus 174, filme de 2002 de José Padilha. Sobre o filme, ver ESTHER HAMBURGER, 2005. Ver também CECILIA SAYAD, 2006.

O documentário seriado *Television*, produzido pela britânica Granada Television nos anos de 1980, contém dois exemplos de eventos que já sugeriam a manipulação dos recursos que produzem a visibilidade através do domínio da gramática visual que legitima o que merece e o que não merece se tornar notícia. Um repórter da ITV, também inglesa, relata sua experiência ao cobrir a libertação de um avião cheio de reféns no Oriente Médio, em 1970. O jornalista descreve a explosão de um dos aviões, vazio, que se seguiu à libertação dos prisioneiros, registrada ao vivo por um cinegrafista infiltrado justamente para garantir que o evento fosse registrado e transmitido. Dentre os primeiros comentários que surgiram na manhã do dia 11 de setembro de 2001, os jornalistas lembraram a tentativa anterior fracassada de ataque a bomba ao WTC. Os atentados de 11 de setembro sugerem que o domínio das regras do espetáculo já não é prerrogativa dos estúdios, produtores, roteiristas, diretores, jornalistas de cinema e televisão. O domínio das técnicas de realização de espetáculo audiovisual permitiu a realização de uma ação a um só tempo estética, militar, e de política audiovisual.

Depois, durante semanas, o assunto continuou a ocupar parcelas consideráveis do tempo de programação. Um sem-número de realizações independentes, distribuídas em DVD, ou na internet, fizeram circular versões e versões dos mesmos eventos. Especulou-se sobre a identidade dos mandantes, sobre os interesses econômicos da indústria bélica. Os atentados de 11 de setembro de 2001 continuam a reverberar. Ao contrário do filme clássico, onde os finais são conclusivos, no plano extradiegético, os enigmas resistem à resolução clara.

O reconhecimento de que as regras do espetáculo audiovisual estão "em domínio público", deixaram de ser prerrogativa da indústria, convidam ao esforço criativo – político e poético – de superação. Uma performance dramática em vários níveis. Na arena principal, planos fixos distanciados e silenciosos, vazios de protagonismos, atores, rostos ou sons. Um ato político sem a presença de personalidades. Essa sequência de movimentos expressa anseios experimentais, que fogem das fórmulas, dos estúdios, em busca da poesia da vida cotidiana. Um cinema em processo, que improvisa, que aceita e incorpora participações ao longo do caminho pode se apresentar como alternativa pós-espetáculo.

REFERÊNCIAS

CHOMSKY, Noam. *9/11*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003 [2001].

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. "Criminal Obsessions, after Foucault: Postcoloniality, Policing and the Metaphysics of Disorder." 2004. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/82059850/Comaroff-Comaroff-Criminal-Obsessions-after-Foucault

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002 [1967].

DELEUZE. Gilles. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1985].

DIAWARA, Mantia. *Frican Cinema:* Politics and Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

HAMBURGER, Esther. Políticas Da Representação: Ficção E Documentário em Ônibus 174. In: LABAKI, Amir Genis Mourão; LABAKI, Maria Dora Genis Mourão (Ed.). *O cinema do real*. São Paulo: Ed. COSAC NAIF, 2005. 196-215 p.

KAPLAN, Ann E. *Trauma Culture, the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. News Brunsswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2005.

NICHOLS, Bill. O Evento Terrorista. In: LABAKI, Amir Genis Mourão; LABAKI, Maria Dora Genis Mourão (Ed.) *O cinema do rea*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 178-95p.

SAYAD, Cecilia. A performance como atalho: os caminhos da verdade em "Santo Forte" e "Ônibus 174" Performance as a Shortcut: Paths of Truth in "Santo Forte" and "Bus 174". In: VISIBLE EVIDENCE CONFERENCE. São Paulo, Cinemateca Brasileira, 2006 e na Society for Cinema and Media Studies, Chicago, 2007.

SCHWARTZ, Vanessa R.; CHARNEY, Leo (Ed.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SPIGEL, Lynn; MANN, Denise. (Ed.). *Private Screenings*. Minneapolis: Universiy of Minneapolis, 1992.

ILANA FELDMAN

O trabalho do amador

PACIFIC E O TRABALHO IMATERIAL

"Filmou?", pergunta a criança a seu pai na proa de um barco rodeado por golfinhos. "Filmei, lógico!", ele lhe responde a caminho da ilha de Fernando de Noronha. Se genericamente poderíamos denominar essas imagens, constituintes do paradigmático filme *Pacific* (2009), de "amadoras", na contramão daqueles que postulam uma taxonomia dessa produção, é porque contemporaneamente tais imagens – domésticas, precárias, instáveis ou emergenciais – têm adquirido uma inédita centralidade em nossas práticas audiovisuais e culturais. Nesse sentido, caberia perguntar: o que está mesmo em jogo, quando as empresas de comunicação, os telejornais, os shows de realidade e variedades na televisão, o cinema, a arte contemporânea e a publicidade disputam essas "mesmas" imagens? O que se aproxima como sintoma, como roteirizada ordem do dia, e o que se distancia pelos gestos, conscientes e reflexivos, de apropriação e deslocamento dessas imagens, de configuração de novos trabalhos de mediação, novos modos de subjetivação e novas formas de visualidade e visibilidade?

Se diversos documentários brasileiros recentes poderiam ser convocados, como *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), em que, a pedido do realizador, jovens (sobretudo das classes média e alta brasileiras, mas não só) filmam suas empregadas domésticas, essas alteridades já tão "domesticadas", ou o nem tão recente *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004), em que três duplas de personagens que não se conhecem trocam de casa

por 24 horas e tentam reconstituir, também por meio da produção de imagens, a personalidade dessas desconhecidas alteridades, em *Pacific*, diferentemente dos dois exemplos mencionados, as imagens amadoras produzidas por outros, que não o realizador, não são endereçadas de antemão ao filme, mas apropriadas e retrabalhadas pela montagem. A pertinência de retornarmos (Cf. FELDMAN, 2012) mais uma vez a *Pacific* deve-se então a esse intenso efeito de alteridade das imagens, efeito que não existiria sem a mobilização do *trabalho do amador*. Tal trabalho, posto em marcha por uma série de deslocamentos contemporâneos, como as mutações da subjetividade (e da ideia de "intimidade") e o investimento em um regime performativo (em detrimento do que chamamos de "representativo"), torna-se central para compreendermos um novo paradigma – como veremos, *inclusivo* – de produção de imagens na contemporaneidade, com seus correlatos modos de produção subjetiva.

Ao organizar narrativa e epidermicamente imagens domésticas captadas por passageiros do cruzeiro Pacific, cujo trajeto, de Recife a Fernando de Noronha, às vésperas da celebração do Réveillon, promete realizar os sonhos de excitação permanente de uma classe média à vontade, "espontânea" e emergente, o diretor Marcelo Pedroso realiza um filme tão desconcertante quanto urgente. Por meio de sutis deslocamentos de sentido operados pela montagem, *Pacific* explicita importantes transformações na maneira pela qual os indivíduos configuram e vivenciam suas experiências subjetivas, por meio de renovadas práticas audiovisuais amadoras e performativas, em um contexto de reconfiguração dos limites entre os âmbitos público e privado. Ao problematizar ordens diversas de distância crítica, engajamento afetivo, construção de si e de um tipo particular de "arquivo vivo", esse navio-auditório, reserva de lazer e imaginação (BRASIL, 2010b), mas também espaço de permanente trabalho e (auto)produção, pode ser percebido não apenas como um navio, mas como um *dispositivo* ou laboratório, onde se performam as formas de vida hegemônicas no contexto dos novos regimes de subjetividade e visibilidade de nosso capitalismo tardio, flexível e biopolítico.[1]

---

1 Grosso modo, o conceito de biopolítica, postulado por Michel Foucault em 1976, pode ser compreendido como os modos pelos quais as políticas públicas, os dispositivos sociotécnicos e, hoje, a dinâmica neoliberal do capitalismo avançado de consumo se voltam aos processos vitais, mo-

Performando-se para as suas próprias câmeras, construindo-se para as suas próprias imagens, os passageiros de Pacific, como quaisquer turistas, colecionam e acumulam experiências, sensações e imagens-síntese de um lazer adquirido a suadas prestações do cartão de crédito – e, que, portanto, precisa ser maximizado. "Que nossos queridos passageiros tenham todos mais um excelente espetáculo!", diz, para a plateia de passageiros com filmadoras em punho, o apresentador do navio-auditório, onde não pode haver tempo morto nem pausa, observação distanciada nem contemplação passiva. No "ócio produtivo" do navio-auditório que o filme *Pacific* nos apresenta é preciso ser permanentemente participativo, interativo e colaborativo. Pois a vida aqui, seja encenada para si, encenada para o outro ou encenada para nós – ainda que à força do deslocamento dessas imagens, que deixam de habitar o âmbito da privacidade para se tornarem publicidade – é, em realidade, produto de um inesgotável trabalho.

Como nos alerta André Gorz, em *O imaterial – conhecimento, valor e capital*, a partir do diagnóstico de Yann Moulier-Boutang (2000), no contexto de um capitalismo "imaterial"[2] e biopolítico, cujo núcleo da produção econômica é a própria vida, a criatividade, o imaginário, o conhecimento, a comunicação e as imagens, "o trabalhador não se apresenta mais apenas como possuidor de uma força de trabalho, mas como *um produto que continua, ele mesmo, a se produzir*" (apud GORZ, 2005, p. 19). Tal diagnóstico, entretanto, não é exatamente recente. Em 1970, Felix Guattari já havia apontado precisamente para o fato de que, se na primeira fase da revolução industrial os indivíduos eram transformados em autômatos, cujos gestos – assim como a vida social – deveriam ser fragmentados, "agora, cada vez mais, no seio mesmo da evolução das forças produtivas, está colocado o problema das singularidades, da imaginação, da invenção.

---

leculares e sociais da existência humana. Se as outrora estatais biopolíticas nascem como uma modalidade de poder sobre a vida e de governo da vida, hoje, privatizadas e hiper-individualizadas, as biopolíticas se disseminam como técnicas de autogestão, instrumentalização e modulação dos indivíduos, em meio à indeterminação entre autonomia e sujeição, prazer e controle, liberdade e restrição. Ver: FOUCAULT (1997; 2005).

2 O regime de produção dito pós-industrial ou pós-fordista, regido pelo capitalismo financeiro e pautado não mais pela lógica da produção e do acúmulo, mas pela logística da circulação e do consumo, tem ensejado, segundo diversos autores – como Luc Boltanski e Ève Chiapello (2009), dentre outros – um novo modo de agenciamento capitalista (para o qual as propriedades da vida ganham uma centralidade inédita) denominado "capitalismo imaterial" ou "cognitivo".

Cada vez mais o que será demandado aos indivíduos na produção é que eles sejam *eles mesmos*" (apud MIGLIORIN, 2009, p. 260).

Assim, nessa "mobilização total" (GORZ, 2005, p. 22) das capacidades e disposições *afetivas* dos indivíduos, baseada em valores como autonomia, espontaneidade, mobilidade, cooperação, criatividade, motivação e convivialidade – valores que não por acaso regem as dinâmicas empresariais, os jogos televisivos, a cultura terapêutica dos manuais de autoajuda e que *Pacific* tão explicitamente torna visível –, não é mais possível saber quando estamos fora do trabalho que pensamos realizar. Pois, no limite, não é mais o sujeito que adere ao trabalho, mas o trabalho que adere à vida mesma dos sujeitos, como se não houvesse mais exterioridade possível, como se não houvesse mais fora. O que não significa, que fique claro, que o trabalho propriamente industrial e mesmo o capitalismo extrativista foram abolidos ou ultrapassados. Muito ao contrário. O que ocorre hoje é a coexistência desses modos de produção, de sujeição e de subjetivação – que implicam, por sua vez, distintos modos de visibilidade.

Nessa perspectiva, não seria exagero supor que *Pacific* significaria para o mundo do lazer no século XXI o que *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (União Soviética, 1929), significou para o mundo do trabalho, nas primeiras décadas do século XX. Excetuando-se a dimensão utópica e a crença revolucionária do projeto de Vertov, em *Um homem com uma câmera*, trabalho e lazer estão a princípio muito bem separados, mas se o fim de uma jornada de trabalho significa, de um lado, uma exterioridade em relação ao mundo da fábrica, de outro, também significa a continuidade, no lazer, da mesma energia maquínica e produtivista que rege o mundo industrial e fabril. Ou seja, o momento do lazer em sociedade em *Um homem com uma câmera* já era uma forma de trabalho e de produção, acompanhada inclusive da presença do olho-maquínico de um cinegrafista-operário que, imanente ao corpo social, tudo filma e tudo vê, em busca da "vida de improviso" (busca que décadas depois iria também pautar os cinemas modernos, os *reality shows* e os amadores por vir) e das condições de construção da própria realidade fílmica e social.

Se a defesa de uma "sociedade sem classes" é determinante no projeto revolucionário de Vertov, em *Pacific* o contexto de classe, a ênfase no perpétuo trabalho de produção de si e criação das imagens e a ancoragem

desse recorte em um universo de classe média emergente, filha do crescimento econômico da Era Lula, conferem ao filme extrema relevância, tornando-o uma resposta consciente à tímida presença desse universo social em nossa cinematografia. Com raras exceções, como em *A opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1967), *Retrato de classe* (Gregório Bacic, 1977) e *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), para mencionarmos exemplos emblemáticos (e que evidentemente não dão conta da multiplicidade e abrangência da produção brasileira), a investigação das "imagens da classe média" pelo documentário, presumivelmente a classe social dos realizadores, tradicionalmente tendeu a permanecer obscurecida em relação às questões consideradas socialmente mais relevantes, em relação à investigação do "outro de classe".

DESLOCAMENTOS DA INTIMIDADE

Se o capitalismo industrial fora marcado pelo "declínio do homem público" e pelas "tiranias da intimidade", como defende o sociólogo inglês Richard Sennet (2002), hoje, no contexto das mutações do capitalismo contemporâneo, estaríamos vivenciando também importantes transformações na maneira pela qual os indivíduos configuram e vivenciam suas experiências subjetivas, as quais teriam deixado de se ancorar em uma interioridade psicológica moderna e burguesa (um tipo de caráter introdirigido, elaborado no silêncio e na solidão dos espaços privados) para se ancorarem na exterioridade dos corpos e das imagens (um tipo de caráter alterdirigido), como enfatiza Paula Sibilia (2008), em *O show do eu – a intimidade como espetáculo*.

Nesse panorama em que, como já demonstrara Michel Foucault (1996, p. 31) em sua "genealogia da *alma* moderna", a subjetividade é inseparável dos dispositivos de visibilidade, em que as máquinas de ver produzem modos de ser – e de aparecer –, proliferam de maneira crescente novas práticas amadoras, autobiográficas, confessionais, interativas e performativas em um momento histórico no qual a intimidade (tal como modernamente a entendíamos) parece estar em deslocamento ou declínio – e, no caso de *Pacific*, certamente em naufrágio. Sequiosos de "publicidade" e operando na indeterminação entre público e privado, pessoa e personagem, lazer e

trabalho, espontaneidade e encenação, vida e *performance*, uma série de dispositivos comunicacionais e audiovisuais contemporâneos, das redes sociais aos *reality shows*, do cinema à arte contemporânea, trabalham na chave não da "invasão de privacidade", mas de sua evasão.

Entretanto, em tal contexto, a intimidade não existiria como uma instância previamente dada, mas como efeito de uma série de operações de linguagem. Como nos alerta Fernanda Bruno (2004, p. 116), no artigo "Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação", diferentemente da tópica da subjetividade moderna, não se trata agora da exteriorização de uma interioridade constituída, dita recôndita, que passa a se expor, mas principalmente de uma subjetividade que se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem. Tal é o caso da proliferação de imagens amadoras, filmes de família, diários audiovisuais e de pessoas, como os passageiros do cruzeiro Pacific, que cedem voluntariamente suas imagens, supostamente pessoais, para serem exibidas em um filme. O que fica claro, como bem ressalta Jean-Claude Bernardet (2011) em seu blog na internet, que as imagens dos passageiros de Pacific não fizeram a passagem do âmbito privado ao público, pois elas já foram construídas como *exterioridade*, conscientes do olhar alheio e do fazer-se visível. O que o gesto do cineasta faz, ao deslocar essas imagens de seus empregos originais, organizando-as narrativamente e transformando-as em uma experiência cinematográfica, é, portanto, intensificar essa dimensão de exterioridade que as imagens já portavam em si mesmas.

Nesse ponto, caberia se perguntar se as imagens domésticas, os vídeos caseiros ou filmes de família, "gênero" que de certa forma nasce com o próprio cinema – afinal, muitos dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, tal como o famoso *O almoço do bebê* (1895), foram filmados em família –, já não seriam feitos com a consciência do olhar alheio e do fazer-se visível, com a consciência dessa conduta cênica implicada pelo efeito-câmera.[3]

---

3 O efeito-câmera se exerce, como instância do olhar, na criação de um campo visível que ganha uma dimensão de *cena*, potencializando experiências e vivências (que já são parte do cotidiano dos indivíduos) de acordo com as regras dos jogos de cena do momento. Importante também notar que tal efeito poderia ser identificado ao "poder psicanalítico" da câmera, poder que tem

Muito antes, porém, da popularização e difusão das tecnologias digitais de captação de imagem e som já se percebe nesses filmes de antanho marcas de uma (auto) *mise en scène*, de uma teatralização do cotidiano diante da câmera, na forma de elaborados enquadramentos, pequenos esquetes cômicos, micronarrativas, poses, decupagem, rituais sociais (como batizados, casamentos e nascimentos) e, até, em alguns casos mais sofisticados, truques de montagem – como fica claro nos arquivos particulares, de famílias húngaras das décadas de 1930 e 40, reapropriados por Péter Forgács em obras como *A família Bartos* (1988), *Queda Livre* (1996) e *O turbilhão* (1997), para citar apenas algumas. Seja nos filmetes dos Lumière de fins do século XIX, seja nos filmes das ricas famílias, estrangeiras ou brasileiras, das décadas de 1920, 30 e 40, já se percebe, portanto, uma extrema consciência da imagem e seletividade do que se filma (em função do modo de produção dessas imagens, captadas em película), ao contrário da crença corrente em uma suposta intimidade e certo espontaneísmo que emanariam dessas (ingênuas?) imagens.

Diferentemente dessas longínquas décadas já passadas, nas quais a posse dos aparatos de filmagem, ao menos no âmbito privado, era um lazer marcadamente de elite, apenas nos últimos trinta anos, com a chegada do VHS na década de 1980 e a passagem do sistema analógico para o magnético – e, posteriormente, para o digital –, houve uma democratização do acesso às câmeras domésticas e, mais recentemente, a popularização de toda sorte de dispositivos comunicacionais para os quais a captação de imagem e som é apenas mais um dos recursos disponíveis. Nesse processo, alterou-se mais do que os modos de produção, circulação e consumo desses materiais, agora não mais restritos ao usufruto familiar, ao âmbito privado, mas muitas vezes disponibilizados em canais de compartilhamento de arquivos na internet e consumidos por um público participativo (engajados em fazer disseminar, "viralmente", essas imagens). Alterou-se mais do que as formas de consciência diante da imagem, agora intensificada, ainda que essa intensificação da percepção do efeito-câmera implique, paradoxalmente, a sua naturalização. Nesse processo, alterou-se,

---

sido debatido desde os anos 20 na teoria do cinema. A esse respeito ver os textos de Jean Epstein e Béla Bálazs, em Xavier (2005).

definitivamente, a classe social dos agentes dos discursos, portadores das câmeras.

No entanto, é preciso lembrar que tal transformação social em curso não implica necessariamente uma efetiva mudança de conduta diante da câmera. Encenações burlescas, momentos cômicos e a exploração do patético podem ser vistos em abundância entre os filmetes do cinema dos primeiros tempos (espécie de genealogia das "pegadinhas" e "videocassetadas"), assim como atravessam a saga da burguesa família húngara Bartos, mesmo às vésperas de uma tragédia histórica[4], do mesmo modo que comparecem nos filmes domésticos de ricas famílias de São Paulo nos anos de 1920, como o clã Alves de Lima. Segundo pesquisa de Lila Foster (2011, p. 115), nas imagens depositadas na Cinemateca Brasileira dessa abastada família paulistana, nota-se, para além dos ares cosmopolitas afinados aos comportamentos transformadores dos modernistas, uma atitude bastante zombeteira, flertando mesmo com a encenação do ridículo. Ridículo e patético que, embora travestidos de outros códigos estéticos e narrativos – e no contexto de outra classe social –, estão intencionalmente presentes nas atitudes autoparódicas e nas situações cômicas produzidas por vários dos personagens de *Pacific* (motivo, aliás, pelo qual as críticas mais conservadoras tenderam a rejeitar[5] o filme).

Sendo assim, para além das diferenças já apontadas, no que diz respeito às mudanças tecnológicas, às alterações dos modos de produção, circulação e consumo dessa produção amadora, e à transformação social dos donos do olhar, o que de fato muda no âmbito dos modos de produção subjetiva em relação e em reação às imagens? Se hoje, mais do que nunca, assistimos à disseminação das câmeras em todos os âmbitos da vida social – das vigilâncias nos espaços públicos e privados, exercidas sobre os indivíduos, às visibilidades produzidas e acionadas pelos próprios

---

4 A iminência da "solução final" na Segunda Guerra Mundial, sobretudo na Hungria, é uma espécie de macabro e terrível contracampo dos filmes de Forgács. Neles, sobretudo nos filmes que constituem a série "Hungria particular", não há imagens de campos de extermínio e de sofrimento explícito, mas situações de "normalidade" familiar em meio a um mundo prestes a ruir.

5 Segundo a crítica, *Naufrágio em alto mar*, de Ely Azeredo: "*Pacific:* não é Titanic, mas também faz vítimas. [...] Impossível encontrar cinema em *Pacific*. E muito menos ética: os incautos turistas não podiam adivinhar que sua 'liberalidade' permitiria que fossem manipulados como títeres ridículos". (AZEVEDO, 2011)

indivíduos –, é porque está em curso não uma ruptura histórica, mas um processo de intensificação, expansão e difusão da consciência do efeito-câmera e de sua consequente naturalização. Isto é, está em curso uma intensificação da relação entre subjetividade e visibilidade, uma inflação do nosso desejo de reconhecimento no olhar do outro – esse outro também inflacionado – e uma disseminação intensiva da relação entre modos de fazer e formas de ser e de aparecer, não apenas *na* imagem (própria ao regime da representação), mas *por meio da* imagem (própria ao regime performativo). Como sintetiza André Brasil (2010a, p. 196), em seu artigo "Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância", contemporaneamente, a imagem se torna o lugar prioritário "onde se performam formas de vida".

Se, ao contrário da crença corrente em uma "exposição da intimidade", as atuais formas da subjetividade se criam como exterioridade, se constituem no ato mesmo de sua publicização, se formam enquanto se performam, é porque, não por acaso, elas compartilham com a imagem, em geral, e com o cinema, em particular, a lógica da superfície e da exteriorização. O cinema, desde seus primórdios, vem assim materializar e contribuir para intensificar o diagnóstico foucaultiano de que a subjetividade moderna é inseparável dos dispositivos de visibilidade. O que nos leva a concluir que, se as subjetividades, assim como as imagens, se constituem como exterioridade, é porque a lógica do cinema, em princípio restrita à sala escura, migrou e se disseminou por todas as esferas da vida social. Afinal, fazendo ecoar o pensamento – e as grandes frases – de Jean Louis Comolli (2008, p. 98): "A *mise en scène* é um fato social. Talvez *o* fato social principal".

Desse modo, no lugar da expressão de supostos "espontâneos" momentos de "intimidade" em família ou entre amigos, a apropriação e reescritura, pelo cinema, das imagens amadoras e dos filmes domésticos – construídos (talvez desde sempre) como exterioridade, como superfície, com a consciência do olhar alheio –, traz à tona não a publicização do "íntimo", mas a produção do "êxtimo": aquilo que, segundo a psicanálise, sendo tão próprio aos sujeitos, só poderia se apresentar fora deles, no âmbito da cultura, no âmbito da interação com o outro, no âmbito da exterioridade da linguagem e dos regimes de visibilidade.

DO REGIME REPRESENTATIVO AO PERFORMATIVO

É certo que passamos dos dispositivos repressivos aos dispositivos produtivos, da disciplina às novas formas de controle, das vigilâncias às visibilidades, do "faça você mesmo" ao "mostre-se como for", do "saber fazer" ao "saber ser", e, cada vez mais, ao "saber parecer", em um momento histórico em que, como vimos, trabalhar é produzir-se a si mesmo e no qual as subjetividades se tornam um espaço de experimentação epidérmica nas peles e nas telas. Como verbos hoje inextrincáveis, ser e parecer, isto é, produzir-se como sujeito visível, nunca fora antes um trabalho tão incessante, tão inesgotável: como as aulas de aeróbica, as coreografias coletivas, as gincanas perversas, as festas temáticas, os dedos nos *zooms* e os espetáculos musicais que recobrem de verdade e simulação, autenticidade e encenação, alegria e melancolia – não sem afeto e fabulação –, a ordem do dia seguida à risca em *Pacific*.

Nesse perpétuo trabalho voluntário cuja moeda de troca são os valores agregados à visibilidade e ao autorreconhecimento pela imagem, como vemos na liberdade-confinada de *Pacific,* espécie, com todas as ressalvas, de "Big Brother" em alto mar, filmado pelos próprios participantes (e, a princípio, para consumo próprio), fica evidente, portanto, de que modo a inflacionada experiência de si na contemporaneidade tem passado por aqueles radicais deslocamentos. Assim, se na Modernidade a experiência de si fora edificada por meio de introspectivas técnicas hermenêuticas, como cartas, diários íntimos, confissões e relatos, lidos e escritos na reclusão e na solidão de quartos privados, lá o contato com o mundo exterior dava-se pela metáfora da janela – e sua relação com o fora de quadro –, mais tarde incorporada pelo regime da representação clássica e pelo cinema clássico-narrativo.

Para que possamos compreender os deslocamentos em jogo nas passagens dos regimes representativo para o performativo é preciso retomar a metáfora da janela, essa figura tão banal quanto clichê, que vem orientando diversos regimes de visibilidade (a pintura, o cinema e até a televisão) desde a Renascença, com a invenção da perspectiva e a composição, por Alberti, do quadro como "janela aberta ao mundo". Se a perspectiva forjada pelo quadro como janela impôs um novo modo de olhar e um

novo modelo de conhecimento, ela também forjara o sujeito racionalista, cognoscente e autônomo da Modernidade: um sujeito que pode ver sem ser visto; que pode dissolver-se naquilo mesmo que vê; e que pode enfim ver a si mesmo como espectador. Em suma, um sujeito que, soberano e cartesiano, toma o mundo por seu objeto – e que, *separado* tanto do mundo como da cena, será, com frequência, tomado por *voyeur*.

Não por acaso, a partir de uma vasta história, atravessada por diversos domínios, a janela pode ser pensada como elemento constitutivo da Modernidade, assim como modo privilegiado de subjetivação, como se a subjetividade moderna tivesse sido estruturada tal como uma janela. Segundo o filósofo e psicanalista Gérard Wajcman (2004), ao instaurar um limite entre o mundo interior, resguardado, e o mundo exterior, aberto ao olhar, a janela teria inventado o espaço da intimidade e do cultivo subjetivo – cujo deslocamento ou declínio será paralelo não apenas à reconfiguração em curso dos espaços público e privado como ao próprio deslocamento do regime representativo.

Desse modo, não se pode falar em um dispositivo da janela sem se levar em conta o regime da representação clássica, instaurado pelo cinema clássico-narrativo, herdeiro do teatro moderno e do "drama sério burguês" postulado por Diderot. Como ressalta Ismail Xavier (2003, p. 7), a geometria do olhar e da cena não se iniciou no cinema, mas nele encontrou um ponto de cristalização de enorme poder na composição da cena como espaço autônomo e autobastante (por meio do ideal da "quarta parede") e na determinação do lugar espacial (e por consequência social) do espectador. Assim, supondo um lugar *calculado* para esse espectador (XAVIER, 2003, p. 61), a perspectiva, o palco italiano do teatro, sobretudo pós-Diderot, e o cinema clássico-narrativo farão da *distância* e da *separação* entre observador e observado, entre vida e cena, entre realidade e espetáculo, a base do regime representativo da arte.

É a partir de tal separação, condição da representação clássica, que o espectador pode enfim mergulhar no mundo de dentro da tela por meio da identificação e do "efeito janela" – efeito que, paradoxalmente, promoverá o *apagamento* dessa distância mediadora, assim como o apagamento do corpo do espectador. Nesse sentido, se o cinema clássico-narrativo constitui a base do regime *representativo* da imagem, um regime pautado por um

ponto de vista *estável* e pela *exclusão* daquele que filma como condição do estabelecimento de uma perspectiva – pois, como diria a lei do perspectivismo "para que se possa ver é preciso que algo permaneça daí excluído" (VELLOSO, 2004, p. 215) –, *Pacific*, por sua *instabilidade* de pontos de vista e pela permanente *inclusão* daquele que filma, filia-se a um regime *performativo* da imagem, para o qual, no âmbito da diegese fílmica, não haveria mais janela, não haveria mais separação, não haveria mais fora.

Porém, se *Pacific* pode ser filiado a esse regime performativo da imagem – dada a entronização e a hipertrofia do olhar daqueles que filmam, dada sua dimensão inclusiva –, ele só existe enquanto cinema, isto é, enquanto fruto de uma operação de montagem, de recorte, de seleção e de construção narrativa. A montagem, ao respeitar a temporalidade das experiências dos passageiros (sem fetichizar a duração dos planos ou promover sínteses sociais na fragmentação), ao se empenhar em construir personagens dotados de progressão dramática (construção essa bastante clássica por sinal), enfim, ao instaurar um universo próprio e nos permitir por lá nos instalarmos, retoma, paradoxalmente, uma das qualidades mais clássicas do cinema – como se só pudéssemos perceber a instabilidade dessas imagens por meio da estabilidade (por mais sutil que seja) proporcionada pela organização do filme. A montagem, portanto, ao constituir uma obra, enfrenta a grande urgência das imagens de *Pacific*, essas imagens que parecem deixar pouco espaço para além delas mesmas: permitir que um fora se insinue. (BRASIL, 2010b, p. 68)

Ao absorver, portanto, em sua diegese, a distância e o "antecampo", o espaço da câmera (AUMONT, 2004, p. 41), pela permanente inclusão daquele que filma, própria a um regime performativo, *Pacific* torna evidente certa inversão: no âmbito de suas imagens (as imagens produzidas pelos passageiros do cruzeiro), não é o olhar aquilo que determina um campo de visão, é o campo que, imanente à vida social, já compreende e engendra uma variedade de olhares e múltiplos de pontos de vista. Como se, no contexto da disseminação desses aparatos tecnológicos de produção de imagens e sons, o olhar fosse o *efeito* de um dispositivo que lhe é anterior – e tanto é assim que, no limite, esses novos dispositivos digitais prescindem do olhar para filmar.

Boa parte das imagens produzidas pelos turistas do cruzeiro Pacific não são, portanto, filmagens de paisagens ou poses de família em meio às paisagens, em que frequentemente alguém, o sujeito que filmava ou fotografava no turismo de antanho, ficava de fora da imagem. Em *Pacific*, trata-se das filmagens *dos* próprios passageiros e *por* eles próprios, agora incluídos na cena. Com isso, estamos indicando, em relação às imagens amadoras, autorreferentes e performativas, o declínio de um modelo de representação clássica, baseado, como vimos, na escolha de um ponto de vista estável e fixo, na exclusão daquele que filma e na separação do espectador da cena (o qual deveria se apagar para então, alheio a si próprio, se projetar no espaço da diegese fílmica), em detrimento da ascensão dos regimes inclusivos e participativos contemporâneos, que, rompendo a "quarta parede", solicitam do espectador, consciente de si, seu engajamento, cumplicidade e colaboração. Importante salientar que nessa definição das posições e ocupações do espectador está em jogo o arraigado preconceito segundo o qual no regime representativo o espectador seria sempre "passivo", separado da capacidade de conhecer e da possibilidade de agir (RANCIÈRE, 2012, p. 16), enquanto no regime performativo, o espectador, "emancipado" da sua passividade contemplativa, seria então "ativo", "interativo" e dotado de autonomia.

Sendo assim, a perspectiva aqui adotada não implica, que fique claro, a desqualificação de um regime de visibilidade em detrimento da qualificação do outro, porque, além desses regimes serem de fato cada vez mais híbridos, nenhuma prática, nenhum protocolo formal, em si mesmo, garante mais ou menos vigor estético e potência política, mais ou menos interesse. É apenas no embate com as obras que podemos perceber o que de fato está em jogo na dinâmica da representação clássica (pautada pela separação) ou na dinâmica do regime performativo (pautada pela inclusão). Cabe lembrar também que se esse modelo da representação tem sido questionado, pelo menos, desde fins do século XIX,[6] agora se trata de uma prática, que engendra outras formas de olhar, de ser e de aparecer

6 No que diz respeito aos diversos dispositivos ópticos criados no âmbito das ciências em fins do século XIX e popularizados como entretenimento nas grandes feiras europeias, o estereoscópio fora paradigmático por desestabilizar a fusão binocular, garantidora da estabilidade da representação. Sobre a "modernização da percepção" nesse momento histórico, Ver: CRARY, 2012.

no mundo, completamente difusa e socialmente ramificada, a partir da difusão e popularização das tecnologias digitais de produção de imagem e som, mas também, e sobretudo, das cada vez mais ardilosas e "democratizadas" estratégias de colaboração, participação e inclusão.[7]

REPOSIÇÃO DA DISTÂNCIA

Imagens amadoras, domésticas, precárias. Imagens emergenciais, instáveis, fugidias. Refazendo nossas perguntas iniciais, insistimos novamente: o que está em jogo quando o cinema, as empresas de comunicação, a publicidade e a televisão disputam essas "mesmas" imagens? O que se aproxima como sintoma e o que se distancia pelos gestos, conscientes e reflexivos, de apropriação e deslocamento dessas imagens, de configuração de novos trabalhos de mediação, novos modos de subjetivação e novas formas de visualidade e visibilidade? De fato, para uns, a apropriação das imagens amadoras, dos vídeos domésticos e dos filmes de família configura uma lucrativa e oportuna estratégia de solicitação da participação, do engajamento e da colaboração dos até então "passivos" espectadores (leia-se: cidadãos consumidores) que devem, a todo custo, se mobilizar, tornando-se ativos e interativos. Já para outros, a apropriação do trabalho dos amadores configura um espaço de criação, deslocamento, análise e ressignificação, tanto dessas imagens quanto dos lugares ocupados por todos nós, espectadores-montadores.[8]

Se na cotidiana apropriação das imagens amadoras pela mídia e pela publicidade irrestrita (como vemos na recente campanha publicitária de

---

7 Não por acaso, a ficção "tradicional" tem sabido dialogar com essa demanda "participativa", simulando os efeitos da inclusão daquele que filma – como vemos desde o paradigmático *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, EUA, 1999), passando pelo filme de terror *REC* (Jaume Balagueró e Paco Plaza, ES, 2007), ao filme-catástrofe *Cloverfield* (Matt Reeves, EUA, 2008) –, como se o cinema quisesse, ao simular um efeito de ausência do "antecampo" (por meio da simulação de uma câmera subjetiva), apagar a enunciação no momento mesmo da sua máxima legitimação. Assim, o campo parece sem fim. A diferença fundamental em relação à apropriação e ao deslocamento das imagens domésticas em *Pacific* é que, no filme de Pedroso, as pessoas que (se) filmam são o fim mesmo dessas imagens.

8 Sobre a passagem do "espectador crítico" ao "espectador-montador", já que, segundo Georges Didi-Huberman (2008), "o conhecimento se faz por montagem". Ver: LINS, 2011.

uma das maiores instituições bancárias do país)[9] ou mesmo na simulação delas pelos variados gêneros e modos do cinema (dos filmes-catástrofe de Hollywood a projetos independentes e artisticamente legitimados[10]) está em jogo uma tentativa de *apagamento da distância* e das *mediações*, para que essas imagens possam operar como "dados brutos" e "autênticos" do real – e assim legitimar as empresas que delas se apropriam ou os projetos estéticos a que elas se filiam –, é notável como em alguns documentários brasileiros contemporâneos percebemos estratégias de vetores opostos, que dialogam com o sintoma ao mesmo tempo em que dele se afastam.

Para *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), assim como *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) e, também poderíamos acrescentar, *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), em que Coutinho se apropria, como que sequestrando e pilhando, de imagens veiculadas por redes de televisão aberta – para nos atermos ao documentário brasileiro recente, estruturado por imagens exclusivamente produzidas por outros que não o cineasta –, trata-se de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, *repor certa distância*, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da "ilusão referencial" e esvaziar o "apelo realista" (FELDMAN, 2008) que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas. Trata-se assim de uma operação que desloca o índice para o performativo, ao mesmo tempo em que torna

---

9 Em sua primeira campanha publicitária de 2012, o banco Itaú – que há tempos vem investindo em estratégias publicitárias colaborativas – se apropriou de um vídeo amador extremamente popular no Youtube (no qual um bebê gargalha quando seu pai corta pedaços de papel), para, a partir dele, fazer uma campanha contra o desperdício de papel e em favor dos extratos bancários *on-line*. Disponível em: <http://www.meioemensagem.com.br/home/comunicacao/noticias/2012/01/09/Itau-leva-para-TV-bebe-hit-daweb.html>

10 Não por acaso, a estética própria ao filme de Super 8, vinculada ao apelo indicial dos filmes de família e amadores, às produções experimentais ou *undergrounds* e aos códigos estéticos da memória, nunca dantes estivera tão em voga, tanto em filmes prestigiados e legitimados artisticamente quanto em grandes produções de Hollywood, caso do filme *Super 8* (J. J. Abrams, EUA, 2011), produzido por Steven Spielberg. Antes, porém, de *Super 8*, o tradicional gênero do cinema-catástrofe (exemplo maior do investimento dos grandes estúdios em efeitos especiais e simulações de mundos) já havia encontrado os efeitos de real das imagens amadoras em um filme como *Cloverfield* (2008), produzido por J. J. Abrams e integralmente narrado a partir do trêmulo ponto de vista de um de seus personagens. Ao promover uma fusão entre os "efeitos especiais" e os "efeitos de real", *Cloverfield* é o exemplo supremo daquele cenário tão bem identificado por Jean-Louis Comolli (2001): "No auge do triunfo do espetáculo espera-se um espetáculo que não mais simule".

indistinguível o trabalho de invenção de si e o trabalho de criação das imagens, as performances subjetivas e as *mise en scènes* fílmicas, a produção de valor e os fluxos do capital – já que a questão do dinheiro, das posses ou da classe social é estruturante nessas obras.

Para esses filmes, pautados por um permanente corpo a corpo entre os sujeitos e os dispositivos, a relação entre poder, ver e saber, implicada nas posturas do enunciador (muitas vezes recolhido diante do que enuncia) e na posição do espectador (muitas vezes em dúvida diante do que vê), torna-se objeto de permanente questionamento, suspeita e desconcerto. Assim, se o gesto performativo do cineasta solicita de nós espectadores que não julguemos dicotomicamente e impiedosamente aquele mundo, aquelas formas de vida, mas que busquemos, como espectadores ativos, um contraponto crítico em nosso próprio mundo histórico e social, é porque a montagem do filme não está de todo acabada e o "espectador-montador" (LINS, 2011) também é impelido a trabalhar, a tomar uma posição. Tomar uma posição, nesse caso, significa encontrar uma *distância* justa, precisa, adequada, para que o excesso inadequado dos sujeitos filmados, para que a defasagem entre a experiência e a imagem, possam reconfigurar e perturbar a ordem consensual do visível.

Não se trata mais, entretanto, daquela reposição da distância que pautara certas agressivas estratégias anti-ilusionistas do cinema moderno (como vemos em tantos filmes do Grupo Dziga Vertov, criado por Godard, de orientação maoísta e inspiração brechtiana, entre 1968 e 1972), mas da consciência da *distância* e da *separação* como condição mesma de toda e qualquer relação, seja no âmbito do cinema, da vida ou do pensamento. Como escrevera um dia Serge Daney (1996), em um dos mais tocantes e políticos textos críticos já escritos: "E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro." Nesse movimento de *apropriação* da alteridade das imagens, mas também de contígua *separação*, avizinhado ao gesto ensaístico que desloca objetos culturais pré-formados para produzir anacronismos, os outros e as imagens outras são o que nos atravessam, o que nos ultrapassam, mas também o que nos escapam, na forma do desconcerto, da perplexidade ou

de um estranho encantamento. Afinal, não se pode chegar suficientemente próximo do outro sem se tornar, também, um outro.

Em *Pacific*, o modo epidérmico como nos aproximamos, por meio do filme, desse outro, dessa alteridade radical que nos é desconcertantemente tão próxima, estranha e familiar, pessoal e comum, explicita uma contiguidade entre as formas do filme e as formas do mundo, entre o construído e o vivido. Em tal gesto de pilhagem – consentida – das imagens amadoras, domésticas e tremulantes dos outros, o realizador Marcelo Pedroso, espécie de cineasta-pirata dos novos tempos ("pirataria" sustentada pelo consentimento legal e o voluntarismo pessoal de seus personagens), cria uma linha tênue entre proximidade e distância, possivelmente se afastando do que enuncia para melhor se fundir, ou para se confundir. Fusão, confusão e indeterminação – entre enunciados e enunciação, pessoa e personagem, intimidade e visibilidade, público e privado, vida e cena – que deixa a todos nós, espectadores, em um lugar tão instável como a ardilosa superfície do mar.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. Lumière, 'o último pintor impressionistaIn: _____. AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AZEREDO, Eli. Naufrágio em alto mar. *O Globo*, Rio de Janeiro, Caderno RioShow, em 25 ago. 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. Pacific. Blog do Jean-Claude Bernardet, 2011: Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003.

BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista Famecos:* mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2010a.

_____.*Pacific*: o navio, a dobra do filme. In: *Devires*, v. 7, n. 2, Belo Horizonte, UFMG 2010b.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cezar. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. I*Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e comunicação. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 24, jul. 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida* – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____.*Cinema contra-espetáculo.* Catálogo "forum.doc.bh.2001", 5ffl. Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Belo Horizonte, novembro de 2001.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COUTINHO, Eduardo. *Um dia na vida* (filme). Rio de Janeiro: 2010.

DANEY, Serge. O travelling de Kapo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

FELDMAN, Ilana. A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. *Ciberlegenda* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 26, 2012.

_____.O apelo realista. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre, n. 36, ago. 2008.

FOSTER, Lila Silva. *Filmes domésticos:* uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira. 2010. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Centro de Educação e Ciências Humanas,Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. Aula de 17 de março de 1976. In: _____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Vigiar e punir.* Petrópolis: Vozes, 1996.

GORZ, André. *O imaterial – conhecimento, valor e capital.* São Paulo: Annablume, 2005.

GUIMARÃES, Cao. *Rua de mão dupla* (filme). Belo Horizonte: 2004.

LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador montador: *Um dia na vida*, de Eduardo Coutinho. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132-138, jul./dez. 2011.

MASCARO, Gabriel. *Doméstica* (filme). Recife: 2012.

MIGLIORIN, Cezar. A política no documentário. In: FURTADO, Beatriz (Org.) *Imagem contemporânea – cinema, TV, documentário...* São Paulo: Hedra, 2009. v. 1

ODIN, Roger. *Les film de famille*. Usage privé, usage public. Paris: Meridiens Klinckieck, 1995.

PACIFIC. Direção e montagem: Marcelo Pedroso. Recife, Brasil: Símio Filmes, 2009. Documentário, vídeo, 72 minutos, cor.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SIBILIA, Paula. *O show do eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

VELLOSO, Silvia Pimenta. O perspectivismo em Nietzsche. In: DANOVSKI, Débora; PEREIRA, Luiz Carlos. *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, set. 2004.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena* – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____.O efeito-janela e a identificação. In: *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WAJCMAN, Gérad. *Fenêtre – Chroniques du regard et de l'intime*. Paris: Verdier, 2004.

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA E ROGÉRIO FERRARAZ

Fantasmagorias das imagens cotidianas

o *estranho* e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.
Charles Baudelaire

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe uma discussão a respeito de um tipo específico de narrativa cinematográfica que se tornou frequente a partir do final dos anos de 1990: o *found-footage*[1] ficcional, tipo de filme de ficção cuja construção narrativa se dá através de registros em vídeo ou película feitos pelos personagens. Tal modalidade pode ser encontrada em inúmeras realizações de vários países, e parece ter algo a dizer sobre a incorporação das tecnologias e da estética das imagens amadoras pelo cinema de ficção dominante. Mais especificamente, dentro do amplo espectro que será descrito a seguir, deseja-se refletir sobre um grupo de filmes de gênero horror que se passam em ambientes domésticos e emulam o registro de imagens caseiras, cujo exemplar mais conhecido é a série cinematográfica *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, iniciada em 2007 por Oren Pelli, nos EUA), franquia

1 Optou-se por manter a expressão em inglês (que significa "filme encontrado"), por ser a mais corrente.

que conta atualmente com três continuações e um *spin-off*,[2] todos com significativo sucesso mundial.

Entre as inúmeras discussões possíveis em torno desse tipo de produção, que vão desde abordagens temáticas específicas, no âmbito do cinema de horror, até questões de biopolítica, no que se refere ao amadorismo como um novo padrão na paisagem midiática, quer-se propor aqui uma análise de sua ligação com uma problemática tradicional da ficção de horror. Trata-se do *estranho*, ou do *efeito de estranheza* relativo a imagens e objetos familiares, discutido por Freud no texto *O Estranho*, publicado pela primeira vez em 1919 e, desde então, um dos seus trabalhos mais influentes sobre os estudos literários, e também cinematográficos.

FOUND-FOOTAGES, MOCKUMENTARIES, SNUFFS E O QUE MAIS COUBER

> Em outubro de 1994, três estudantes de cinema
> desapareceram numa floresta perto de Burkittville, Maryland,
> enquanto rodavam um documentário.
> Um ano depois, as imagens foram encontradas.
> (*Letreiros de abertura de A Bruxa de Blair*)

A prática cinematográfica chamada de *found-footage* refere-se à apropriação de registros de imagens em movimento preexistentes, com o objetivo de desnaturalizá-las ou recontextualizá-las pela criação de novos sentidos obtidos a partir de processos geralmente ligados à montagem ou ao próprio gesto de apropriação. (WEINRICHTER, 2010) Trata-se de uma prática importante no documentário e no cinema experimental, que tem o poder de reemoldurar imagens e ao mesmo tempo de desafiar conceitos tradicionais como os de autoria e propriedade intelectual. Entre os realizadores que contribuíram para o aprofundamento, reflexão e legitimação dessa estratégia, tem-se o alemão Harum Farocki e o húngaro Péter

2 O termo pode ser traduzido por "derivagem", e se refere a histórias que abordam o universo diegético de outra obra, da qual elas são decorrentes, mas sem a necessidade de se relacionarem com sua trama principal.

Forgács, cujas obras vêm sendo objeto de atenção crescente por parte de pesquisadores do mundo inteiro.

Mas, para além das práticas documentais e experimentais, outro fenômeno, em parte semelhante, tem proliferado com a exploração comercial e a popularização dos equipamentos digitais de captação de imagem, dos *softwares* de edição e dos portais de distribuição gratuita na internet. Nos últimos anos, o acesso a essas tecnologias deu enorme visibilidade a estratégias como a remixagem de imagens já circulantes e/ou a ressignificação de registros banais, distribuídos de forma "viral" em redes de compartilhamento, na maioria das vezes em propostas humorísticas e/ou de entretenimento, cuja popularidade vem influenciando produções culturais massivas, com impactos estéticos e políticos que têm sido alvo de intensa discussão acadêmica.[3]

O sucesso dessas novas combinações pode ser devido, em parte, à assimilação midiática de imagens amadoras ou caseiras que vem se intensificando, a partir do uso das câmeras de Super-8, nos anos de 1960, passando pelo VHS, nos anos de 1980, e chegando ao digital, nos anos 2000. Desde então, produtos audiovisuais amadores com registros de fatos de interesse jornalístico ou de cenas inusitadas da vida cotidiana (e mesmo doméstica) começaram a proliferar, passando a dominar, no final dos anos de 1980, diferentes modalidades de programação televisiva, chamando a atenção para algumas características típicas do manuseio amador, entre elas a falta de contraste e de foco das imagens, problemas de iluminação e de estabilidade, som abafado ou ausente etc. Como descreve West (2005), a inteligibilidade básica desse material exigiu uma estrutura de formato que se inclinou pesadamente para a pós-produção, com a inclusão de reenquadramentos, uso de voz-over explicativa, legendagem etc., e também para classificações simplificadas por gêneros, como humor, tragédia e choque, muitas vezes vinculados ao sensacionalismo.

Para West (2005), essa intersecção entre o registro amador e o interesse por imagens captadas, na maioria das vezes, por acidente, surgiu (pelo menos originalmente) como uma promessa de autenticidade, pois

3 No caso dessa discussão em âmbito acadêmico nacional, ver: Felinto (2008); Sibilia (2008); Feldman (2008) entre outros.

os espectadores julgavam que dificilmente esses registros poderiam ser premeditados e/ou falsificados por operadores com tão baixo nível de sofisticação técnica. Assim, conclui ela, o autoevidente não-profissionalismo das imagens poderia ser codificado como "transparente", pois sua má-qualidade tornar-se-ia um marcador de realidade, ao sinalizar suas circunstâncias de produção, transformadas em poderoso e onipresente índice de realidade.

As implicações desse processo foram variadas, tanto do ponto de vista estético, pois permitiram que produtos da grande mídia incorporassem soluções distanciadas dos padrões convencionais, quanto político, pois as imagens que podiam servir como contraponto a esses padrões passaram a ser absorvidas e frequentemente neutralizadas pelo controle dos grandes conglomerados midiáticos.[4]

Não demorou para que a ficção audiovisual dominante se apropriasse desse tipo de imagem, ou da emulação dela, com diferentes objetivos. No caso do horror, isso se deu inicialmente pela exploração da curiosidade sobre registros alegadamente reais de eventos paranormais,[5] entre os quais um dos mais conhecidos é *Poltergeist – O Fenômeno* (*Poltergeist*, Tobe Hopper, 1982). Houve também filmes que deram importância ao registro semelhante ao amador ou acidental, como *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997), *O Chamado* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998) e *Sinais* (*Signs*, M. Night Shyamalan, 2002), entre dezenas de outros. Mas os longas-metragens comerciais, inteiramente calcados no estilo de registro amador ou acidental, se tornariam populares somente no final dos anos de 1990. Inicialmente, a face mais visível desse processo deu-se com o fenômeno mundial *A Bruxa de Blair* (*Blair Witch Project*, 1999, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, EUA), que trazia a história fictícia de um grupo

---

4 Sobre isso, ver Brasil e Migliorin (2010).

5 O conceito de "paranormalidade", que já teve muitos nomes ao longo da história e passou a ser uma preocupação do pensamento ocidental, desde o século XIX, pode ser definido como aquele que se refere a fenômenos sensoriais e psicológicos humanos que parecem violar as leis naturais. (ZUZNE; JONES, 1989, p. ix) O assunto esteve muito em voga na década de 1970, quando a Guerra Fria gerou várias experiências científicas em torno de indivíduos com supostos poderes extrassensoriais (como o soviético Uri Geller, que alegava ser capaz de entortar metais à distância, e viajou pelo mundo inteiro exibindo seus talentos). Nesse período, tanto o jornalismo quanto a ficção divulgaram centenas de relatos, nas mais diversas mídias, causando grande comoção e legando uma grande variedade de histórias e lendas urbanas.

de estudantes que realizava um documentário sobre a maldição de uma bruxa morta 200 anos antes no bosque da cidade de Burkittisville. Durante as filmagens, eles acabavam desaparecendo da mesma forma como ocorrera com as supostas vítimas do espírito da Bruxa, e apenas o material registrado pelo grupo seria encontrado, cerca de um ano depois do desaparecimento.

O "achado" comercial de *A Bruxa de Blair* foi vendê-lo, inicialmente, na Internet e nas primeiras sessões públicas nos EUA, como um legítimo *found-footage*. Para isso, o filme contava com o registro bastante realista captado pelos próprios atores durante os oito dias em que ficaram isolados no Seneca Creek State Park, em Maryland, munidos de duas câmeras, um aparelho de GPS e algum material de acampamento, e sendo vitimados pelo assédio constante de uma equipe cujo objetivo era mantê-los apavorados o tempo todo. Mesmo com a "revelação" do malogro antes do lançamento mundial do filme, o sucesso foi monumental: a um custo de produção de cerca de 40 mil dólares (sem contar, obviamente, os gastos com lançamento e distribuição), o filme arrecadou mais de 240 milhões de dólares nas bilheterias, tornando-se o mais lucrativo da história de Hollywood até aquela data.[6]

Porém, ao contrário do que se propagou na época, o projeto *A Bruxa de Blair* não tinha uma premissa exatamente original. Entre seus antecedentes há várias obras importantes. Os realizadores mencionaram como inspiração direta uma série de filmes estadunidenses de ficção sobre o monstro lendário conhecido como Pé-Grande, feitos a partir dos anos de 1970, em particular os de Charles Peirce (*The Legend of Boggy Creek*, 1972, e *Boggy Creek II – And the legend continues*, 1984) e Ed Raggozzino (*Sasquatch, The Legend of Bigfoot*, 1977), cuja estética realista era favorecida pelo uso de estratégias tanto do documentário clássico, como narração em voz-over explicativa e imagens de arquivo, quanto do documentário moderno, como câmera na mão, som direto, imagens feitas por personagens filmando uns aos outros etc. Esses filmes tinham ligação com o impacto de uma suposta filmagem real do Pé Grande obtida pelos pesquisadores Roger

6 Cálculo feito comparando-se os custos de produção com o rendimento de bilheteria. Fonte: Internet Movie Database <http://www.imdb.com/title/tt0185937/business>.

Pattinson e Bob Gimlin, nos EUA, em 1967, que ainda hoje faz parte do imaginário nacional e tem características típicas das imagens amadoras, em particular pela precariedade do registro.

Pensando também nas tendências dos anos de 1970, Petley (2005) lembra a importância da lenda urbana dos *snuffs*, que começou a circular mais intensamente a partir do longa, independente, *Snuff*, filmado na Argentina, em 1971, pelo casal Michael e Roberta Findlay, e lançado em 1976, pelo produtor Allan Shackelton, nos EUA. O filme, que originalmente se chamaria *Slaughter*, tratava de uma gangue de motoqueiros inspirada na "família Manson", grupo responsável pelo assassinato da atriz Sharon Tate e de mais quatro pessoas na Califórnia, em 1969. Mas, quando foi lançado, recebeu não apenas o novo título como também cenas adicionais de um assassinato supostamente real, ocorrido na América do Sul. Parte do público acreditou no engodo, e a existência de registros reais de assassinatos perpetrados com o fim específico de serem filmados e distribuídos de forma marginal passou a ser aventada diversas vezes, tanto na ficção quanto no jornalismo. Segundo Petley (2005), o imaginário criado em torno dos *snuffs* pode ser um dos fatores que alimentaram o interesse pelos falsos *found-footages*.

Nesse sentido, é inevitável mencionar-se o polêmico filme italiano *Canibal Holocausto* (*Canibal Holocaust*, Ruggiero Deodato), banido em mais de 40 países, após sua polêmica estreia, em 1980, que foi seguida da prisão do diretor sob a acusação de ter produzido um *snuff*. Essa produção, filmada em sua maior parte na Colômbia, trazia a suposta reconstituição ficcional das aventuras de um antropólogo estadunidense em busca de uma equipe de documentaristas desaparecidos na Amazônia. Ele não os encontra, mas, entre uma tribo canibal, descobre as latas de filmes em 16 mm, com os registros do massacre que a equipe sofrera, após praticar contra a tribo os mais variados tipos de violência. Apesar dos filmes sobre canibais serem naquele momento um ciclo já bastante conhecido no cinema de exploração italiano,[7] *Canibal Holocausto* ficou imortalizado por ter

7 O ciclo de filmes italianos de canibais, que explodiu entre os anos de 1970 e começo dos de 1980, consistia em uma série de aventuras na selva, geralmente misturando horror e nudez, que traziam exploradores "civilizados" para espaços "exóticos" (filmados em locações em várias partes do mundo), nos quais se deparavam com os supostos hábitos selvagens dos habitantes locais. Entre

usado como argumento publicitário a falsa mensagem de que o documentário encontrado na Amazônia seria verídico, o que levou a enganos jornalísticos escandalosos e a um enorme mal-entendido, obrigando os atores a comparecerem à televisão e à Justiça para provar que estavam vivos.

Mas também outras produções mais recentes devem ser creditadas. Como lembra Piedade (2008), uma delas é a belga *C'est Arrivé Près de Chez Vous* (mais conhecido por seu título em inglês *Man Bites Dog*), realizada em 1992, pelo trio Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoít Poelvoorde. O filme trazia uma suposta equipe de documentaristas que acaba morta junto com um assassino em série, cuja rotina estava acompanhando, deixando o filme como seu único legado. Tryon (2009, p. 40) também destaca que, em 1998, poucos meses antes do lançamento de *A Bruxa de Blair*, um longa-metragem satírico, intitulado *The Last Broadcast* (Stefen Avaos e Lance Weiler, EUA, 1998), chegava ao circuito dos festivais, trazendo a história de um grupo de estudantes que se embrenha numa floresta para procurar o lendário "Demônio de Jersey", e não mais retorna, sendo o filme alegadamente o material bruto dos seus registros.

Mesmo havendo diferenças notórias entre *Canibal Holocausto* e os outros realizados depois – em particular pelo fato de Deodato ter criado uma moldura narrativa sofisticada e politicamente polêmica para a exibição do falso *found-footage*[8] – tanto o primeiro quanto *The Last Broascast*, *Man bites Dogs* e *A Bruxa de Blair* têm mais em comum do que o apelo à pretensa "descoberta" de algum tipo de *snuff* acidental. Eles também compartilham outra estratégia ainda mais antiga, conhecida como *mock-documentary* ou *mockumentary*, isto é, um tipo de ficção que se apropria dos procedimentos estilísticos do documentário e/ou da reportagem jornalística.

Como lembra Piedade (2008), o marco inicial dessa modalidade de ficção costuma ser atribuído à adaptação radiofônica de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Welles, dirigida por Orson Welles e estrelada pela equipe do Mercury Theater, no Dia das Bruxas, em 1938, na Rádio CBS, nos EUA, que levou milhares de ouvintes a acreditarem que seu país estava sofrendo uma

os filmes mais conhecidos, estão *Emmanuelle e o último canibal* (*Emanuelle e gli ultimi cannibali*, Joe D'Amato, 1977) e *Canibal Ferox* (Umberto Lenzi, 1981).

8 Sobre isso, v. Petley (2005) e Guerra (2010).

invasão alienígena. O fenômeno contribuiria para o surgimento de inúmeras experiências audiovisuais, ao longo das décadas seguintes, como *Zelig* (Woody Allen, 1983) e *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), que buscaram seu interesse na tensão criada pelo encontro entre a ficção e as formas documentais consagradas – e os novos *mockumentaries* de horror, criados a partir de falsos *found-footages*, são a face mais atual e mais rentável desse fenômeno, não se tratando propriamente de uma invenção original entre as possibilidades formais da tradição audiovisual.

O fato é que, no âmbito do cinema de horror, a partir de *A Bruxa de Blair*, as definições de *mockumentary*, de *found-footage* e mesmo de falsos *snuffs* passariam a se misturar e a se confundir, mas os procedimentos narrativos e estilísticos dessa combinação não foram incorporados imediatamente pelo cinema comercial, apesar do sucesso do filme de 1999. Isso aconteceria cerca de oito anos depois, com o surgimento de uma enorme quantidade de filmes que retomavam a tendência. Entre centenas deles, produzidos nos últimos seis anos ao redor do planeta, pode-se citar as produções hollywoodianas de horror e ficção-científica *Cloverfield – Monstro* (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008), e *Apollo 18 – A missão perdida* (*Apollo 18*, Gonzalo López-Gallego, 2011); os filmes de zumbis *Diário dos Mortos* (*Diary of the Dead*, George Romero, 2007) e *[Rec]* (Jaume Ballagueró e Paco Plaza, 2007), produção espanhola que ganharia duas continuações no próprio país e um *remake* nos EUA; os falsos documentários supostamente encontrados após o desaparecimento das equipes, como o norueguês *O Caçador de Troll* (*Trolljegeren*, Andre Ovredal, 2010) e o costa-riquenho *O Sanatório* (*El Sanatorio*, Miguel Alejandro Gomez, 2010); os filmes de horror passados em ambiente doméstico, como *Home Movie* (Christopner Denham, 2008) e a série *Atividade Paranormal*.

Evidentemente, esses filmes apresentam diferenças importantes entre si. Uma delas, e talvez a mais óbvia, diz respeito ao tipo de monstruosidade que lhes serve de argumento: aparições de seres extraterrestres ou de fantasmas; ataques de bruxas ou de criaturas selvagens; epidemias de zumbis ou de outros entes contagiosos; lutas com demônios ou psicopatas etc. Outra diferença relevante é a proximidade maior ou menor dos recursos estilísticos do jornalismo e do documentário, que podem ser muito significativos em *O Sanatório* ou residuais em *Apollo 18*, e até inexistentes

em *Home Movie*. Há ainda a questão da movimentação da câmera, geralmente feita "na mão", mas que também pode ser registrada através de instalações de segurança ou de aparelhos "esquecidos" ou caídos no chão, por exemplo. Mas, sobretudo, a interferência da montagem é um complicador na comparação entre esses filmes, pois há tanto os que produzem a impressão de fidelidade à ordem e a duração dos eventos captados, como *[Rec]*, quanto os que oferecem uma montagem bastante irônica entre diferentes câmeras presentes na ação, como *[Rec] 2 – En un mundo infectado* (Martin Samper, Espanha, 2010).

Há, por outro lado, elementos comuns a todos esses filmes a ser mencionados, pois geralmente são usados para indexá-los no mesmo "subgênero"[9] dos filmes de horror *found-footage*. São eles: a câmera "diegética", isto é, operada por personagens ou em situações incorporadas à narrativa; o uso de tecnologias do tipo acessível para consumidores amadores; a ausência de moldura narrativa, exceto pela presença eventual de letreiros curtos no começo ou no final do filme; a presença de atores desconhecidos do grande público; a ausência de trilha-sonora extradiegética; a remissão constante à câmera; a linearidade cronológica descontínua; o destaque para os "tempos mortos" em que nada de relevante acontece; e a preferência por ambientes comuns e situações (pelo menos inicialmente) cotidianas.

Em particular, neste artigo, interessa-nos explorar as potências expressivas dessas últimas características em filmes que emulam os registros domésticos. Isso será feito através da discussão e aplicação de um conceito muito útil para a análise das narrativas e imagens de horror: o *efeito de estranheza*, ou simplesmente o *estranho*, conceito desenvolvido por Freud em 1919, em um de seus textos mais importantes para os estudos literários. Como objeto de observação neste pequeno estudo de caso, o filme escolhido será o primeiro episódio da franquia *Atividade Paranormal*.

---

9 Aqui, considera-se problemática a ideia de "subgênero", pois tradicionalmente os subgêneros do horror são atribuídos a diferentes categorias temáticas de monstruosidade. Assim, geralmente pensa-se em subgêneros como os filmes de zumbi, de possessão demoníaca, de fantasmas etc. Por outro lado, não resta dúvida quanto ao fato de que o conjunto de filmes mencionado neste artigo é tratado por produtores, divulgadores e espectadores como um subgênero do horror, marcado mais por questões de estilo de captação do que por questões temáticas.

O *estranho*, ou o *efeito de estranheza*

> O estranho é aquela categoria do assustador que remete
> ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.
> (*O Estranho – Sigmund Freud*)

Em 1919, Sigmund Freud abria seu texto *O Estranho* (*Das Unheimlich*)[10] revelando-se incomodado pelo fato de, até aquele momento, os psicanalistas não frequentarem o universo da estética para desenvolver seus estudos, e, por outro lado, de os tratados estéticos se encarregarem principalmente de refletir sobre o belo, atraente e sublime, ou seja, sobre sentimentos de "natureza positiva", opostos aos de repulsa e aflição. Tomou, assim, a iniciativa de elaborar uma análise para encontrar uma ponte possível entre as duas áreas. Chegou, então, ao tema do *unheimlich* (traduzido como *estranho* ou *sinistro*), que, segundo ele, relacionava-se ao que poderia ser considerado assustador, provocador de sentimentos de horror e de medo.

Oscar Cesarotto (1996, p. 113), comentando o texto de Freud, atenta para a questão da definição do termo: "*unheimlich* é o antônimo de *heimlich*, que quer dizer 'íntimo, secreto, familiar, doméstico'. Por contraste, significaria 'desconhecido, estranho, não habitual'". Apesar do vocábulo descrever uma série de emoções, haveria, conforme Cesarotto, ao menos um denominador comum entre as várias possibilidades: "o efeito de estranheza que atinge as coisas conhecidas e familiares, tornando-as motivo de ansiedade." (CESAROTTO, 1996, p. 113)

Para exemplificar o efeito *estranho* ligado aos elementos conhecidos e familiares, Freud utilizou-se do conto *O homem da areia*, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann. A figura original do *Homem da Areia* vinha de um conto infantil direcionado a crianças que não queriam dormir. O *Homem da Areia* seria a personagem responsável por soprar areia nos olhos delas para fazê-las dormir e sonhar – sonhos agradáveis ou não. O conto de Hoffmann confere a tal figura aspectos aterrorizantes. Trata-se da história de

---

10 Traduzido no Brasil como *O estranho* (FREUD, 1976), numa versão contestada por alguns psicanalistas e estudiosos da obra de Freud. Entre eles, encontra-se Oscar Cesarotto, autor do livro *No olho do Outro* (1996), no qual defende que a tradução mais exata de *unheimlich* seria *sinistro* – ou aquilo que causa um *efeito de estranheza*. Neste artigo, estes termos (*estranho, sinistro e efeito de estranheza*) serão empregados como sinônimos.

Natanael, que troca cartas com seu amigo Lotário e sua namorada Clara, irmã de Lotário. Descrevendo lembranças da infância, Natanael conta que sua mãe costumava ameaçá-lo, dizendo que o *Homem da Areia* apareceria, se ele não fosse dormir na hora certa. Natanael acreditava que o tal Homem seria uma presença real, pois, sempre que se recolhia para seu quarto, ele ouvia passos pesados subindo as escadas de sua casa e, logo após, percebia que seu pai se trancava com alguém no escritório. Natanael acreditava que o visitante de todas as noites era o tal *Homem da Areia*. Ele perguntou, então, para a ama da irmã mais nova, uma velha senhora, que contou se tratar de um homem mau, que jogava areia nos olhos das crianças quando elas se recusavam a ir dormir. Os olhos, então, saltariam sangrando da cabeça, ele os recolheria e os levaria para a Lua, a fim de alimentar seus filhotes. Determinado a descobrir quem era o assustador *Homem da Areia,* Natanael escondeu-se no gabinete do pai. Surpreendeu-se ao ver que quem se encontrava com ele era Coppelius, advogado e amigo da família. Após o choque inicial, o garoto foi descoberto e quase teve seus olhos arrancados por Coppelius, mas foi salvo por seu pai. Tempos depois, o pai de Natanael morreria numa explosão. Ele mudou-se de cidade, para continuar seus estudos superiores. Certo dia, um homem bateu a sua porta. Natanael acreditava ser Coppelius, mas este se apresentou como Coppola, um vendedor de óculos. Natanael descobriu que Coppola era amigo do professor Spallanzani, que morava na casa em frente à sua residência, de onde ele podia observar Olímpia, uma jovem de beleza imaculada, com quem ele, posteriormente, começou a namorar. Olímpia, porém, mostrava-se fria e incomunicável. Para espanto e desespero de Natanael, ele logo descobriria que aquela mulher por quem ficara encantado era, na verdade, uma boneca de cera, um autômato. Nesse momento, ele teve a certeza de que Coppola e Coppelius eram a mesma pessoa: o tão temido *Homem da Areia*. Natanael volta, então, para sua cidade e retoma o namoro com Clara, mas quando, num certo dia, avista Coppelius/Coppola, acaba se atirando de cima de um prédio e morre na queda.

Esse limitado resumo não dá conta de toda a riqueza do conto de Hoffmann, mas serve para apresentar suas linhas gerais. Alguns pontos relevantes devem ser destacados: a própria figura do *Homem da Areia* e o medo de ter os olhos arrancados por ele; a descoberta de que o *Homem*

da Areia não era mais um "espantalho das histórias da carochinha", mas Coppelius, o amigo do pai de Natanael, um monstro horrível e assustadoramente real e familiar; a boneca "viva" Olímpia e o efeito estranho que ela também causava; a questão do duplo (*doppelgänger*), relacionada tanto com Coppelius/Coppola como com a boneca Olímpia; a incerteza em relação aos fatos narrados.

Desde a publicação do estudo de Freud, que teve como base esse conto, muita coisa mudou tanto no campo psicanalítico quanto no estético, mas o conceito de *unheimlich* permanece como um dos mais potentes desenvolvidos pelo pai da psicanálise. Para Freud, a emergência desse sentimento estaria ligada a um estágio primitivo, há muito superado, da mente humana, que ressurge inadvertidamente em circunstâncias específicas, o que provoca reações de profunda inquietação e desorientação. Trata-se, para ele, de um misto de medo e fascínio provocado por um sentimento reprimido que nos faz olhar para os objetos do mundo, sob uma perspectiva que aceita o mistério e, ao mesmo, o teme terrivelmente. Para Freud:

> O estranho nada mais é que uma coisa familiar e escondida que sofreu repressão e então emergiu dela, e tudo o que é estranho satisfaz a esta condição. [...] Membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso..., pés que dançam por si próprios – todas essas coisas têm algo de peculiarmente estranho... (FREUD, 1976, p. 277)

No conto de Hoffmann, o efeito perturbador decorrente da transformação de algo familiar em estranho, associando-o à angústia e ao horror, está estreitamente ligado à presença de elementos grotescos. Vale observar, então, que o *estranho* e o grotesco não se anulam, ao contrário, são complementares. Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), retomando o estudo de Wolfgang Kayser (1986) sobre o grotesco, observam a aproximação entre essa categoria estética e o conceito de *unheimlich*:

> O grotesco não se define, entretanto, pura e simplesmente pelo monstruoso ou pelas aberrações. É preciso que, no contexto do espetáculo ou da literatura, estas produzam efeitos de medo ou de riso nervoso, para que se crie um 'estranhamento' do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável, que corresponde propriamente ao grotesco. Não estamos longe do conceito freudiano de

> Unheimliche, que se traduz como 'o inquietante familiar', algo que deixamos de reconhecer como identidade normalizada, por efeito de forças obscuras e incompreensíveis. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 56)

Não estamos distantes das fantasmagorias das imagens cotidianas, trabalhadas a partir da emulação do registro doméstico de fatos inquietantes e grotescos, tão frequente no cinema de horror contemporâneo.

EMULAÇÃO DE REGISTRO DOMÉSTICO: *ATIVIDADE PARANORMAL*

> A Paramount Pictures gostaria de agradecer às famílias de Micah Sloat e Katie Featherston e ao Departamento de polícia de San Diego.
> (*Letreiros de abertura de Atividade Paranormal*)

Desde que Freud escreveu seu influente ensaio, boa parte da ficção de horror passou a explorar com mais consciência o medo que sentimos quando algo que nos parece absolutamente conhecido se reveste de uma aparência de mistério e de perigo iminente. Se registros desse fenômeno antecedem o texto de Freud, em imagens literárias como a do *doppelganger*,[11] as obras realizadas após o advento da psicanálise passaram a se interessar mais claramente pelo efeito da transformação de objetos e espaços cotidianos em fontes de ameaça e desorientação. Assim, a importância do texto de Freud para a literatura, o cinema e as artes em geral, se deve não apenas ao que este forneceu de subsídios para a reflexão, mas também à inspiração que legou a artistas que construíram atmosferas e situações de desfamiliarização, como ocorreu, por exemplo, com a vanguarda surrealista e com uma parte expressiva da ficção popular de horror.[12]

E é aí que parece residir a força da série *Atividade Paranormal*, cujo primeiro episódio é objeto de atenção neste artigo. Escrito, dirigido e produzido em esquema independente pelo estreante Oren Peli, em 2007, e

---

11 O *Doppelgänger* provém de lendas germânicas pela fusão das palavras *doppel* (*réplica*) e *gänger* (aquele que vaga, andante). Costuma ser descrito como um ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe e passa a acompanhar. Sua primeira aparição no cinema de longa-metragem é também tida como originadora do primeiro longa de horror da história: *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye e Paul Wegener, Alemanha, 1913).

12 Por exemplo, v. FERRARAZ, 2005.

transformado em fenômeno de público, em 2009 (quando arrecadou 194 milhões de dólares nas bilheterias mundiais,[13] após ser distribuído pela Paramount[14]), o filme acompanha a transformação de um ambiente e de pessoas comuns em objetos progressivamente mais estranhos e temíveis, em um registro supostamente caseiro de dezenas de horas gravadas ao longo de 21 dias, e montado com 86 minutos de duração.

Em *Atividade Paranormal*, vemos um jovem casal que resolve investigar por conta própria os estranhos fenômenos que assombram a esposa Katie (Katie Featherston), desde os oito anos de idade. Para tanto, o marido Micah (Micah Sloat) compra uma câmera digital através da qual pretende registrar tudo o que se passa na casa, inclusive quando eles estão dormindo ou ausentes. Os problemas se adensam, à medida que os registros começam a mostrar que há algo perigoso e inexplicável acontecendo, mas nenhum deles sabe como resolver ou reverter a situação.

O filme concentra-se inteiramente no espaço da casa. A câmera só aparece do lado de fora nos primeiros segundos, quando Katie chega, com seu carro, na garagem. Depois disso, só sairá para o pátio dos fundos, e mesmo assim rapidamente. Quando a gravação começa, Micah revela que o fenômeno que ele chama de "a Coisa" já está instalado, e é o motivo da compra da câmera. Nos primeiros minutos, o casal testa o equipamento em um clima bastante ameno. No dia seguinte, ao receberem a visita de um médium chamado por Katie, percebemos mais claramente a gravidade do problema.

Do ponto de vista narrativo, o diálogo com o médium parece ter o papel de apresentar ao espectador a casa e os personagens, já que o convidado lhes faz várias perguntas. No final da conversa, ele aconselha o casal a não mexer com "a Coisa", pois esta não teria origem humana, isto é, não se trataria de um fantasma, e sim de uma espécie de demônio. Ele indica ao casal

---

13 Fonte: Internet Movie Database. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1179904/business>.

14 Segundo Carreiro (2010), o processo de compra do filme pela DreamWorks levou algum tempo. *Atividade Paranormal* começou a ser distribuído em DVDs, principalmente para pessoas que trabalhavam na indústria cinematográfica. Em 2008, o filme chegou às mãos de executivos da DreamWorks, que o enviaram para Steven Spielberg, cujo aval levou o estúdio a pagar US$ 300 mil pelos direitos autorais da obra. Ele também teria convencido os executivos do estúdio a trocar a ideia de fazer uma refilmagem (a partir do mesmo roteiro e com equipamento profissional, a ser dirigida pelo mesmo diretor) pelo lançamento do filme original, só que com um final diferente. Na mesma época, porém, a DreamWorks foi comprada pela Paramount e o lançamento acabou adiado para 2009.

um colega especializado em lidar com esses seres malignos, desaconselha com firmeza qualquer tentativa de comunicação espiritual e se despede. Micah não consegue levar a situação a sério, e parece ficar bastante excitado. Eles fazem sexo, mas Katie exige que a câmera seja desligada, para frustração de Micah.

A partir do dia seguinte, a agitação na casa aumenta. Do quarto, no andar de cima, eles escutam barulhos misteriosos vindos da sala e da cozinha, no andar de baixo. Micah, convencido de que algo pode estar acontecendo, passa a pesquisar sobre demônios e compra um livro com ilustrações sobre o assunto. O espectador começa a perceber que objetos da casa, como um quadro na parede em frente à escada e os entalhes da cama do casal, se parecem com as imagens do livro, embora os personagens não façam referência a esse fato. Micah consegue captar sons estranhos no quarto. Katie tem pesadelos, além de protagonizar um episódio de sonambulismo, em que fica por cerca de duas horas, em pé, no quarto, observando o marido enquanto ele dorme (nesse momento, a intervenção de um editor no material bruto registrado pelo casal é evidente, pois a velocidade das imagens é acelerada, e o *timecode* corre rapidamente na parte de baixo da tela). A câmera ligada à noite registra tudo, impassível. Katie não se lembra de nada.

Contra a vontade da mulher, Micah traz uma placa de Ouija[15] para casa. Numa saída noturna, o demônio queima a placa e faz misteriosas inscrições. A câmera ligada na sala mais uma vez registra tudo. Katie decide chamar o exorcista indicado pelo médium, mas Micah pede para fazer um teste antes, espalhando talco pela casa. "A Coisa" deixa suas marcas de talco por todo o segundo andar da residência, inclusive dentro do quarto, e indo até o sótão. Lá, o casal encontra uma foto de Katie quando criança, queimada parcialmente pelo incêndio ocorrido na casa da família dela. No dia seguinte, uma fotografia do casal no corredor aparece quebrada em cima do rosto de Micah. Os barulhos misteriosos começam a acontecer também durante o dia. O exorcista está viajando, e o médium os visita de novo, mas se recusa a entrar na casa.

---

15 Espécie de "dispositivo espiritual" que contém as letras do alfabeto e as palavras "sim" e "não", e é usado para comunicação com entidades sobrenaturais através de um objeto pontiagudo que desliza pela placa.

O demônio se instala na cama: a câmera noturna mostra o movimento dos lençóis. "A Coisa" continua invisível, mas tenta levar Katie à noite, arrastando-a pelos pés. Eles decidem fugir, mas ela desiste de ir. Na noite do 21ffl dia, Katie, num aparente novo episódio de sonambulismo, sai do quarto, e então ouvimos seus gritos. Micah corre para acudi-la, e ouvimos gritos dos dois. A câmera continua impassível diante da cama e da porta aberta através da qual só podemos ver o corredor escuro. Silêncio.

Para a cópia que circulou internacionalmente, foi inserida uma cena adicional em que Katie entra pela porta do quarto segurando Micah, e o atira contra a câmera. Letreiros nos dizem que o corpo dele foi encontrado dias depois, e que o paradeiro dela é ainda desconhecido.

Analisando-o do ponto de vista da psicanálise, seria bastante tentador interpretar esse filme pelo aspecto do estranhamento da esposa Katie em relação à possibilidade do ato sexual. A interpretação psicanalítica chega a ser cristalina, quando observamos a progressiva aproximação da entidade demoníaca da cama do casal até tomar o corpo de Katie, aparentemente traumatizada por algum tipo de abuso, real ou imaginário, que teria sofrido na infância. Nesse sentido, a postura infantil de Micah, brincando com os temores de sua mulher, e o abandono de certa figura paterna, representada pelo médium, só adensam a situação.

Mas é de outra ordem a questão que se trata neste artigo. Se a análise psicanalítica pode ser aplicada com alguma facilidade, a questão que interessa aqui é discutir em que medida a forma "doméstica" de registro se presta tão bem ao desenvolvimento do estranhamento pelo qual passam personagens e espectadores. Como descreve Carreiro (2010), "a textura amadora das imagens, ao contrário de prejudicar a experiência por suas limitações técnicas [...] se aferra ao princípio do registro amador de um acontecimento extraordinário [...]".

Roger Odin (2003), em seu estudo sobre os filmes de família, destaca que a principal característica dos filmes domésticos é o fato deles serem feitos para ser vistos por aqueles que vivenciaram os eventos representados na tela, o que produz características textuais facilmente reconhecíveis: a ausência de fechamento, a temporalidade linear descontínua, a narrativa

dispersa, as imagens borradas, os movimentos bruscos, a remissão à câmera e o som irregular ou ausente. De acordo com essas características, o filme ao qual assistimos é convincente, tendo suas imagens e sons aparentemente registrados por um casal, com uma única câmera, no espaço doméstico e sem a necessidade de esclarecimentos sobre o que se passa quando a câmera não está ligada. As interrupções também não seguem o modelo narrativo canônico, e há uma grande variedade de tempos mortos e de registros banais do cotidiano do casal. Para possibilitar o fornecimento de informações adicionais, tem-se a construção de personagens muito falantes, que fazem do registro um relato de si mesmos e principalmente dos estranhos eventos aos quais vêm assistindo.

Atividade Paranormal ilustra bem o que Kristin Thompson chama de "*restricted narration*" (2008, p. 90), que dá ao espectador apenas as mesmas informações sabidas pelos personagens. Esse recurso permite a construção da empatia com grande facilidade, mas cria uma série de desafios narrativos, pela impossibilidade de mostrar-se o que se passa quando os personagens não estão presentes. Em casos como os dos *found-footages* ficcionais, nos quais, em geral, os próprios personagens operam a câmera, as possibilidades dessas narrativas são ainda mais limitadas.

Porém, em *Atividade Paranormal*, a tensão entre o que é visto pelos personagens e o que pode ser mostrado pela câmera ganha uma nova solução. Como chama a atenção David Bordwell (2012), em texto recente sobre a franquia, uma das soluções interessantes encontrada por *Atividade Paranormal* foi a de não se prender somente ao registro *olho/mão/câmera* e à narrativa em primeira pessoa, pois a própria necessidade dos personagens de registrar o que se passa em sua ausência ou quando estão dormindo abre a possibilidade de gravações mais "frias" e realizadas de pontos fixos. Assim, diferente de um filme de monstro como *Cloverfield* (descrito por Bordwell, 2008, como "Godzilla encontra a câmera na mão"), temos um registro mais impassível e que poupa a narrativa, em vários momentos, da necessidade de justificar o fato dos personagens continuarem filmando em situações nas quais isso não seria útil ou recomendável. Assim, mesmo com o uso de uma única câmera, articula-se o efeito da câmera na

mão ao da de segurança – e será essa segunda estratégia, aliás, a pautar inteiramente o filme seguinte da franquia.[16]

Essa solução desenvolvida pelo roteirista e diretor Oren Pelli parece central na construção do *efeito de estranheza* de *Atividade Paranormal*, pois tanto os espectadores do cinema quanto os espectadores-personagens (que assistem constantemente às próprias gravações) são obrigados a rever imagens muito semelhantes, revestidas, progressivamente, de um caráter sinistro, a partir de mudanças sutis. Isso se evidencia, por exemplo, na escuridão do corredor que antevemos através da porta do quarto do casal, diante da qual a câmera fica postada durante as 21 noites. Num primeiro momento, o corredor escuro não tem um efeito perturbador. Mas, à medida que percebemos a aproximação da "Coisa" a cada dia, a visão do mesmo corredor produz um suspense quase insuportável para muitos espectadores. Não por acaso, virá do corredor o "susto final" do filme, quando Katie atira o corpo de Micah sobre a câmera.

Como queria Freud, a realidade tão familiar vai se tornando mais e mais *estranha* à medida que medos antigos de Katie, aliados à onipotência infantil de Micah, transformam uma casa comum na residência de um demônio. E o espectador acompanha o processo junto com eles, observando as mesmas imagens. Filmes de horror como *Atividade Paranormal* parecem oferecer a possibilidade de um realismo maior, no que isso signifique uma aproximação com a experiência cotidiana cada vez mais disseminada das gravações amadoras em ambientes domésticos. Daí vários autores já terem observado, por exemplo, a potência horrífica dos tempos mortos nesses filmes, que passam a ser preenchidos pelo espectador numa busca incessante por pistas de algum elemento a destoar da expectativa banal. Ao estabelecer de maneira simples a situação de estranhamento, pouco é

16 O recurso das câmeras de segurança em *Atividade Paranormal 2* (Tod Williams, 2010) levou o crítico Nicholas Rombes (2011) a defender o caráter experimental do longa. Para ele: "*Atividade Paranormal 2* não é um filme de vanguarda, mas apenas porque ninguém argumentou que ele é." ("*Paranormal Activity 2* is not an avant-garde film, but only because no one has argued that it is"). Exagero ou não, pode-se dizer que a fixação do segundo filme a um parâmetro técnico bastante limitador faz dele um interessante *tour de force* estilístico, e é surpreendente que, filmado com seis câmeras fixas em plano geral, sem música diegética ou qualquer efeito especial ou ator conhecido, o filme tenha conquistado 178 milhões de dólares nas bilheterias do mundo todo (Fonte dos dados de bilheteria: Internet Movie Database, disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1536044/?ref_=fn_al_tt_1>).

necessário para iniciar um jogo que usa a seu favor exatamente a pobreza e a repetição dos registros.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

> Se você está assistindo a esta fita, provavelmente sabe mais do que eu.
> (*Fala do personagem de Cloverfield*)

Não se pode ser inocente diante da massificação do registro amador como pretensa semelhança com o real e das implicações políticas e estéticas dessa nova configuração, que parece regular e padronizar as estratégias de autoexpressão na contemporaneidade. Mas também parece insuficiente olhar para o conjunto dessas obras sem observar suas especificidades e invenções, mesmo no âmbito do cinema comercial, que, ao contrário do que muitas vezes parece ser postulado pelas análises culturais, está longe de ser um corpo homogêneo.

No caso do horror, especificamente, há de lembrar que essas obras procuram vincular o novo tipo de registro a tradições muito mais antigas do gênero, aparentemente potencializadas pelo estilo "amador" ou "acidental", em particular no que se refere a processos de empatia e de estranhamento. Talvez essa seja uma das razões que justificam a exploração tão notória desse formato por produtores de filmes de horror no mundo todo – além, é claro, do baixo custo e da franca absorção do estilo amador pelos produtos da indústria cultural.

Se a tradição do horror se pautava, até hoje, por artifícios do cinema convencional como a música extradiegética, a montagem em continuidade, a construção de espaços fantásticos bastante elaborados e de efeitos especiais, os novos filmes se apresentam, na maioria das vezes, com uma "nudez" atroz, e isso é particularmente notável em *Atividade Paranormal*. Mesmo assim, tais obras se revelam capazes de "desfamiliarizar" a realidade, revestindo-a de novos significados. Como é recorrente na história da fotografia, do cinema e das mídias eletrônicas, o registro realista pode ganhar contornos fantásticos e misteriosos,[17] talvez sugerindo que a

17 Sobre isso, ver Felinto, (2005).

dinâmica entre familiaridade e estranhamento descrita por Freud continua ativa nos novos regimes de visibilidade, nos quais se tenta vencer ou ultrapassar a banalidade pela gravação de experiências singulares.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. 8. ed. Nova Iorque: University of Wisconsin, 2008.

BORDWELL, David. A behemoth from the Dead Zone. I*Observations on film art*. jan. 25, 2008. Disponível em:<http://www.davidbordwell.net/blog/2008/01/25/a-behemoth-from-the-dead-zone/>.

_____. Return do paranormalcy. In: *Observations on film art*. nov. 13, 2012. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>.

BOWIE, José Antonio Pérez (Org.). *Reescrituras filmicas:* Nuevos territorios de la adaptación. Salamanca: Universidad Salamanca, 2010.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cézar. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

CÁNEPA, Laura. "Atividade paranormal: o estranho familiar". 2010. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/filmes_detalhe.php?id=1450&num=1>.

CARREIRO, Rodrigo. Atividade paranormal. *Cine Repórter,* 2010. Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/criticas/atividade-paranormal/>.

CESAROTTO, Oscar. *No olho do Outro*: "O Homem de Areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman. São Paulo: Iluminuras, 1996.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: ENCONTRO DA COMPÓS, 17.,2008, São Paulo. *Anais*... São Paulo, UNIP, 2008. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_359.pdf>.

FELINTO, Erick. *A religião das máquinas:* Ensaios sobre o imaginário da Cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. Videotrash: o YouTube e a cultura do 'spoof' na internet. *Revista Galáxia,*

São Paulo, n. 16, p. 33-42, dez. 2008.

FERRARAZ, Rogério. "Para sempre, nos sonhos: Lynch, Hoffmann, Freud e o estranho". In: FABRIS, Mariarosaria; GARCIA, Wilton; CATANI, Afrânio Mendes (Org.). *Estudos Socine de Cinema*: Ano VI. São Paulo: Nojosa, 2005.

FREUD, Sigmund. "O Estranho". In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GUERRA, Felipe M. Montagem, realismo e antropofagia: Eisenstein e Bazin em Canibal Holocausto (1980). *Rumores* – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias, São Paulo, edição 7, jan./abr. 2010. Disponível em: < http://www3.usp.br/rumores/visu_art2.asp?cod_atual=179>.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KING, Geoff. *The Spectacle of the Real*: From Hollywood to Reality TV and Beyond. Intellect: Bristol, 2005.

NORTH, Daniel. Evidence of Things Not Quite Seen: *Cloverfield*'s Obstructed Spectacle. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, v. 40.1., Spring 2010, p. 75-92. Disponível em: <http://www.academia.edu/2003064/Evidence_of_Things_Not_Quite_Seen_Cloverfields_Obstructed_Spectacle._Film_and_History_40.1_Spring_2010_75-92>.

ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Klinksiek, 2003.

PETLEY, Julian. *Canibal Holocaust* and the pornography of death. In: KING, Geoff. *The Spectacle of the Real:* From Hollywood to Reality TV and Beyond. Intellect: Bristol, 2005, p. 173-186.

PIEDADE, Lúcio Reis. *O documentário de exploração e a exploração no documentário*. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ROMBES, Nicholas. Six asides on *Paranormal Activity 2*. *Filmmaker Magazine*, mai, 11, 2011. Disponível em: <http://filmmakermagazine.com/23766-six-asides-on-paranormal-activity-2>.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

TRYON, Chuck. "Video from the Void: Video Spectatorship, Domestic Film Cultures, and Contemporary Horror Film". *Journal of Film and Video,* v. 61, n. 3, Fall 2009, p. 40-51.

WEINRICHTER, Antonio. Stargazing: Reescritutras de Hollywood en el ambito experimental. In: BOWIE, José Antonio Pérez (Org.). *Reescrituras filmicas:* nuevos territorios de la adaptación. Salamanca: Universidad Salamanca, 2010, p. 337-347.

WEST, Amy. Caugth on tape: The legacy of low-tech reality. In: KING, Geoff. *The Spectacle of the Real:* From Holywood to Reality TV and Beyond. Intellect: Bristol, 2005, p. 86-92.

ZUZNE, Leonard; JONES, Warren H. *Anomalistic Psychology*: A Study of Magical Thinking. Hillsdale, New Jersey Hove and London: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.

ÂNGELA PRYSTHON

Efeitos de real no cinema do mundo

dois cineastas europeus

> Poderia com efeito haver um pensamento minimalista do Neutro; esse minimalismo se situaria assim: um estilo de conduta que tendesse a diminuir a superfície de contato com a arrogância do mundo (e não com o mundo, o afeto, o amor, etc.): nisso portanto, haveria um minimalismo: ético, mas não estético ou afetivo. Roland Barthes, *O neutro*

INTRODUÇÃO

Desde os anos 1990, após o apogeu do artificialismo autorreferente e metalinguístico do pós-modernismo cinematográfico da década de 1980, vem se falando insistentemente, ora sobre uma espécie de reemergência do realismo, ora sobre a natureza essencialmente pornográfica do visual (JAMESON, 1992), e ora sobre um tipo de retorno à estética baziniana, estruturada na integridade do tempo e do espaço. Podemos efetivamente pensar nesses rumores do cinema mundial contemporâneo como tendências muito gerais, como um conjunto quiçá desordenado e impreciso de estratégias estilísticas marcadas pelo minimalismo, pelo anticlímax, pelo despojamento, por uma ênfase naturalista. Apesar de muitos traços comuns, o realismo cinematográfico do final do século XX e início do XXI, no contemporâneo, não pode ser totalmente confundido com uma sorte de neoclassicismo fílmico, ou mesmo com um renascimento das concepções de realismo de Bazin ou das ideias de Kracauer sobre o cinema como amortização da realidade física. Alguns (o jargão crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, cristaliza o termo) se referem a esse conjunto

como "cinema de fluxo" (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010), outros como "minimalismo expressivo" (PRYSTHON, 2012), ou mesmo a partir do genérico rótulo de "*world cinema*" ou cinema mundial.

Como parte de um preâmbulo intencional e necessariamente impreciso e opaco, poderíamos começar enumerando algumas das características do cinema mundial contemporâneo – um cinema em franco confronto com o cinema narrativo tradicional:

- 1. há uma evidente preocupação com a memória e com a história, talvez como reelaboração nostálgica de discursos identitários (individuais ou em alguns casos nacionais ou mesmo pós-coloniais). Podemos ver nesse retorno ao passado, tanto os sintomas do que parece ser um dos traços mais marcantes da cultura atual (a nostalgia), como também pode ser a emergência de um diálogo mais enfático da tradição com a modernidade, um diálogo que vai pressupor uma desconstrução da própria ideia do nacional, a partir de um cosmopolitismo ex-cêntrico. Esse cinema apresenta, num direto contraponto com a cultura *yuppie*, consumista e frívola do pós-modernismo da década de 1980, uma tentativa de rearticulação com a tradição, e afirma constantemente certas narrativas de nação, mas frequentemente procurando subverter noções fechadas sobre identidade e muitas vezes recusando veementemente tais discursos identitários, principalmente nos casos onde a conexão com a memória se faz a partir das subjetividades ou mesmo diz respeito à própria memória do cinema.
- 2. Tais opções sugerem talvez um segundo pós-modernismo cinematográfico, ligado ao Terceiro Cinema (no seu sentido político, estético e também de condições de produção), mesmo que não necessariamente oriundo de países do chamado Terceiro Mundo. Um pós-modernismo marcado pelos princípios de "recuperação", de "reciclagem", de "retomada" da tradição, da história e de certo autoexotismo, em oposição ao gosto pelo estrangeiro, pelo cosmopolitismo tradicional, pelo discurso internacionalista do pós-modernismo anterior. Nesse sentido, vão sendo redefinidas "modernidades periféricas", quase sempre vinculadas à noção de pós-colonial (direta ou indiretamente).

- 3. O cinema contemporâneo se volta para a documentação do pequeno, do marginal, do periférico, mesmo que para isso se utilize de técnicas e formas de expressão (às vezes até equipe de produção) de origem central, metropolitana, hegemônica. A insistência numa representação do periférico ou a referência ao discurso de identidade nacional demonstram mais do que uma recuperação do idealismo ou do engajamento das estéticas do terceiro cinema (que pode emergir como resíduo ou vestígio), uma adesão a uma estética mundial (a do *world cinema, a da world culture*), uma tentativa de dar conta de estar no mundo.
- 4. Há uma clara preocupação com o elemento urbano num grande número dos filmes e cineastas. A cidade desenhada pelo "novo" Terceiro Cinema, pelo cinema mundial, por esse cinema de fluxo, pouco tem a ver com os clichês recorrentes. E é precisamente através de imagens urbanas pouco usuais e da opção estética pelo pequeno, pelo detalhe, pelo periférico, que os filmes apresentam uma cidade mais plena de nuanças, mais complexa.
- 5. Remonta-se, em certa medida, a temáticas do Terceiro Cinema original (desvalidos, subalternos, excluídos), porém sem deixar de privilegiar os aspectos técnicos (a partir do desenvolvimento e popularização das tecnologias digitais, o cinema mundial alternativo tem imagem e som comparáveis às grandes produções do cinema *mainstream*).
- 6. O cinema mundial contemporâneo atualiza em certa medida o discurso do terceiro-mundismo (de algum modo dando conta das noções de subalternidade, do periférico), retirando dele o tom politicamente engajado, a "estética da fome" e a técnica propositadamente limitada, pois, de algum modo, recusa os discursos políticos mais explícitos, mais diretos ou mais panfletários, em prol de uma busca do que está oculto, do que está calado, do que foi apagado, constituindo assim outro tipo de política, a política do cotidiano. Há um marcado distanciamento de um discurso alegórico.

- 7. Sem lições morais a serem aprendidas, optam por um realismo "desinteressado", desafetado ou naturalisticamente afetado.

Mas algo que nos interessa muito especialmente nesse conjunto (por mais desorganizado, frouxo, indefinido, gigantesco, indecifrável e amorfo que ele pareça ser) é o modo através do qual a noção de "efeito de real" (originalmente advinda da teoria da literatura, sobretudo de Roland Barthes) pode ser acionada (e junto com ela todo o debate relacionado ao real e ao ficcional na cultura contemporânea – inclusive porque é evidente que tais tendências não estão circunscritas ao domínio da narrativa, seja literatura ou cinema, mas cada vez mais infiltradas nos domínios das artes visuais, da música, dos games etc.).

Normalmente, no cinema narrativo convencional, longos planos de lugares, de espaços, cenas sem diálogo podem corresponder aos enchimentos literários, às descrições minuciosas realistas, aos pormenores supérfluos em relação à narrativa, à estrutura, no sentido em que Barthes os descreve. Teríamos nessa inclusão, sem nenhum sentido aparente dentro da trama, a tentativa de obter a representação pura e simples do real, nos termos barthesianos, o efeito de real: "[...] por outras palavras, a própria carência do significado, em proveito exclusivo do referente, torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real* [...]". (BARTHES, 1984, p. 41) Nesse "outro" cinema, o de fluxo, o minimalista expressivo, contudo, encontramos uma extensão, ou melhor, uma intensificação deste efeito, a ponto dele ocupar o centro do filme, ele quase que se torna o próprio filme.

Paradoxalmente, poderíamos assim categorizar este cinema como o duplo em negativo do cinema de ação, por vezes o cinema do tédio, da imagem estática, do estupor, por vezes um cinema de múltiplas ações fragmentadas e/ou profundamente banais, mínimas. Um cinema do gesto, então: pequenos gestos, que poderiam anunciar algum simbolismo, prenunciar algum sentido oculto, mas que raramente recebem explicação, que quase nunca revelam significado. Estamos nos referindo, evidentemente, a certas características muito gerais que podem ser encontradas em graus e nuanças diversas em vários cineastas contemporâneos. Trata-se, portanto, de apontar alguns contornos, alguns indícios que aos poucos

vão formando ao menos uma visão desse cinema, ainda que seja um tanto turva, um tanto tosca na sua simplificação, na sua pretensão de generalidade, no seu desejo de abrangência e totalidade.

Para dar um pouco mais de materialidade, para infundir um pouco de luz em algumas áreas do retrato borrado desse cinema, decidimos afunilar a discussão a partir de comentários sobre filmes e estratégias estilísticas de dois cineastas europeus contemporâneos, José Luís Guerín, cineasta espanhol, e a francesa Claire Denis. Ambos, que iniciaram suas carreiras nos anos de 1980, nos parecem relevantes justamente por resistirem às concepções tradicionais da figura do "cineasta europeu", por fazerem parte de uma consciência de degradação e transformação da cultura europeia, por representarem pontos de fuga e, ao mesmo tempo, continuidades muito firmes com relação ao que historicamente constituiu o chamado cinema de arte; por afirmarem tacitamente a emergência dessa nova situação do cinema, esse novo regime (nos sentidos estético, político, econômico) do audiovisual no mundo. Guerín, marcadamente antinacionalista (tanto no sentido da nação espanhola, como no das lutas emancipatórias catalãs), representa uma afirmação cosmopolita do cinema como linguagem, como estética, como história e como militância da imagem e da cultura visual e, sobretudo, como modo de conceber o mundo. Ao observar os filmes de Guerín, nosso interesse recaiu principalmente nos modos como a memória nos seus filmes (individual, da cidade ou do mundo) imprime um tempo para o cinema, em como o olhar constrói a realidade. Denis, de outro lado, traz à tona uma versão mais pós-colonial do contemporâneo. Suas lentes revelam um mundo desordenado, desconjuntado, estranho. Um mundo que ela, em lugar de explicar, tenta explorar, tenta mirar cuidadosamente, tenta escutar atentamente, trabalhando referências, influências, adaptando, traduzindo livre e complexamente, mostrando suas fissuras, suas surpresas e suas dissonâncias.

PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA, OLHARES SOBRE O REAL

De que matéria é feita a memória? Uma parte importante da filmografia de José Luis Guerín parece fazer e tentar responder a essa pergunta. Uma das possíveis respostas que os filmes oferecem é que a memória é feita

de imagens e da incessante combinação entre elas. Temos corpos, objetos, lugares e sombras se revelando para o olhar melancólico e errante do cineasta, construindo uma ideia de memória que pode estar vinculada ao tempo de um personagem, de uma ruína, de um objeto, de um bairro, de toda uma cidade, mas, muito mais fundamentalmente, estará ligada à memória da arte, da imagem, do cinema.

Nesse sentido, *Tren de sombras* (1997) talvez seja o mais emblemático e experimental dos filmes do cineasta catalão. Uma espécie de ilusão fantasmagórica, *Tren de sombras* percorre a memória do cinema através da invenção e da exploração das imagens do advogado fictício Fleury, fotógrafo e cineasta amador, dos primórdios do cinema. Diferentemente do que se poderia supor, em se tratando de um tema como este, para Guerín, o passado não é um país estrangeiro, um exotismo sensacionalista, não se está diante de uma nostalgia inócua e pós-moderna. Pois, se o filme se nos apresenta quase como um ensaio sobre o tempo, um debruçar-se sobre o passado, surpreende-nos a ênfase na materialidade das suas fantasmagorias. Ali, importa muito menos a veracidade desta ou daquela cena, não faz diferença se tratar de uma memória inventada: para Guerín o crucial é a imagem em si, afinal é dela que brota a memória, este é o cerne do efeito do real no seu cinema.

Alguns viram, na obsessiva investigação dos arquivos pelo cineasta/narrador, na incessante pesquisa sobre os filmes de família caseiros, nos fragmentos da vida e das imagens de Fleury, uma proximidade com Thomas, de *Blow Up*. Sim, essa proximidade está lá, no torce e retorce do falso *found footage*, no desgaste, no esgarçamento que vai ser feito nessas imagens. Provavelmente, porém, há mais semelhanças com o estranho e dedicado colecionador de *L'hypothèse du tableau volé*, de Raoul Ruiz. Pois, menos blasé que o fotógrafo de Antonioni e mais detetive obstinado como o personagem de Ruiz, o cineasta/narrador vai buscando a origem mesma das imagens, ele vai construindo e se encantando com sua delicada teia de combinações, vai desfazendo e refazendo narrativas. E obviamente não lhe interessa apenas a origem dos fragmentos de Fleury, ou de todos os fantasmas evocados naquelas cenas familiares em Thuit, nas histórias pessoais daqueles rolos de vida ordinária, mas a gênese do cinema, a própria história do cinema silencioso.

História do cinema e da arte que também está presente na quiçá mais conhecida película de Guerín, *En la ciudad de Sylvia* (2007), com longas tomadas de um ponto fixo, repetindo-se e reformulando os planos dos Lumière, evocando *travelogues*; com a busca da mulher ideal (Madeleine hitchcockeana, Beatriz dantesca), com ecos de Bresson e pinceladas de Manet... Assim como seus outros filmes, este nos demanda uma dedicação contemplativa para que se possa deixar levar pela leve hipocondria do coração, pela nostalgia melancólica e pelas várias derivas experimentadas pelo personagem de Xavier Lafite. Deriva mnemônica, simultaneamente auxiliada e enevoada por objetos inconsistentes (um mapa improvisado rabiscado em um *sous-verre*, uma caixa de fósforos do bar Les aviateurs), rostos na multidão, becos e ruelas indistintos. Ele lembra, esquece, volta a lembrar. Deriva dos ouvidos, é bom ressaltar também, já que o filme amplifica, detalha, desenha a cidade de Estrasburgo às vezes de modo mais sonoro que visual: cada ruído, cada sussurro, cada rajada de vento, cada passo, cada canção compõe cuidadosamente uma peça da tessitura urbana.

Porém *En la ciudad de Sylvia* trata, sobretudo, da deriva do olhar – um olhar eminentemente masculino, diga-se de passagem (o olhar do personagem de Lafite, o olhar do espectador como que seguindo o olhar desse protagonista hesitante, deixando-se perder pelas ruas, *graffiti* e pescoços femininos, os olhares que se encontram e se desviam por trilhos, ângulos, janelas e diagonais): o "olhar especula para todos lados", como dizia Mário de Andrade. Como percebeu agudamente Deleuze (1990, p. 11) sobre o neorrealismo, o personagem torna-se uma espécie de espectador.

> Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado em uma ação.

(Por isso, resulta ainda mais elucidativo ver *En la ciudad de Sylvia* acompanhado de *Algunas fotos em la ciudad de Sylvia*, coleção de *stills* mudos que podemos considerar como uma espécie de esboço para o filme, na qual fica bastante evidente essa entrega à imagem do protagonista.)

O filme nos impele, assim, a olhar para o mundo (e para as mulheres, pois nesse universo o corpo masculino é quase irrelevante) languidamente,

como que empreendendo uma cruzada contra a frivolidade nervosa do presente, como que se opondo enfaticamente a grande parte do cinema contemporâneo, esta parte que não nos deixa tempo para a contemplação, com sua montagem frenética, seu frenesi narrativo, sua urgência discursiva. Apenas essa languidez poderia dar conta do seu incurável e contagioso romantismo, somente a delicadeza contemplativa desse olhar é capaz de revelar os preciosos, raros, frágeis e breves instantes de beleza do banal, do ordinário.

Sylvia e outros filmes de Guerín reafirmam a vocação viajante do cinema e a ideia de trânsito sugerida pelo próprio ato de filmar, manifestam o desejo benjaminiano de *flanêrie*. "Ele" faz botânica no asfalto registrando, como os viajantes naturalistas do século XVII guardavam cuidadosamente flores e folhas nos seus herbários, os rostos e gestos das moças dos cafés e das paradas de bonde no seu caderno de desenhos. Os *flâneurs* de Guerín perambulam pela cidade com os olhos atentos ao detalhe, especialmente aos detalhes dos corpos humanos. A cidade (como uma espécie de entidade universal, já que Guerín parece afirmar desde sempre uma abolição de qualquer localismo), então, se abre como um baú, uma potência itinerante de *memorabilia*, de *souvenirs*, de ruínas e vestígios para os colecionadores de aparições, de arrebatamentos, de amores à última vista.

Não é somente na ficção – embora a distinção não nos pareça de grande relevância na sua obra – que Guerín apresenta suas coleções de aparições e arrebatamentos que se encontram no cinema, nas memórias e nas cidades. Os documentários, naturalmente, estabelecem de modo mais sistemático os elos com a materialidade urbana. *En construcción* (2001) [que junto com *Los motivos de Berta* (1983) foram os únicos de seus longas realizados na Espanha], mostra exatamente as transformações pelas quais passou a região do Raval, bairro no centro de Barcelona, conhecido popularmente como Barri Xino. Seu subtítulo, *Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en 'el Chino', un barrio popular de Barcelona que nace y muere con el siglo*, já fornece indicações de que possivelmente seja seu filme mais "sociológico", mas o seu modo de composição tem pouco de programático ou convencionalmente político: embora seja também um comentário crítico sobre a gentrificação de Barcelona, sua principal preocupação continua sendo o cinema, dizendo melhor, a materialidade imagética que o cinema

confere ao mundo, assim que seu modo de empreender essa crítica vai ser permeado por suas referências cinematográficas de sempre: Lumière, Hitchcock, Hawks (*Land of the Pharaohs* aparecendo como uma citação direta na tela da TV de um dos moradores dos velhos sobrados do bairro), entre vários outros, são novamente convocados para ajudar a compor os quadros que dão forma à história de resistência que conta *En construcción*, como são também os trechos de filmes antigos que abrem a película, particularmente a bela sequência do marinheiro cambaleante pelas ruas do Raval.

Inclusive pela proximidade cronológica, a comparação entre *En construcción* e a trilogia de Fontainhas, especialmente *No quarto da Vanda* (2000), do português Pedro Costa, parece incontornável, já que os filmes lidam com experiências urbanas liminares, tratam da vida nua e da existência precária de pessoas claramente à margem. Porém, diferentemente do que afirma Jacques Rancière (2009, p. 80) sobre Costa, em Guerín, sim, há um formalismo estetizante – não que este não seja também político, nos termos definidos por Rancière –, mas certamente a meticulosa e harmônica concepção da beleza nos seus enquadramentos e sua adesão a certos princípios do cinema clássico afastam-se do estranhamento do real de Costa.

Há uma natureza fotográfica nos seus filmes, uma tendência a pensá-los como conjuntos constituídos de instantâneos, quase como uma coleção de pinturas ou fotografias (como se cada filme fosse precedido por "*Algunas fotos*" antes de ser filmado, em lugar de um *storyboard* convencional). O plano, o enquadre, continua sendo a unidade básica para mostrar as ruínas (nos sentidos literal e figurado), a memória da cidade. Ainda que as pessoas sejam o elemento crucial para se entender o que vai acontecendo no bairro (e há personagens particularmente tocantes como o peão marroquino que gosta de recitar poesia ou o velho ex-marinheiro, colecionador de quinquilharias aleatórias), em *En construcción*, as imagens da cidade em si têm um protagonismo eloquente: as escavações arqueológicas do velho cemitério encontrado por acaso, os escombros dos sobrados derrubados, as placas dos velhos hotéis, os bares do porto, em contraste com os novos prédios, os *outdoors* publicitários, anunciando as pesetas necessárias para adentrar a Barcelona gentrificada.

Seu penúltimo longa-metragem até o momento, Guest (2010), tem vários pontos de convergência com *En construcción*. Em *Guest*, a unidade

urbana também é a base sobre a qual se dá a deriva do olhar do cineasta. No caso, as várias cidades que Guerín percorreu para participar dos festivais dos quais foi convidado (daí o título): Veneza, Nova York, Bogotá, Havana, Seul, São Paulo, Cali, Paris, Lisboa, Macau, Jerusalém... Os festivais são a premissa e o ponto de partida dessa lista heterogênea de lugares, mas o foco são as conversas que Guerín entabula com os seus moradores, quase sempre totalmente alheios até mesmo à ideia de cinema: habitantes de um cortiço em Havana, pregadores evangélicos no centro de São Paulo, poetas no centro de Bogotá, a imigrante filipina em Hong Kong. Que, assim como *En construcción*, traz à tona, inevitavelmente, uma série de temas políticos urgentes como imigração, religião, pobreza etc., e de certo modo atrai as interpretações sociologizantes, sempre de pronto repudiadas por Guerín em entrevistas. *Guest*, embora atento aos espaços e aos detalhes (visuais e sonoros) urbanos e enfatizando a noção de itinerância implicada nesse movimento de viagens e deslocamentos, é um filme sobre pessoas nas cidades, retratos dessas pessoas, e retratos sempre mediados pela memória do cinema. Não por acaso, uma das citações cinematográficas (a mais direta delas) do filme é de *Portrait of Jennie* (1948), de William Dieterle. Porque, como afirmou o próprio Guerín, carregamos um acúmulo de imagens e imaginações das cidades do cinema e já não se faz possível obliterar essa memória.

Ao contrário do que se poderia supor, entretanto, essa consciência das imagens, esse peso da memória fílmica, traz aos autores mais interessantes do cinema contemporâneo, um alargamento inusual da zona de atrito entre arte e vida, entre experiência e representação. Desenhando mapas labirínticos, o cinema de Guerín reconhece assim as memórias fotográficas e fílmicas como os fragmentos de um processo de arquivo incorporados porosamente no nosso trajeto lacunar pelo mundo, como parte fundante das nossas cartografias afetivas.

MÚSICA COMO EFEITO DE REAL

Uma mulher limpa o que parece ser o balcão de um bar. Dois marinheiros caminham na rua em frente. Um terceiro marinheiro acaba de selecionar uma canção no *jukebox*. "I may not always love you" ... A sequência, que

aparece mais ou menos na metade de *Nénette et Boni* (1996), mostra os personagens da mulher do padeiro (Valeria Bruni-Tedeschi) e seu marido (Vincent Gallo) num *flashback* ou numa fantasia (o filme não deixa claro) de Boni (Grégoire Colin), um dos protagonistas. A cena não tem propriamente uma função narrativa (até porque esta é quase sempre elusiva, não só neste filme, mas em todos os outros da diretora), mas se trata de um momento emblemático na constituição do estilo de Claire Denis, sua obstinada e sedutora tapeçaria de sons e imagens. Em *Nénette et Boni*, a canção dos Beach Boys (*God only knows*), as alusões a Pagnol e Demy (*Lola*, sobretudo), as maneiras em como tais detalhes são postos em cena e as sobreposições de tais elementos demonstram exemplarmente esse entrelaçamento entre som e imagem.

Nénette et Boni também marca o início da colaboração entre Denis e a banda inglesa Tindersticks (que iria se repetir em *Trouble Every Day* (2001), *Vendredi Soir* (2002), *L'intrus* (2004), *35 Rhums* (2008) e *White Material* (2010), parceria que sempre realçou a criação de paisagens sonoras muito fortes que, mais que complementar as imagens, servem como base de um traço quase paradoxal da obra de Denis: o uso de artifícios sonoros, especialmente música, não para metamorfosear ou fugir do real, mas, ao contrário, para acentuá-lo, para torná-lo mais pleno de afeto. Pois, se por um lado seus filmes estão quase sempre norteados por um naturalismo enfático, que propõe o cinema como duplo do real, por um sensualismo da imagem, pelo apreço pelas superfícies filmadas; por outro, deixam-se levar pela interioridade suscitada pela trilha sonora e pelo uso intenso e deliberado de música diegética e não diegética. A música (e especificamente o formato canção, em vários momentos chave de sua filmografia), que não é mero adendo ou reforço, ganha em alguns aspectos uma função similar àquela que ela ocupa em musicais: a de afirmação da subjetividade e de uma dimensão utópica. (DYER, 2002, p. 20) Também como nos musicais, a canção pode funcionar como linha de fuga, como um híbrido entre o real e a imaginação, como transição entre as fantasias e o encontro real de Boni com a mulher do padeiro. A canção dos Tindersticks pontua um dos momentos chave onde percebemos claramente como Boni se dá conta da melancolia do seu desejo, instante em que irrompe a sensação de irrealização, da incompletude, da vulnerabilidade frente ao cotidiano, diante do real.

As relações entre música, imagens e afetos vão ser igualmente centrais em *Vendredi Soir*, filme que mostra os trajetos de uma mulher numa noite em Paris e seu encontro com um desconhecido: desde as canções incidentais no rádio do carro de Laure (Valérie Lemercier) ou com os Tindersticks novamente fornecendo climas e ambiências sonoras que sublinham o trabalho de câmera de Agnes Godard, outra colaboradora importante de Denis, que pontuam as sensações urbanas do trânsito engarrafado de Paris, em greve de transportes públicos, e ao mesmo tempo imprimindo uma furtiva sensação de leveza, de movimento, uma delicada instabilidade de desejos trazida à tona pela combinação entre o usual realismo de "superfície" de Denis e, neste filme em particular, as incursões por quase imperceptíveis ilusões de ótica (pequenas animações, objetos que se deslocam repentinamente). A noção de que há algo de estranhamente fantástico no corriqueiro, no comum, de que algo mágico paira e flutua por sobre o mais corriqueiro dos acontecimentos é deliberadamente tecida, como indicou Dickon Hinchliffe (2011, p. 19), dos Tindersticks, ao comentar a faixa "Le Rallye":

> Uma das primeiras coisas que Claire disse foi que ela queria que a música soasse como estivesse flutuando no ar, se infiltrando nas ruas à noite pelos carros das pessoas, pelas janelas, cafés e restaurantes para criar esse mundo estranho e levemente mágico. Significava de certo modo que uma noite como essa acontece somente uma vez em cada geração. Respondi a isso usando muitas cordas, celesta e piano.[1]

A meticulosa combinação entre a trilha original e as canções incidentais faz da música um lugar essencial da *mise en scène* de Denis, quase como se os filmes fossem elaborados a partir de coreografias que potencializam e delineiam os corpos dos atores e os espaços da ação. Um momento exemplar desse conjunto coreográfico está em *35 Rhums*. O filme, uma espécie de refilmagem/homenagem a *Pai e Filha* (Yasujiro Ozu, 1949),

1 One of the first things Claire said to me was that she wanted the music to feel like it was floating in the air, drifting on to the streets at night through people's cars and windows and from cafes and restaurants to create this strange and slightly magical, eerie world. It was to say that a night like this only happens once a generation. I responded to that by using a lot of high strings and celeste and piano.

concentra-se no cotidiano de alguns moradores de um *banlieue* parisiense – em sua maioria de origem africana – através um pai, Lionel (Alex Descas), sua filha, Joséphine (Mati Diop), e os seus respectivos pretendentes, a taxista Gabrielle (Nicole Dogue) e o taciturno Noé (Grégoire Colin). A cena em questão ocorre a um pouco mais da metade do filme num bar onde os quatro se refugiam após o táxi de Gabrielle enguiçar a caminho de um espetáculo. Alguns poucos clientes do bar começam a dançar ao som da clássica canção do cubano Ernesto Lecuona, *Siboney*, entre eles Lionel e Gabrielle. Quase ao final da canção, Lionel convida a filha. Começa *Nightshift*, dos Commodores, Noé se aproxima e toma Jo dos braços do pai. Os movimentos, passos, olhares, respiros e gestos dessa inusitada família são impecavelmente apresentados sem que uma palavra seja dita: o desejo de Noé, o gentil recato de Joséphine, o desconforto sutil de Lionel, a frustração contida de Gabrielle depois que Lionel começa a dançar com a bela dona do bar.

Desta vez com a trilha sonora original composta por Eran Tzur, *Beau Travail* (2000) é quiçá o filme no qual Denis exercita mais efusivamente o jogo das referências musicais e mais elaboradamente o padrão coreográfico da disposição dos corpos. Trata-se de uma adaptação livre de *Billy Budd*, novela de Herman Melville. Para fazê-la, Denis percorre não somente o original (conservando o *plot* básico de inveja, mesquinhez e traição), mas também a versão operística de Benjamin Britten [cujas árias aparecem em poucas sequências, mas estas são instantes bem cruciais – como a introdução do deserto africano no início do filme ou o duelo explícito entre Gilles Sentain (Colin) e Galoup (Denis Lavant)] encena momentos importantes a partir de uma boa lista de canções que começa pelo sucesso pop turco *Şimarik* do cantor Tarkan – que introduz boa parte dos soldados na trama, passando por *Safeway Cart* de Neil Young e Crazy Horse – soldados rumo ao deserto, para culminar com o hino disco *eurotrash* da banda eletrônica Corona *The Rhythm of the Night* – Galoup na sua dança da morte.

Mas é evidente, inclusive pelos exemplos comentados acima, que não só de canções, não apenas de música é formada a tessitura de referências de Denis. Seus filmes são sempre permeados por muitas outras obras de arte, outros filmes, livros. Ao comentar sua obra a partir de *Beau Travail*, Jonathan Rosenbaum fala dessas citações como talismãs, feitiços e afrodisíacos estéticos. Como a mulher do padeiro e os marinheiros em

Nénette et Boni (e as piscadelas para Marcel Pagnol e Jacques Demy); Basquiat, Frantz Fanon, os motivos japoneses e ozunianos – panelas de arroz, ideogramas e trens – de *35 Rhums*; a obra filosófica de Jean Luc-Nancy em *L'Intrus*; a imprensa marrom em *J'ai pas sommeil* (1994) e até mesmo a presença do ator Michel Subor, não apenas como ator em três dos seus filmes, mas também no retorno de Bruno Forestier, o seu personagem de *Le Petit Soldat* (1960), de Jean-Luc Godard, que reaparece em *Beau Travail*, entre outras citações e influências, a profusão desses pequenos detalhes, desses amuletos (apenas) aparentemente supérfluos, funciona também como uma espécie de sintoma estético de uma época que se destaca tanto por pela variedade – geográfica e histórica – de referências, como pela consciência contemporânea forçosamente pós-colonial delas.

Ou seja, em Denis, mais do que uma ênfase na adaptação (embora, de fato, vários dos seus filmes mais conhecidos sejam transposições literárias ou cinematográficas, alguns adaptações diretas) ou do que o afã pós-moderno das citações (já que há nos filmes essa presença constante da música – rock, pop ou erudita –, já que é óbvia a evocação cinéfila de autores, atores e sequências clássicas, já que seu estilo é povoado de intertextos sonoros, literários e visuais), importa mesmo a interseção dos seus encantamentos, que desnuda um mundo bem mais complexo e nuançado do que aquele que o cinema narrativo convencional mostra.

À GUISA DE SÍNTESE

Nos filmes narrativos mais tradicionais, os efeitos do real como que se constituem enquanto pequenos "luxos", *props*, estratégias de imersão narrativa para reproduzir uma ilusão da realidade, nos filmes de Guerín e de Denis (que são cineastas muito diferentes entre si, mas que fazem parte de uma mesma cartografia do cinema mundial contemporâneo), tais efeitos ocupam uma dimensão privilegiada, ou mesmo fazem parte do real, e às vezes, de modo muito perturbador, acabam por miná-lo, por destituí-lo, reimaginá-lo e reconstruí-lo.

A própria discussão sobre o cotidiano, sobre o real e suas apropriações no cinema, tanto o de ficção, como o documentário, por vezes dá a

impressão de uma superexposição, de um esgarçamento pelo excesso de uso nas últimas décadas. Por outro lado – e os filmes mais recentes de ambos os cineastas observados neste *paper* o demonstram exemplarmente – a sensibilidade do banal e as opções estéticas realistas ainda se constituem como uma sorte de resistência, de embate. Então, parece-nos profundamente necessário avaliar quais os impactos dessa estética de modo mais contundente. E se há um sem-número de cineastas e filmes relevantes (alguns até bem mais cruciais no sentido de um lugar periférico, de um lugar marginal no mundo ou de um entrecruzamento de mundos) para entender como o cinema contemporâneo foi ressignificando o conceito de efeito de real, foi reproblematizando e transformando o próprio realismo, pensamos em Guerín e Denis como parte intrigante, desafiadora e elucidativa, sem dúvida um pequeno detalhe, um plano bem fechado quiçá, na composição desse esboço de retrato do cinema mundial contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Itatiaia, 1980.

BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

HINCHLIFFE, Dickon. Nine Shots of Tindersticks. Entrevistado por James Bell. *Sight and Sound*, Londres, v. 21, n. 5, p. 18-19, May 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HUGUES, Darren. Rediscovering the Quotidian: José Luis Guerín's "*Guest*". 2010. Disponível em: <http://mubi.com/notebook/posts/rediscovering-the-quotidian-jose-luis-guerins-guest>. Acesso em: 21 jun. 2012.

JAMESON, Fredric. *Signatures of the visible*. Londres/New York: Routledge, 1992.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos Gonçalves de. *O cinema de fluxo e a mise en scène*. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PRYSTHON, Angela. Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Org.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 249-263.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

ROSENBAUM, Jonathan. Unsatisfied Men: Beau Travail. _____. *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2010. p. 213-218.

Links para alguns trechos dos filmes e cenas mencionados:

BEAU TRAVAIL. Direção de Claire Denis. 2000. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=Q7Yag9t_HkY> <http://www.youtube.com/watch?v=9u499GpQVZU> <http://www.youtube.com/watch?v=NTH8-BSfCYU> <http://www.youtube.com/watch?v=u65lNJP5yik>.

EN CONSTRUCCIÓN. Direção de José Luis Guerín. 2001. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=UY6pbNO4Woc> <http://www.youtube.com/watch?v=07Ht5iuJZ7w>.

EN LA CIUDAD DE SILVIA. Direção de José Luis Guerín. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WsT7dPfdLWw>.

GUEST. Direção de de José Luis Guerín. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=07Ht5iuJZ7w>.

NENETTE ET BONI. Direção de Claire Denis. 1998. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=i2-WRH7wL3Q> <http://www.youtube.com/watch?v=zF0orkWTzNg>.

35 RHUMS. Direção de Claire Denis. 2008. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=qSA9p6TWmBw> <http://www.youtube.com/watch?v=Z7j9iSbz0qc&feature=fvwrel>.

TREN DE SOMBRAS. Direção de José Luis Guerín. 1997. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jTM6WY45v9k>.

NOVOS ESPAÇOS DE FRUIÇÃO E CONSUMO

PAULA SIBILIA

Os corpos visíveis na contemporaneidade

da purificação midiática à explicitação artística

INTRODUÇÃO?

Numa cultura tão comprometida com o valor das imagens, não surpreende que o *visível* tenha se tornado um problema; em consequência, tampouco pode resultar estranho que nesta época se multipliquem os questionamentos em torno dos alicerces que sustentam nossas visualidades. Nas últimas décadas, com a expansão dos meios de comunicação audiovisuais e a consolidação dos modos de vida que Guy Debord vislumbrara, em 1967, como a instauração de certa "sociedade do espetáculo", aprendemos a viver num permanente deslizamento entre-imagens.[1] E, ainda, em meio a essa proliferação imagética, verifica-se hoje um crescente devir-imagem em termos de subjetividade e corporeidade; isto é, uma incitação à produção do "eu" na esfera do visível.

À luz dessas novidades, que sugerem certa hipertrofia do visível em nossa cultura, cabe lembrar a periodização aludida por Gilles Deleuze, em 1986, segundo a qual a sociedade moderna teria atravessado três "regimes de visibilidade", que seriam identificáveis na história do cinema. Em primeiro lugar, pretendia-se desvendar aquilo que ocorria por trás

1 Cabe esclarecer que essa expressão foi cunhada originalmente pelo pesquisador francês Raymond Bellour (1997), em seu livro homônimo, publicado em 1990. O uso do termo que se faz aqui, porém, é relativamente livre, com relação às suas teorias.

da imagem ou através dela; depois, a atenção concentrou-se naquilo que ocorria na imagem ou dentro dela; enquanto mais recentemente tenderia a privilegiar-se o que acontece entre elas, "já que cada imagem desliza agora sobre outras imagens". (DELEUZE, 1986, p. 92) Nessa vertigem, que se intensificou enormemente nos últimos anos do século XX e nos primeiros do XXI, ainda se agregam aqueles processos de subjetivação que estimulam a própria construção de si como uma imagem – ou, mais precisamente, como vários perfis em perpétua atualização.

Levando em conta esse contexto, este artigo faz parte de uma pesquisa maior, que ainda se encontra em seus primórdios, embora já esteja dando seus primeiros frutos: seu objetivo consiste em refletir acerca dos modos de produção dos corpos e das subjetividades, nesta era em que ocorre tamanha exacerbação e transbordamento do universo imagético. Trata-se de uma organização extremamente intensa e "verborrágica" do visível, que promove uma constante articulação entre as imagens mais diversas, com permanentes superposições e transfigurações, em cujo cerne se destacam as silhuetas corporais. Essa profusão incita à espetacularização e à performance, como modos tipicamente contemporâneos, não apenas de se fazerem criações no campo das artes ou das mídias, mas também – e, talvez, sobretudo – de se autoproduzir, em termos corporais e subjetivos, gerando-se assim certos modos de ser e estar no mundo que levam a marca do presente. Ao realçar essas características das formas em que hoje se organiza o visível, este ensaio focaliza certos confrontos e diálogos entre as tematizações corporais artísticas e midiáticas, na tentativa de ampliar as reflexões sobre o que significa ser um corpo humano e, logo, "ser alguém", na contemporaneidade.

O CORPO HIPERVISÍVEL E A EXACERBAÇÃO DO *EXPONÍVEL*

A figura humana talvez tenha sido "desde sempre, o objeto de arte por excelência", conforme sugere o sociólogo francês Henry-Pierre Jeudy (2002, p. 13), em seu livro precisamente intitulado *O corpo como objeto de arte*. Contudo, e sem desdenhar tais permanências, é inegável que este constitui um tópico da maior importância nas artes contemporâneas: desde os anos de 1960, aliás, o corpo passou a ser explorado e colocado em cena

com uma insistência crescente, seja em *happenings*, performances e na própria *body-art*, ou mesmo no uso de material orgânico em produções plásticas ou instalações. Assim, tanto a reflexão crítica como a atividade artística da segunda metade do século XX e do início do XXI, resgataram essa noção de um corpo exposto e aberto, esmiuçado em sua concretude e autoafirmado em toda sua espessura carnal. Um corpo humano – por vezes, talvez, demasiadamente animal – que se mostra de maneira explícita e literal, não apenas nas diversas modalidades tradicionais da representação, mas cada vez mais como uma apresentação ativamente performática, entrelaçando (e problematizando) seus papéis de objeto e sujeito artístico.

Um olhar genealógico observaria, em princípio, que diversas modalidades dessa representação atravessam a história das manifestações artísticas ocidentais, cujo emblema seria a idealização do nu plasmado em infinidade de telas e esculturas – inclusive, em tempos em que rígidos preceitos morais condenavam a exposição dos corpos de carne e osso, que por sua vez admiravam com reverência – e convenientemente vestidos – tais obras expostas de modo monumental. Mas essa aparente incongruência pode ser explicada: de acordo com a célebre teorização do historiador da arte Kenneth Clark (2006), tal nudez clássica era *nude* e não *naked*, uma sutil embora importantíssima diferença que a língua inglesa permite nomear. A nudez artística (*nude*), tradicionalmente associada à beleza – como um casto véu estético capaz de recobrir qualquer infâmia –, estaria isenta daquele incômodo emanado pela mais crua e simples nudez corporal (*naked*), decorrente do ato de escancarar um corpo vergonhosamente desvestido. Nessa mesma direção, se encaminha a interpretação de Giorgio Agamben. De acordo com o ensaísta italiano, quando Adão e Eva cometeram o pecado original, "as partes do corpo que podiam ser expostas com liberdade na glória (*glorianda*) se convertem em algo que devia ser oculto (*pudenda*)". (AGAMBEN, 2011, p. 100) Nossa persistente tradição cristã, portanto, frisa a enorme diferença que haveria entre aquele que está nu – comparável à inocência prévia à queda do Paraíso, ou então à graça da nudez infantil em sua feliz ignorância de si – e aquele que está desnudado porque foi despido de suas vestes e é plenamente consciente dessa falta, tanto em sentido literal como metafórico.

Essas ideias alicerçam os significados da nudez – e, portanto, da revelação corporal – em nossa cultura, ao mesmo tempo impregnando as artes e delas emanando até bem avançada a secularização do mundo. Por isso, tais noções podem ser de grande valia na hora de compreender as transformações que movimentam esse campo, na atualidade, aportando pistas sobre algumas mudanças que estariam subvertendo o atual regime do visível, no que se refere às imagens do corpo humano e, sobretudo, aos modos de olhar isso que não apenas somos, mas também vemos e mostramos – uma modulação peculiar da percepção que, como sempre, é historicamente constituída e alimentada. Vale salientar, porém, que não se trata de transições categóricas e totais, que movimentariam a sociedade, em seu conjunto, de um bloco monolítico para outro tipo de visualidade igualmente compacta e uniforme; ao contrário, portanto, é claro que há continuidades e descontinuidades, resíduos e resistências, além de complexas impregnações entre os diversos regimes.

Essa complexidade não é válida apenas para o multifacetado momento atual: ao longo de nossa tradição, houve muitas exceções à compostura ou ao decoro reinante nas representações corporais, que sempre abundaram nas artes ocidentais, tanto na era moderna como em épocas prévias. Cabe citar, por exemplo, os "motivos da encarnação", atrelados ao cristianismo, precisamente, nos quais Georges Didi-Huberman (2007) se detém em seu livro intitulado *L'image ouverte* ou *A imagem aberta*. Essa "pintura encarnada" teve forte impacto na arte barroca, cujo desenvolvimento foi riquíssimo na América Latina, com seu penoso séquito de martírios, punições e milagres profusamente incrustados nas carnaduras das telas e dos relevos esculturais. Contudo, essa "representação artística do corpo não pretendia mostrar imagens 'reais' mas exemplos do ideal cristão do corpo", conforme constata o historiador colombiano Jaime Borja Gomez (2004, p. 9), em seu ensaio sobre tais manifestações nas colônias hispânicas, ao longo do século XVII, detectando nessas imagens "os modelos virtuosos que se deviam seguir e os vícios que se deviam rejeitar".

Com a aceleração dos ritmos modernizadores, porém, que deixariam para trás não somente as densas mitologias cristãs herdeiras da Idade Média, mas também os pudores vitorianos da era industrial, já na primeira metade do século XX, a idealização metafísica que até então tomara conta

das mais diversas representações corporais foi subvertida pelas vanguardas estéticas e pelos modernismos. É outro corpo o que se torna então visível. Fez sua irrupção, assim, um corpo estilhaçado e deformado em sua vertiginosa multiplicidade: atordoado pelo dinamismo urbano, pela colonização científica de suas entranhas e pelos horrores das guerras no ápice do processo civilizador. Essa silhueta se derramou em obras que aludiam, tanto à fatal decomposição inerente a sua condição terrena, como à sua disposição para a mecanização robotizada e para a fetichização mercadológica. No livro *O corpo impossível*, a pesquisadora brasileira Eliane Robert Moraes (2002, p. 22) relata esse "projeto modernista de decomposição das formas", que fez implodir o lado obscuro do humanismo racionalista em monstruosos borbotões de incertezas, dilacerações e outros abismos. Já a historiadora da arte, Linda Nochlin, em seu ensaio justamente intitulado *The body in peaces* ou *O corpo em pedaços*, também resgata a fragmentação como uma marca da modernidade, embora localize as fontes desse turbilhão, várias décadas antes.

A segunda metade do século XX, entretanto, marca outra importante virada nesse percurso transitado pelas visualidades corporais. As produções deslanchadas, sobretudo, a partir das revoltas dos anos de 1960 e 1970, acentuaram essa profanação da pureza imagética da figura humana que tinha sido exalada pelos ideais canônicos de antigamente. Nessa nova etapa, desafiando os limites da representação, é a própria matéria corporal que entra em cena, com sua viscosidade orgânica e sua textura carnal em plena exposição, perscrutando assim a complexa espessura da corporeidade humana numa diversidade de formatos e experiências. Além disso, nesse momento, fez sua aparição triunfal uma entidade que até então tinha permanecido oculta: o corpo do artista. Assim, de repente, vaginas, penes e ânus ficaram ativamente à mostra, inclusive em sua condição de instrumentos utilizados para pintar, sob o olhar público, em rituais registrados mediante fotografias e filmagens. Parodiava-se, desse modo, a aura romantizada do velho autor: aquele gênio iluminado que ainda enfeitiçara tanto as obras – bem delimitadas por suas molduras, primorosamente acabadas e assinadas em sua indiscutível materialidade – como as sóbrias figuras dos modernistas. Entre os inúmeros exemplos que poderiam ser mencionados, tais ações sintetizam, tanto o espírito altamente politizado

daquelas lutas históricas, como a ênfase no "eu" que marcou boa parte dessas iniciativas, em plena transição para uma sociedade pós-disciplinar e cada vez mais espetacularizada.

No final do século XX e início do XXI, esse deslocamento para o centro da cena, que passou a expor, com crescente tenacidade, o corpo e a subjetividade do próprio artista, se radicalizou, tanto em suas ousadias estéticas, como na abrangência das sondagens. Além de avançar na desmaterialização da obra de arte, sublinhando sua condição efêmera e inapreensível, muitas dessas experiências bem atuais não se limitam a lidar com "espectadores" – no sentido de um público ao qual se solicita uma distante contemplação visual –, demandando também uma participação mais "ativa" no nível sensorial do palpável, do olfativo, do sonoro e até mesmo da salivação. Multiplicaram-se as propostas "relacionais" ou "interativas", tanto dentro como fora dos museus – que, por sua vez, ganharam renovados atrativos ao se inserirem nos circuitos turísticos, abraçando a lógica do marketing. Contudo, e embora se entrelace de modos confusos aos dispositivos midiáticos, esse apelo das ações participativas e performáticas, não apenas para os artistas como também para os públicos mais diversos – procurando embaçar, inclusive, as velhas diferenças entre ambas as categorias –, inscreve-se numa época em que ocorre uma insólita ampliação das possibilidades de produção e circulação das criações individuais ou coletivas, sobretudo graças às tecnologias digitais. Além de uma veloz renovação do "exponível", como argumentara Peter Sloterdijk, em seu lúcido ensaio sobre o assunto, e uma igualmente acelerada convergência, dos campos das artes, das mídias, da filosofia e das ciências, com a vida cotidiana. Todo esse movimento reforçou a centralidade do corpo – e de sua constituição imagética – na contemporaneidade, pois a subjetividade encorpada se finca no âmago de tais experimentações e se torna, acima de tudo, visível.

Cabe notar, ainda, que a exploração da corporeidade, nos empreendimentos artísticos mais atuais, não só se generalizou como também se expandiu, chegando a atingir os órgãos internos da anatomia humana e até mesmo o cerne de sua energia vital. Tais iniciativas dão visibilidade às próprias vísceras, por exemplo, recorrendo a ferramentas videoscópicas ou de vigilância, emprestadas de campos como a medicina e a indústria

bélica – que são utilizadas, inclusive, em novos gêneros como a *bio-arte* e o *pós-pornô*. Nessa conquista dos substratos biológicos, tais sondagens alcançam até mesmo o nível molecular das células e dos genes, como ocorre nos ensaios da arte transgênica ou da *genetic-art*. Ao mesmo tempo, artistas dos mais variados estilos, linhagens e teores, expõem seus corpos e suas subjetividades à perscrutação pública de modos inéditos, incluindo não apenas as mutilações, perfurações, excreções e regurgitações, estreadas em décadas prévias, mas também um avanço inusitado na minúcia dos registros visando à publicização de seus cotidianos, e algumas novidades como as intervenções em cirurgias plásticas ou implantações de próteses, até a venda dos próprios fragmentos corporais e dos diversos "perfis" das personalidades.

CULTO AO CORPO COMO UMA IMAGEM BELA E PURIFICADA

Apesar dessa notável radicalização, constata-se algo perturbador: tais iniciativas parecem ter perdido boa parte de seu vigor político. Isso se evidencia em seu nível mais básico: a escassa capacidade de exercer alguma comoção num público que se encontra demasiadamente familiarizado com o universo imagético; e que, por vezes, parece até mesmo anestesiado pela apatia ou pela exaustão que esse hiperestímulo acaba suscitando. Assim, mesmo sendo tão frequentes e numerosas, ou talvez por esse mesmo motivo, a força de tais criações costuma ser abafada no furacão da contemporaneidade: seu sentido se esvazia, ecoando apenas timidamente até se esvair em meio às estridências que ornamentam e deslumbram a atual sociedade espetacular. Em ocasiões, algumas peças ou ações conseguem conquistar certo espaço nos mostruários midiáticos ou mercadológicos, muitas vezes ancoradas no gancho de uma novidade que se promove com tons de escândalo. Contudo, seus efeitos são fugazes e, em geral, não chegam a provocar sérias convulsões no sonolento território do já pensado (e do já visto), sem fôlego suficiente para ampliar os campos do pensável e do possível – bem como o ambíguo terreno do visível, ao mesmo tempo tão copioso e tão estreito.

Cabe sublinhar, nesse sentido, que tais manifestações artísticas proliferam num contexto histórico bastante peculiar, em que a mídia se tornou

um fator fundamental – sobretudo, os meios de comunicação gráficos e audiovisuais; e, mais recentemente, também as redes digitais interativas –, exercendo uma influência inusitada nas vidas individuais e na dinâmica coletiva da sociabilidade. Esse estímulo contribui, de modos tão ativos como complexos, para a própria moldagem das configurações corporais e subjetivas. Tornou-se habitual, por exemplo, definir a contemporaneidade como uma era na qual se vivencia um fenômeno original: o "culto ao corpo". Essa tendência, que nas últimas décadas tem se espalhado por todas as culturas aglutinadas em torno dos mercados globais – com forte incidência na América Latina e, particularmente, no Brasil – implica certas transformações na experimentação da subjetividade encorpada. Por um lado, o corpo começou a ser "cultuado", desempenhando um papel cada vez mais proeminente numa civilização que tradicionalmente o relegara a um segundo plano, passando a inspirar todos os cuidados que implica a devoção às boas formas e ao bem-estar físico. Por outro lado, e de um modo simultâneo, o organismo humano também se vê extremamente constrangido por um conjunto de crenças e valores que parecem desprezar sua condição carnal, tais como as teimosas mitificações da beleza, da saúde, da magreza e da juventude.

No vórtice dessa excitação multíplice e contraditória, portanto, o corpo contemporâneo é adorado e laboriosamente esculpido como uma imagem que deve permanecer sempre lisa e polida; mas, ao mesmo tempo e pelos mesmos motivos, é rejeitado em sua materialidade orgânica, devendo se submeter constantemente a diversos procedimentos de expurgação ou purificação da própria corporeidade. O papel dos meios de comunicação nesses processos é primordial, numa aliança tácita com o mercado e a tecnociência, pois a incessante irradiação de imagens e discursos midiáticos contribui para a disseminação dos padrões corporais hegemônicos, além de divulgar o catálogo sempre em expansão de técnicas, produtos e serviços disponíveis para atingi-los, bem como a cartilha de riscos físicos e implicações morais que poderiam decorrer da sua temível inadequação. Certa moralização que propugna a "boa forma" se expande, assim, ocupando alguns espaços que foram liberados dos ditames mais antigos – como aqueles que suportavam uma parte considerável das normas disciplinadoras, por exemplo –, enquanto o espírito empreendedor de cada

um é invocado para promover um gerenciamento que invista com sucesso em seu próprio "capital corporal". Diversos vetores contribuem, logo, para alimentar esse aparente paradoxo do estatuto do corpo humano na contemporaneidade, ao mesmo tempo cultuado como uma imagem idealizada e altamente codificada, e desprezado em sua materialidade carnal que alicerça todas as experiências vitais.

Além disso, sob a luz das inquietações que iluminam esta pesquisa, é curioso advertir que essa crescente valorização da beleza corporal ocorre de modo simultâneo a outro processo histórico digno de nota e que, no entanto, parece avançar na direção oposta: o desterro desse atributo do campo das artes. A cena artística das últimas décadas tem rejeitado com veemência, e até mesmo com certa repulsa, aquele adjetivo com o qual seus ancestrais se fusionaram ao longo da modernidade; assim, as clássicas *belas artes* se converteram, de acordo com a irônica definição de Yves Michaud (2009, p. 13), "nas artes que já não são belas". A atual obsessão pelas boas formas físicas, preconizada pelos dispositivos midiáticos, no entanto, convive com um "triunfo da estética" em todas as outras esferas, na atualidade, tais como o *design* e o consumo, que por sua vez também tendem a tingir todos os âmbitos. Constata-se, portanto, uma banalização do belo no cotidiano, por um lado, incluindo aí a centralidade da figura humana; e, por outro lado, um esgotamento dessa busca como algo transcendente na experiência estética.

Nesse sentido, cabe lembrar que Umberto Eco (2004, p. 414) termina seu luxuoso livro, quase enciclopédico, sobre a história da beleza no mundo ocidental, publicado originalmente em 2002, identificando a principal contradição que teria marcado o imenso e multifacetado século XX "até os anos 1960 no máximo (depois já é mais difícil)", de acordo com suas próprias palavras. Tratar-se-ia de uma "luta dramática" entre certa beleza "da provocação" ligada à arte moderna, e outra mais padronizada embora extremamente pregnante: aquela "da mídia e do consumo". No imaginário de seus leitores do século XXI, porém, confirma-se aquilo que o autor sabiamente elucidara entre discretos parênteses: é cada vez mais difícil separar essas duas vertentes, outrora opostas e conflitantes, mas que hoje talvez não sejam tão contraditórias assim, embora a complexidade desse nexo mereça ser examinada com atenção. Esmiuçar essa tensão,

aliás, é uma das metas do presente estudo, colocando na mira de tal auscultação a silhueta humana e os modos em que se manifesta atualmente sua visualidade.

De fato, a mídia e o mercado hoje se apropriam com muita frequência das emanações das artes contemporâneas, na tentativa de capturar com elas a atenção dos espectadores-consumidores; que, por sua vez, estão cada vez mais sedentos e ao mesmo tempo saturados pelo excesso de imagens e sensações provenientes de todos os cantos. Paralelamente, as diversas estratégias artísticas emaranham-se aos ágeis tentáculos do mercado e da mídia, não apenas para satisfazer os crescentes desejos de autoespetacularização de seus protagonistas, mas também porque, na atual conjuntura, é preciso conquistar as vitrines midiáticas e saber "vender-se" para poder *existir* ou "ser alguém". No entanto, apesar dessas complexas fusões, que são tanto estéticas e socioculturais como políticas e econômicas, vale destacar mais uma vez aquele elemento aparentemente paradoxal: o fato de que esses fenômenos tão contemporâneos, como a obsessão pelo corpo belo e a gradativa estetização do mundo, ocorram numa era que expulsou a beleza do terreno das artes – e que ainda a despreza com vigor, especialmente no que tange a seu profuso tratamento da corporeidade. Em franca oposição a tais princípios, aliás, ensaia-se toda sorte de provocações nos domínios do abjeto, do nojo, das emoções extremas e até mesmo da feiura – inclusive e, talvez, sobretudo, no que tange ao corpo humano.

Na tentativa de abordar esse fenômeno tão multíplice e escorregadio, portanto, num diálogo entre as produções midiáticas e artísticas que hoje tematizam a condição encorpada, poderíamos sugerir que boa parte das imagens corporais exaladas pelos meios de comunicação contemporâneos se inscreve na estirpe das visões idealizadas do corpo humano, aquelas contra as quais os ímpetos artísticos se revelaram há tempos, e que ainda hoje se propõem a denunciar e subverter. Mas essa tarefa de desnaturalização se tornou mais complicada e, ao mesmo tempo, mais urgente, devido à enorme relevância do corpo na cultura contemporânea e à sutileza das amarras imagéticas desenvolvidas pelos mais novos dispositivos de poder. Assim, o olhar purificador que hoje censura as imagens corporais responde a novas regras morais, bem diferentes daquelas que

amarraram os corpos humanos ao longo da era disciplinar, embora não menos severas. Agora não é a visão do corpo nu e nem a ousadia sexual o que incomoda as sensibilidades ou perturba os valores vigentes; ao contrário, aliás; essa exposição é estimulada, mas há uma ressalva: desde que os contornos da silhueta exposta sejam lisos, retos e bem definidos. Eis a ardilosa "moral da boa forma" que sustenta e atiça nosso "culto ao corpo", um fenômeno que se inscreve quase exclusivamente no âmbito do visível e submete a silhueta humana a uma codificação extremamente rigorosa.

O CORPO ALISADO DA MÍDIA E A PERSISTÊNCIA ATÁVICA DO DESPIDO

Há quase quarenta anos, Michel Foucault (1979, p. 147) já chegara a uma conclusão semelhante à que aqui está sendo esboçada, sintetizando assim as moralizações corporais posteriores às revoltas de 1968: "fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!". Uma versão atualizada dessa permissão condicionada poderia acrescentar que, além disso, se recomenda também refinar essa nudez exposta com a ajuda do *PhotoShop*. "A mulher pode não ter vergonha de mostrar seu corpo", explica a antropóloga brasileira Mirian Goldenberg (2008, p. 80) em sua análise das fotografias publicadas na revista *Playboy* no início do século XXI, "mas não, diz-se, sem que antes ele passe por uma sessão de revisão pelo software, que apagaria celulites, gordurinhas, manchas, estrias". As fortes mudanças que acabaram alterando o panorama até derivar nessas manifestações mais recentes da visualidade corporal, portanto, começaram a deslanchar precisamente nos anos de 1960 e 1970, quando a disciplina e a "ética puritana" entraram em crise, como as grandes forças impulsionadoras do capitalismo; e, no campo das artes, o corpo do artista invadiu o palco.

Então, "percebeu-se que esse poder tão rígido não era assim tão indispensável quanto se acreditava", explica ainda Foucault (1979, p. 148), e "que as sociedades industriais podiam se contentar com um poder muito mais tênue sobre o corpo". Mais tênue e elegante, sim, poderíamos acrescentar, porém muito eficaz em seu amordaçamento de certas potências corporais, que foram incrivelmente anestesiadas nos últimos anos, enquanto floresciam liberdades inéditas e se instaurava o "culto ao corpo"

como um fenômeno de abrangência global. Nesse processo, o corpo se tornou ao mesmo tempo extremamente visível, hiperexposto e incitado a se mostrar cada vez mais desprovido de roupas ou de qualquer outra barreira contra os olhares alheios, por um lado; e, por outro lado, sutilmente censurado ou silenciado, em sua espessura carnal e em sua vitalidade cheia de órgãos. De algum modo, portanto, na "sociedade do espetáculo", o corpo foi condenado a virar – ele também – uma imagem.

Não é casual que certas manifestações artísticas contemporâneas – para as quais este artigo pretende chamar a atenção – visem a denunciar esses astutos mecanismos de assujeitamento corporal, numa tentativa de reativar essas forças que permanecem adormecidas. Para compreender de que modo operam essas tentativas de resistência, talvez seja útil aludir aqui à já mencionada oposição entre *nude* e *naked*, proposta pelo britânico Kenneth Clark, em 1956. Uma distinção que foi retomada, entre outros, por Arthur Danto, em seus ensaios mais recentes sobre a história da arte, na tentativa de explicar certo desconforto ligado ao forte efeito de presença corporal que suscitam os retratos assinados por Lucian Freud, por exemplo. De acordo com o crítico norte-americano, os corpos pintados por esse artista parecem estar realmente nus (*naked*), em oposição àquela nudez "expurgada" que tanto deslumbra nas telas planas hoje onipresentes e nas páginas brilhosas das revistas; e que, a sua maneira, continuaria obedecendo aos parâmetros clássicos do *nude*. Esses corpos hoje cultuados "se colocam a nudez como uma veste quando tiram a roupa, trocando assim um traje por outro", explica Danto (2003, p. 69), aludindo à fotografia de uma modelo "que parece completamente vestida em seu corpo nu".

Assim como ocorre com a obra pictórica do artista britânico recém-mencionado, portanto, outras iniciativas bem atuais teriam como meta a desmontagem dessas codificações corporais, que parecem renovar, sob os holofotes midiáticos, as velhas idealizações do nu artístico. Nesse sentido, haveria nelas uma afoita "raiva do espelho", como aponta Henry-Pierre Jeudy (2002, p. 110): "o corpo, como poder infinito dos possíveis", procuraria demonstrar nessa exposição raivosa que "não tem necessidade de se submeter à regra do espetacular". Seriam, portanto, respostas ao sagaz "fique nu", pronunciado por Foucault em 1975, como uma tentativa desesperada de contrapor a ferocidade provocadora do *naked*, ao mesmo tempo

frágil e potente, àquele recatado *nude* da mídia e do mercado. Essa reação e seus respectivos ataques não se limitam à pintura, logicamente, mas estão muito presentes também nas esculturas e nas instalações contemporâneas, além de insuflarem inúmeras manifestações da fotografia e do vídeo, bem como da performance e das demais artes cênicas, incluindo a dança e o teatro.

Cabe frisar, contudo, que está longe de ser lineal e absoluta a contraposição aqui destacada entre as imagens corporais que os meios de comunicação tornam visíveis – purificadas e alisadas de acordo com o austero receituário do "culto ao corpo" – e aquelas colocadas em cena pelas artes contemporâneas. As visualidades hoje vigentes são bastante variadas e intricadas, muito particularmente no que se refere a algo tão cobiçado pelo olhar contemporâneo, como é o corpo humano. Assim, junto às silhuetas primorosamente delineadas sob as prescrições morais da boa forma, as fartas turbinas midiáticas exalam simultaneamente outros tipos de imagens corporais. Entre elas, destacam-se aquelas que expõem um organismo violentado e despedaçado, presentes tanto nos noticiários sensacionalistas como em diversos gêneros cinematográficos e em videogames, quadrinhos, desenhos animados, programas de televisão e sites da internet, chegando inclusive a contaminar as publicidades mais audazes.

No entanto, apesar desses hibridismos midiáticos com as manifestações artísticas, que sem dúvida abundam e estão em crescimento, e mesmo considerando toda a diversidade que insufla esse imenso território, a estética desses produtos costuma ser *limpa* e espetacular. Distancia-se, assim, das vivências corporais propostas no campo das artes aqui focalizadas – embora as estéticas do "realismo sujo" também estejam em auge e contribuam, elas também, para provocar ampliações inéditas no campo do visível. Aparecem e se reproduzem, assim, as imagens corporais pertencentes à "estética amadora", incluindo aí o profícuo filão da pornografia caseira, que circula pelas redes visando cinzelar no olho do espectador aquilo que Beatriz Jaguaribe denominou "o choque do real". Algo que, nestes casos, costuma funcionar como uma rejeição ao excesso de limpidez dos retoques e da espetacularização imagética de nossos dias. Embora muitas dessas tendências, que hoje levam a entremear os campos midiáticos e artísticos, sejam contraditórias entre si, e várias se extingam

rapidamente sem maiores consequências para deixar passo a outras novidades que não cessam de surgir, todas elas costumam colaborar para uma gradativa ultrapassagem dos limites do que se pode mostrar e ver.

AS AMBÍGUAS RESISTÊNCIAS À ESPETACULARIZAÇÃO CORPORAL

Levando em conta as múltiplas arestas da problemática que afeta as configurações corporais, na atualidade, e que as inscreve de modo prioritário no campo do visível, rapidamente delineadas nas páginas precedentes, consideramos que vale a pena explorar com mais profundidade essas interseções entre os discursos e as imagens midiáticas que promovem um "culto" ao corpo humano, em sua condição de imagem a ser constantemente purificada, por um lado, e, por outro lado, as práticas artísticas que reivindicam um corpo "explícito" em sua espessura visceral. A intenção é indagar, nas potencialidades desses conflitos, sobretudo em sua capacidade de desestabilizar o atual regime do visível e, junto com ele, certas crenças que se cristalizam na moral vigente, abrindo desse modo o horizonte para novos questionamentos e experiências existenciais.

Em seu livro mais recente, intitulado *La sociedad sin relato*, um dos autores com maior destaque na área da comunicação na América Latina, Néstor García Canclini (2010, p. 58), volta seu olhar para o campo das artes, alegando que é precisamente isso o que as ciências sociais deveriam fazer, quando se esgotam as vias para a compreensão do contemporâneo. De acordo com tal perspectiva, as artes permitem elaborar uma pergunta fundamental: "o que fazem as sociedades com aquilo para o que não encontram resposta na cultura, nem na política, nem na tecnologia". O corpo humano e sua insistente transformação em imagem constituem o núcleo de uma complexa encruzilhada tecida pelos diversos fios da contemporaneidade, encarnando perfeitamente essa incerteza aludida por Canclini. As artes, portanto, que sempre desempenharam um papel de enorme relevância na tematização, no questionamento e na busca de respostas para os conflitos que afetam os indivíduos e as sociedades em diversos momentos históricos, agora parecem especialmente dispostas a auxiliar na formulação dessas sondagens em torno da corporeidade e da subjetividade, que por sua vez se tornaram tão vitais no campo da comunicação.

Assim, além das fortes influências e pressões que a tecnologia e a mídia exercem na modulação dos corpos contemporâneos, caberia examinar com maior atenção a contribuição das artes nesses processos, em ágil interação com os outros âmbitos em que a corporeidade e a subjetividade se constituem. Conforme a visão genealógica que orienta a pesquisa da qual se deriva este ensaio, as artes não refletem ou expressam algo que aconteceria em outras esferas consideradas separadas e prévias; mas, ao contrário, contribuem ativamente para produzir o que somos. Ao mesmo tempo, portanto, as manifestações artísticas destilam e insuflam certos modos de ser e estar no mundo. E agora, especialmente, fazem isso em fértil e convulsivo contato com as imagens e os discursos procedentes de outros campos, destacando-se fundamentalmente a mídia e o espetáculo, mas também a reflexão filosófica e a pesquisa tecnocientífica, em meio a um contexto global que se encontra em febril ebulição.

O corpo, por sua vez, constitui um terreno basilar no qual tais vetores se inscrevem e agem, num perpétuo deslizamento *entre-imagens* e numa estimulação para *devir-imagem*; cujos efeitos – não apenas estéticos, mas também éticos e políticos – são importantíssimos. As interrogações aqui esboçadas, portanto, exigem o esforço de conceituar que corpo é esse e, sobretudo, de refletir acerca do que ele pode ou poderia consumar. Apesar da dificuldade inerente ao fato de se tratar de um fenômeno vivo, em pleno andamento e muito efervescente, no qual estamos todos envolvidos até a medula, trata-se de um desafio que vale a pena enfrentar. Entre os frutos que promete, vislumbra-se a possibilidade de indagar tanto o que somos como o que estamos deixando de ser e, nesse caminho, suscitar questionamentos sobre o que gostaríamos de nos tornar, propondo novas linhas de ação e criação, que sejam capazes de abrir o campo do pensável e do possível – além, é claro, de tentar implodir certas codificações que constringem o visível.

As páginas que constituem este artigo foram norteadas por uma pergunta com várias faces, e dela se depreende todo um elenco de outras questões. De que maneira, por exemplo, as produções artísticas contemporâneas, que tematizam e exploram o corpo humano, dialogam ou se confrontam com o arsenal midiático de imagens e discursos que propõem as diversas estratégias de "purificação", como um "cuidado de si" tipicamente

contemporâneo, e como uma modalidade muito eficaz de assujeitamento? Que modos de subjetivação e de construção corporal, bem como de relacionamentos com os outros e com o mundo, estão sendo propostos e gerados, de acordo com esses regimes do visível? Tais produções artísticas contemporâneas assumem, de algum modo, um papel crítico, capaz de questionar e desestabilizar a atual idealização midiática da corporeidade – que, de algum modo, é também uma tiranização –, contribuindo então para subverter tais amarras, dilatando suas bordas e abrindo frestas capazes de questionar as moralizações que cerceiam nossos corpos e subjetividades? Nesse sentido, conforme alega a pesquisadora brasileira, Kátia Canton (2009, p. 25), o corpo apresentado pelos artistas contemporâneos estaria vibrando "na contramão desse panorama de idealização" propugnado pelo consumismo.

Outras vozes, porém, suspeitam que não haveria tal vocação de resistência ou uma via para a libertação nesses gestos: ao contrário, tratar-se-ia de outro tipo de espetacularização que envolve, portanto, sua correspondente dose de banalização e padronização. A estratégia, neste caso, focaliza a textura carnal e orgânica do corpo humano, com a consequente desativação de suas potências vitais e sua força política, ao convertê-la em mais um show entre tantos outros. A "redução do corpo apenas à sua corporeidade achata a riqueza de sua complexidade", afirma Viviane Matesco, por exemplo. "Certamente, a exposição de dimensões do corpo antes reprimidas profana a idealização de sua imagem e representação no Ocidente", acrescenta a mesma autora, para concluir deste modo: "no entanto, fazer o caminho oposto e afirmar a literalidade de um corpo primário é apagar sua ambigüidade constituinte". (MATESCO, 2009, p. 8)

Nesse último sentido, caberia deduzir que tais manifestações não estariam resistindo ou tentando libertar os sujeitos do século XXI de suas novas ataduras; mas, em vez disso, reforçariam, com outros argumentos, certa "desespiritualização" do corpo que caracteriza a cultura contemporânea. Esse organismo humano tão cruamente "desidealizado" correria o risco de se esgotar em sua pura carnalidade, afirmando-se de um modo tão explícito e literal que nada poderia haver além daquilo: nada permaneceria implícito em suas dobras, virtualidades e potências ocultas. Se assim for, em seu esforço por destruir as codificações corporais do *nude* midiá-

tico, talvez as artes contemporâneas estejam gerando novas cristalizações ligadas à naturalização do *naked*. E ainda estariam sendo reforçados, nesse caso, os persistentes dualismos supostamente ultrapassados, numa era que ora privilegia as aparências de um corpo-imagem bidimensionalizado com a textura etérea da informação digital, ora enfatiza a mera carnadura animal da espécie humana. Dois regimes do visível aparentemente opostos, por conseguinte, que no entanto tornam a confluir numa equívoca desativação das potências encorpadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*, Campinas, SP: Papirus, 1997.

BIESENBACH, Klaus. *Into me/Out of me* – Catalogue of the exhibition. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. El cuerpo y la mística. In: _____. *Las representaciones del cuerpo barroco neograndino em el siglo XVII*. Bogotá: Museo de Arte Colonial, 2004.

CANTON, Katia. Corpo, identidade e erotismo. In: _____. *Temas da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CLARK, Kenneth. *El desnudo*. Madri: Alianza, 2006.

DANTO, Arthur. *La madonna del futuro*. Barcelona: Paidós, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Carta a Serge Daney*: otimismo, pessimismo e viagem. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 88-102.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte:* Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Gallimard, 2007.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004.

FOUCAULT, Michel. Poder-Corpo. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 145-152.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *La sociedad sin relato:* Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires: Katz, 2010.

GOLDENBERG, Mirian. *Coroas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real:* estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

NOCHLIN, Linda. *The body in peaces:* The fragment as a metaphor of modernity. Londres: Thames & Hudson, 2001.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SIBILIA, Paula. *O show do eu:* a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. El arte se repliega en sí mismo. *Observaciones filosóficas*. Valparaíso, 2007. Disponível em: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>.

VERGINE, Lea. *Body art and performance:* The body as language. Milano: Skira, 2000.

WARR, Tracy; JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

WOLF, Naomi. *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé, 1991.

MARIANA BALTAR E LÍGIA DIOGO

Viver conectado

excesso e transmidialidade no youtube e nas vidas *on-line*[1]

COMO CONTAR A HISTÓRIA DE ALGUÉM HOJE?

Expressões que se pretendem definidoras do sujeito em seu cotidiano – centradas na família e na adolescência – são os circuitos subjetivos organizados através da narração midiatizada de dois vídeos disponibilizados no site *YouTube*, que ilustrarão algumas questões discutidas neste artigo. Interessa-nos, sobretudo, pensar a maneira como os personagens (fictícios ou não) são construídos ou se autoconstroem na cultura audiovisual contemporânea, cotejando suas expressões distribuídas na plataforma midiática com as lógicas e estratégias do excesso.

O primeiro vídeo, *Google Crome Dear Sophie*, como o próprio título sugere, é uma propaganda do navegador de internet – "sem sombra de dúvidas, o software mais importante do seu computador"[2] – criado pela empresa *Google*. O segundo, *Annabee.log//#1:Oi Eu sou a Anna!*, é o primeiro episódio de uma websérie de animação, voltada para o público juvenil. Embora distintos em muitos dos aspectos estéticos, ambos compartilham

1 Parte das análises e considerações presentes neste artigo compôs o trabalho "Personagens conectados: excesso, participação e transmidialidade como marcas de nosso tempo", apresentado no XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom 2012.

2 Segundo o site oficial do Google Crome <http://www.google.com/chrome/intl/pt-BR/more/index.html?hl=pt-BR>.

entre si um uso intenso de uma retórica do excesso, como condutor de fortes engajamentos sensório-sentimentais que garantem a eficácia de seus lugares de fala, enquanto publicidade, no caso do primeiro, e enquanto educação sentimental juvenil, no caso do segundo.

Nosso percurso será o de procurar tais semelhanças entre eles. Ambos possuem personagens protagonistas que são apresentados ou se apresentam ao olhar dos outros, através das novas mídias, utilizando-se alusivamente dos códigos genéricos (melodramáticos) da cultura midiática, amplamente reconhecíveis pelo público. De alguma forma, tais usos alusivos garantem processos empáticos de identificação que respondem pela eficácia dos vídeos, postados no *YouTube* no início do mês de maio de 2011.

Assim, reconhecimento e participação são a tônica dos objetos analisados aqui, em consonância com a lógica geral do *YouTube*, visto que o site é "tanto um sintoma como um agente" das transações culturais que articulam as tecnologias digitais, a internet e uma nova forma de participação do público. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 13) Acreditamos que as tecnologias da comunicação e os produtos culturais são vetores históricos. Esses e tantos outros aspectos culturais, econômicos, políticos e sociais atuam simultaneamente como frutos e produtos de uma determinada realidade, contribuindo para construir e desconstruir verdades historicamente válidas.

Dito isso, definiremos aqui um trajeto de reflexão em três etapas. Partiremos da apresentação dos vídeos, refletindo especialmente sobre aquelas que consideramos suas características mais interessantes: o excesso e a transmidialidade. Em seguida, propomos uma reflexão acerca de importantes transformações históricas que podem ser associadas às marcas alusivas encontradas nos vídeos analisados. Por fim, pretendemos pensar a maneira como esses vídeos e seus personagens podem ser relacionados a aspectos contemporâneos da vida cotidiana, principalmente em torno da nossa relação com as novas mídias.

O vídeo *Google Chrome Dear Sophie* é hoje um dos 243 vídeos do canal oficial do *Google Crome* no *YouTube*. Postado em 2 de maio de 2011, o vídeo já foi visualizado 8.304.217 vezes (sem contar a visualização do mesmo

vídeo em canais não oficiais).[3] *Annabee.log//#1:Oi Eu sou a Anna!* é um dos 14 vídeos do canal *annahothotmails*, aparentemente o canal oficial de uma série de vídeos de animação com episódios de cerca de dois minutos, disponibilizados no *Youtube* e que foram também veiculados como vinhetas pelo canal de televisão aberta MTV. Esse vídeo é o primeiro episódio da série de oito episódios. Além dos vídeos da série, o canal também tem um *teaser* do projeto e quatro clipes da banda de que Anna Bee, a protagonista da série, faz parte. Todos os vídeos do canal são animações. Curiosamente, esse vídeo também foi publicado no início de maio de 2011, apenas quatro dias após o primeiro exemplo que citamos, e já foi visto 50.068 vezes até hoje. Não é pouco em se tratando de uma série brasileira voltada para um público bem mais específico do que aquele que é foco do vídeo sobre a pequena Sophie.

AS HISTÓRIAS DE SOPHIE E DE ANNA: EXCESSO E TRANSMIDIALIDADE

As duas personagens principais desses vídeos são construídas a partir de uma relação muito forte entre suas vidas, a tecnologia digital, os computadores e a internet. Em ambos, procura-se expressar a presença cotidiana das mídias na vida subjetiva, uma expressão que se dá de modo integrado ao desenrolar da narrativa. Atrelado a isso, é possível pensar a construção de Sophie e Anna como personagens pela análise das três características que detectamos: o excesso e a transmidialidade. Da mesma maneira, as formas narrativas utilizadas para contar suas histórias podem ser observadas a partir desses aspectos que são, também, comumente relacionados à contemporaneidade.

---

3 É muito comum que um vídeo que se torna um sucesso no *YouTube* seja copiado e colocado nos canais de outras pessoas. Nesse exemplo, em se tratando de uma propaganda oficial do *Google Crome*, poderia se imaginar que essa prática seria coibida. Porém, como encontramos muitas outras versões do mesmo vídeo, que contabilizam também muitas visualizações, podemos supor que seja algo interessante para a marca que o vídeo seja propagado, por vias também não oficiais. Além das cópias do vídeo original, há diversas paródias e remontagens também disponibilizadas no site por outros usuários.

Figuras 1 e 2 – *Print-screems* das páginas de *Google Chrome Dear Sophie e Annabee.log//#1:Oi Eu sou a Anna!* no *YouTube*.

No livro *Tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy tratam de um cinema que se relaciona a uma nova ordem social, vigente desde o final do século passado. Ao mesmo tempo em que reflete o contexto histórico em torno de si, o cinema também seria incitado por esse cenário.

O excesso, através do que os autores chamam de imagem-excesso, é apontado como a primeira marca desse novo cinema, já não exclusivo das salas de projeção, mas difundido por uma infinidade de telas, disperso por todos os lugares, parte cotidiana e integrada da vida subjetiva. Nessa consideração, mais do que elemento estético, a imagem-excesso nomeia a presença instigante e formadora das imagens na construção das subjetividades, imagens no seu sentido mais concreto, formar-se a partir da transformação de si em imagem, produzida e publicizada no universo excessivo da cultura midiática. Esse seria um dos sintomas de uma era marcada pela saturação e pelo superlativo em todas as coisas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 71)

Este aspecto é claro e central em Sophie e Anna, assim como em dezenas de personagens midiáticas ordinárias que cotidianamente transbordam plataformas como as do *YouTube* e as redes sociais. Porém, há outra dimensão do excesso que também nos interessa apontar aqui: a dimensão estética e alusiva com a qual tais construções subjetivas de si se narram e se expressam. Tanto Sophie quanto Anna – entre outras destas subjetividades que transparecem no cenário midiático – apresentam-se fazendo um uso reiterativo e saturado das marcas, diríamos genéricas, que construíram a estética tradicional da cultura midiática. Mostrando, de

um lado, a permanência dessas marcas narrativas de excesso na construção de engajamentos empáticos, e de outro, o saber compartilhado pelo sujeito contemporâneo desses mesmos códigos, formando o que Jenkins (2009) chama de uma erudição midiática. Talvez, queremos argumentar, mostrando que mais do que um regime estético da contemporaneidade, carcterizado pelas imagens-excesso, poder-se-ia falar de uma imaginação-excesso que é atualizada nas expressões de si dessas subjetividades midiáticas.[4]

Segundo as análises de Lipovestky e Serroy, as imagens-excesso destacam-se pelo efeito direto das tecnologias da imagem digital produzindo visões e sensações novas e mais intensas (e a valorização das mesmas); a velocidade dos cortes e da narrativa e a enorme quantidade de imagens, sons e informações (marcadas pela saturação de técnicas, efeitos e símbolos). Todos esses fatores influenciariam principalmente obras sobre violência, sexo e horror. Por isso, segundo esses autores, esses gêneros estariam passando agora por um enfraquecimento de sua lógica narrativa e se tornando um apanhado de imagens e sons excessivamente sensacionalistas, com fins em si mesmos.

Embora os autores não comentem o melodrama em suas considerações, não se pode negar que, na permanência desse regime de excesso – onde as imagens e sons saturadas, velozes e marcadas pelo sensacionalismo como um fim em si mesmo –, as dimensões empáticas identificatórias que marcam tal tradição narrativa ainda estão presentes. E são precisamente estas dimensões que marcam a construção das personagens nos casos de Sophie, de Anna e de tantas outras.

Tomado como elemento estético, o excesso se relaciona aos aspectos de obviedade da estrutura narrativa e aos símbolos que se constroem e expressam nas imagens e sons. O excesso encontra-se fundamentalmente como reiteração e saturação, conforme vem argumentando Baltar (2007, 2011).

---

4 A título de cotejo, poderíamos incorporar na presente análise uma consideração sobre o documentário em primeira pessoa *Tarnation*, de Jonathan Caouette (2003). Assim como nos objetos efetivamente analisados neste artigo, Caouette como personagem e como subjetividade se expressa atravessado pelos códigos genéricos da cultura midiática, demonstrando a pertinência de se pensar tanto a imagem-excesso quanto a imaginação-excesso, o que fica particularmente óbvio nos vídeos-diários de sua adolescência que pontuam o documentário.

Um primeiro caminho para pensar uma estilística do excesso tem sido delineá-lo a partir dos gêneros (seu uso mais contundente, sistemático, mas não exclusivo), e nesse sentido, Linda Williams (2004) faz o uso do termo como a marca comum do que denomina de gêneros do corpo. Assim, reflete na eficácia do excesso em propor um convite sensório-sentimental estabelecido pela narrativa que se dá a partir do corpo em ação, corpo dado a ver como espetáculo e como ancoragem de uma experiência "extasiástica". Espetáculo e êxtase que se combinam a partir da reiteração e da saturação que não devem ser entendidos como aspectos pejorativos, mas como regimes de expressividade que marcam a economia do excesso e com ela a "facilidade" do engajamento entre obra e público. Para catalisar esse convite ao engajamento, o apelo ao visual (ao narrar a partir de imagens que se estruturam como símbolos e saturando os efeitos sensoriais da velocidade da montagem e do corte) são elementos fundamentais, conduzindo ao que Peter Brooks (1995) chama de "superdramatização" da realidade, através de uma estética do *astonishment* (que gostaríamos de poder traduzir por arrebatamento).

O excesso promove um fluxo de imagens e sons que a um só tempo esclarece e afoga, intensifica a força espetacular dos símbolos (exacerbadamente elencados) e adensa a força disruptiva e excitante do êxtase (como vetor da ação que se reforça nos efeitos e velocidade dos cortes). Procedimentos imagéticos e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos) reiteram e saturam o uso de elementos audiovisuais, para além da função de narração (*storytelling*), propondo um superenvolvimento em sensações e emoções.

Propomos aqui correlacionar as relfexões apresentadas até agora ao site *YouTube*, pois este parece ser um cenário perfeito para se falar em excesso. Pela observação de algumas estatísticas, é possível ter-se uma dimensão aproximada do movimento quase infinito que esse fenômeno interativo provoca, no que tange à produção audiovisual contemporânea. Uma quantidade enorme de vídeos é disponibilizada diariamente por usuários de todas as partes do mundo. Segundo dados disponibilizados pelo próprio site, o equivalente a 60 horas de vídeo são carregadas a cada minuto no site, o que pode ser entendido também como cerca de uma hora de vídeo ser enviada ao *YouTube* a cada segundo. Além da quantidade

de material disponibilizado, outro dado que chama a atenção é o montante de exibições de conteúdo computado pelo sistema do site, pois essas obras são acessadas cada vez mais por mais pessoas. Para se ter uma ideia, calcula-se que mais de quatro bilhões de vídeos são vistos por dia.

Se, por um lado, nos diversos sites de vídeos da internet, podemos encontrar todos os aspectos do excesso listados por Lipovetsky e Serroy, bem como por Williams e Baltar, aspectos esses que fazem parte de uma nova maneira de lidar com o audiovisual e com a expressão subjetiva de si, através das imagens e sons (a tal imaginação-excesso); por outro lado, essas características não se encontram todas reunidas em cada um dos vídeos encontrados na rede.

Nesse artigo, contudo, interessa-nos principalmente pensar o excesso como uma ferramenta narrativa utilizada nesses dois exemplos de vídeo abordados. Percebemos que a quantidade e a velocidade de imagens e sons são parte da linguagem escolhida para contar essas histórias e construir essas personagens que clamam por empatias (destacamos aqui o ideal de família e a subjetividade adolescente que é construída na relação do pai com Sophie e nas interações de Anna com seus diversos "amigos" nas redes sociais, respectivamente).

De uma maneira aparentemente contraditória, esse excesso é articulado a uma síntese da duração desses vídeos, pois há uma saturação de informações transmitidas, em um ritmo frenético, e apenas um ou dois minutos de produto final. A síntese temporal também pode ser associada a outra forma de simplificação, expressa pelo fato de que ambos os vídeos são construídos por planos muito parecidos entre si.

O vídeo *Google Chrome Dear Sophie*, por exemplo, tem apenas 1 minuto e trinta e dois segundos de duração. Trata-se da história de um pai que registra diversos momentos da vida de sua pequena filha, Sophie, e escreve e-mails para a própria menina, contando as histórias de sua infância. O personagem do pai parece acreditar que dessa forma, no futuro, poderá compartilhar com Sophie essas emocionantes experiências vividas pelos dois. O vídeo que já é bastante curto, poderia ser dividido ainda em 15 sequências muito rápidas que representariam os episódios mais importantes da infância de Sophie, seriam elas: a criação de uma conta de e-mail, o dia do nascimento, o primeiro aniversário, um dia no parque

de diversão, a chegada do irmãozinho, o dia que Sophie ficou doente, seu quarto aniversário, a casa da família, o dia dos pais, férias na praia, brincadeiras na neve, a troca de dentes, aprender a andar de bicicleta, aula de balé e um balanço geral do papai. O vídeo tem, aproximadamente, 50 planos e esse excesso, como comentamos, pode ser considerado juntamente como um aspecto de síntese: cria-se a impressão que todas as imagens foram captadas com uma câmera em um único ângulo, o ponto de vista de alguém que olha para a tela do computador.

O vídeo sobre a adolescente Anna Bee tem cerca de 60 planos e duração total de dois minutos. Toda a história se passa no quarto dessa adolescente, durante a tarde e a noite de um dia de terça-feira. O primeiro plano tem o ponto de vista oposto da história sobre a menina Sophie: aqui enxergamos com os olhos da webcam do laptop de Anna. A história começa quando ela abre o computador. Nesse vídeo já não é tão fácil definir sequências, pois não há mudanças de locação, as passagens temporais são pequenas e é difícil diferenciar algumas situações dramáticas. Mesmo assim, é possível dividir o vídeo em nove momentos, ou sequências: fazer login, abrir redes sociais, procurar coisas engraçadas na internet, criar um blog e um perfil, checar a caixa de e-mails, fazer *download* de arquivos, número musical, checar redes sociais, ficar ausente do computador, assistir vídeos na internet. Em todo o material, percebemos praticamente apenas dois pontos de vista, o ângulo de visão da webcam e o ponto de vista de Anna, do que ela vê na tela do computador. Diferentes dessas duas opções, só encontramos dois pequenos planos que marcam a passagem do tempo no vídeo.

Sem contar as imagens e sons que fazem parte dos vídeos, cada um desses exemplos possui uma página repleta de outras informações que contribuem para o entendimento da história e das personagens. No vídeo sobre Sophie, só conseguimos saber que se trata de uma propaganda do *Google Chrome* pelo título do vídeo, e ainda podemos ler o resumo da história, logo abaixo da janela de exibição: "um pai usa a web para compartilhar memórias com a filha enquanto ela cresce nesse vídeo retrato."[5] Mesmo assim, o texto permite a dúvida sobre se as imagens do vídeo são parte de

5 Tradução livre.

uma obra de ficção ou se são registros pessoais disponibilizados para essa publicidade.

Também é apenas a partir da análise do canal do *YouTube*, onde está disponível o vídeo sobre Anna Bee, que entendemos que este se trata de um episódio de uma série. Aqui a questão sobre ser uma peça documental, ou não, é minimizada por conta da técnica de animação. Mas devemos enfatizar que toda a história é construída com base na possibilidade de estarmos diante de um relato autobiográfico de Anna. O vídeo em questão não tem créditos, assim como não os tem nenhum outro vídeo do canal. A única informação sobre a sua "procedência" é o endereço <www.annabee.com.br>, que aparce ao final do produto, que indica o caminho para encontrarmos o blog da personagem principal. Nem nesse blog, e nem nas outras peças do projeto disponíveis na rede encontramos pistas sobre a empresa produtora ou indicação de autoria[6] por um terceiro que não a própria adolescente. A ideia parece ser, justamente, permitir que a história habite um território aparentemente neutro, na frontreira entre realidade e ficção. O que, mais uma vez, aproxima a adolescente Anna de outras tantas meninas que vivem entre a exposição de si e a construção de máscaras para as vivências que acontecem em ambientes *on-line*.

Na verdade, esses vídeos e suas páginas no *YouTube* são apenas os primeiros planos narrativos dessas histórias. Tem sido comum no cenário das narrativas encontradas na internet, que sejam quase infinitas as fontes que podem contribuir para contar mais sobre os personagens e a narrativa, com informações oficiais ou não. Além disso, muitos dos dados a que se tem acesso nas páginas desse site expressam as possibilidades do público interagir entre si e com os produtores dos vídeos.

No site *YouTube* raramente um vídeo é apenas um produto audiovisual. A experiência para quem disponibiliza vídeos e para quem os assiste pode, aparentemente, ser compreendida somente pela exibição das imagens e sons disponibilizados. Porém, na grande maioria das vezes, o vídeo é apenas o componente principal de uma série de possibilidades de

6 Embora não seja o foco da discussão proposta aqui, não se pode deixar de apontar que a questão em torno dos novos regimes de autoria é outro aspecto intrigante desse novo fenômeno da produção de conteúdos para plataformas *on-line*.

interação, que se dão dentro e fora da página do vídeo no *YouTube*. Isso é expresso por algumas das informações contidas na página de cada vídeo.

Google Chrome Dear Sophie foi comentado 6.141 vezes e 25.268 pessoas manifestaram que gostam do vídeo, contra apenas 2.596 avaliações negativas. *Annabee.log//#1:Oi Eu sou a Anna!* recebeu 90 comentários e, enquanto 210 pessoas manifestaram gostar do vídeo, apenas cinco disseram não ter gostado. Além dessas ações, os usuários do *YouTube* podem selecionar esses vídeos como um de seus favoritos ou podem compartilhar esses materiais com seus contatos ou "amigos", por meio de outras redes sociais, tais como *Facebook* e *Twitter*.

Mas não é apenas por conta desses dados que podemos perceber um convite à participação nessas duas histórias. As relações das duas protagonistas com os outros personagens e com o mundo diegético de cada narrativa são expressas nos vídeos pela participação delas em interações que se dão, primordialmente, em espaços virtuais. Seja pela troca de textos, de fotos, de vídeos, seja pelo compartilhamento em redes sociais. E essas ações *on-line* são apresentadas como de extrema importância na vida dessas duas meninas. É bastante simbólico, por exemplo, que a primeira situação narrada no vídeo *Google Chrome Dear Sophie* é a criação de um e-mail para a menina que ainda não havia nem sequer nascido, em *Annabee.log//#1:Oi Eu sou a Anna!*, a história só começa quando ela abre o seu *laptop*.

Pesquisando informações sobre a série de vídeos *Anna Bee*, podemos considerar que se trata de um projeto transmídia, que segundo Henry Jenkins (2009, p. 138) pode ser definido como um tipo de narrativa que "[...] desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo". Anna também tem blog, perfil no *Facebook*, no *Twitter* e no *Flickr* e a história dessa adolescente é contada em todos esses canais. É possível até mesmo sugerir que um dos motivos para que os episódios da série sobre Anna Bee sejam tão curtos e acelerados – e ainda assim funcionarem para contar uma história – seja para que eles também sirvam de convite para que os espectadores busquem novas informações sobre a série e sobre sua protagonista em outros lugares da internet.

Essa é uma das razões para que consideremos que esses dois vídeos citados apresentem certa transmidialidade como característica. Mesmo considerando apenas os conteúdos audiovisuais, percebemos que os personagens Sophie e Anna se relacionam com o mundo de uma forma transmidiática. Acreditamos que elas têm suas existências em um mundo também *off-line*, mas uma parte importante de suas histórias transcorre em plataformas *on-lin*e. Seja nos vídeos postados no *YouTube*, nas redes sociais, nos blogs ou na conta de e-mail, uma parte da relação desses personagens consigo e com os outros, entre íntimos e estranhos, se dá, simultaneamente, em diversas mídias.

Essas características que apontamos nesses dois personagens trazem em si algumas marcas históricas do cenário contemporâneo. É importante refletir sobre aspectos dessa sociedade que podem ser associados ao que foi tratado até aqui.

MODERNIDADE E CRISE: PRODUTOS CULTURAIS E TECNOLOGIA COMO VETORES DE MUDANÇAS

Antes de relacionar as características encontradas nos vídeos analisados com a nossa vida cotidiana, sugerimos uma breve reflexão sobre transformações que vêm desestabilizando os principais pilares da modernidade. Acreditamos que, tanto as artes, como as tecnologias podem ser entendidos como agentes e reflexos de muitas dessas mudanças.

Tomada como período histórico, a modernidade é marcada por certo desamparo ideológico – usualmente denominado como era pós-sagrada e pós-feudal – associado ao surgimento de uma racionalidade instrumental e científica. (SINGER, 2001, p. 95) Foi também uma época que podia ser associada a algumas instituições de confinamento e à padronização da vida em moldes industriais. Tanto a família, a escola, a fábrica, a prisão, os hospitais e os asilos se caracterizavam pelo uso de diversos mecanismos disciplinares e de uniformização. Isso possibilitou o entendimento dessa sociedade enquanto uma "sociedade disciplinar", tal qual argumentou Michel Foucault, percebendo como determinado tipo de subjetividade, compatível com o capitalismo industrial, e eficaz para esse sistema, foi se formando.

O indivíduo moderno é definido fundamentalmente por seus sentimentos e pensamentos íntimos, alimentados pelas relações afetivas e pessoais nos seus espaços de privacidade. Na modernidade, além das paredes que delimitavam essas instituições de confinamento e tantas outras que faziam parte da vida cotidiana de todos (sindicatos, igrejas, partidos políticos etc.), havia outras fronteiras sólidas que separavam, por exemplo, o espaço privado, onde se podia expressar a verdade de si, e o espaço público, onde era preciso se proteger dos perigos e dos estranhos. A vida moderna também criou os relógios de pulso e uma nova temporalidade, instituindo a jornada de trabalho, o horário para acordar, a hora de entrar e sair da escola. Assim, a rotina diária e toda a vida das pessoas seriam marcadas por uma divisão clara do tempo, que separava também os momentos de trabalho, de estudo, de descanso e de lazer.

Entretanto, para falar da sociedade de hoje e das histórias de vida que encontramos expressas em muitos espaços da internet, sejam de pessoas *reais*, sejam de personagens como Anna e Sophie, faz-se necessário avaliar se essas fronteiras ainda podem ser consideradas, ou quais os seus sentidos. Acreditamos que agora, por exemplo, dificilmente poderíamos pensar em um sujeito que se defina, sobretudo, em suas relações de intimidade, pois se tornou complexa a diferenciação entre espaço público e espaço privado. No mesmo sentido, é pouco provável que consigamos enxergar uma padronização na maneira como todos nós delimitamos o nosso tempo de trabalho e de lazer, ou mesmo se ainda seria possível diferenciá-los. Até mesmo a oposição realidade x ficção, que outrora parecia ser clara, tem se tornado mais e mais assumidamente nebulosa, como ilustram os dois exemplos de vídeos que comentamos neste artigo. E, além disso, mesmo aquelas paredes que separam as ditas instituições de confinamento aparecem hoje como cada vez menos densas.

Em vista de tantas mudanças, é muito difícil encontrar um ponto claro de ruptura em nosso curso histórico, que separe o antes e o agora. Segundo Gilles Lipovetsky (2004, p. 2), seria impossível "decretar-se o óbito da modernidade", o que faz o autor recusar o termo *pós-moderno* para "qualificar o novo estado cultural das sociedades desenvolvidas". Lipovetsky ressalta que a denominação tem o mérito de "salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e

cultural", e mesmo de marcar o "enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares" (LIPOVETSKY, 2004, p. 1); contudo, argumenta, faz mais sentido falar de um fortalecimento do capitalismo do que de seu fim. Assim, o autor prefere o termo hipermodernidade. Se as instituições e as normas disciplinares contribuíam para produzir sujeitos eficazes ao sistema capitalista de produção, hoje esses mecanismos já não seriam necessários, as pessoas estariam dispostas a contribuir para o sistema de maneira voluntária. Ou seja, se "tínhamos uma modernidade limitada; agora, é chegado o tempo da modernidade consumada". (LIPOVETSKY, 2004, p. 2)[7]

Já sem negar o termo pós-modernidade, Anne Friedberg é mais uma autora que questiona a proclamação de um claro e único momento de ruptura, capaz de separar o que seria a modernidade da pós-modernidade. Ela destaca a importância do cinema como agente e efeito da experiência moderna, e afirma ser necessário pensar algumas mudanças nas formas de espectatorialidade, não apenas como sintomas de uma "condição pós-moderna", mas também como causas que contribuem para o atual estado de coisas. No texto *Cinema and postmodern condition*, de 1997, ela sugere que um gradual e confuso rasgo no tecido da modernidade poderia ser relacionado ao cinema e à televisão. (FRIEDBERG, 1997, p. 60) Sem entrar na hipótese principal defendida no artigo,[8] nos parece bastante interessante a argumentação de Friedberg, pois, segundo ela, nos anos de 1990, a experiência de um espectador de cinema teria passado por reformulações de temporalidade produzidas pela própria maneira de se vivenciar a experiência de assistir a um produto audiovisual. Essas transformações teriam sido proporcionadas especialmente pela popularização do cinema *multiplex* e do videocassete, bem como por novas formas de olhar engendradas pelos aparatos tecnológicos. O cenário diagnosticado por Friedberg

7 Ainda que usando referenciais e nomenclaturas distintas, tal linha de argumentação, que se afasta das conotações mais restritas do termo pós-moderno, é encontrada em diversos outros autores, como Anthony Giddens e até certo modo Zygmunt Bauman. Aqui não cabe entrar nessa discussão e, por uma questão de recorte e coerência teórica, seguiremos usando o vocabulário e os argumentos de Lipovestky.

8 Anne Friedberg trabalha com o conceito de "mobilized virtual gaze". Sua argumentação diz respeito à crescente centralidade cultural da imagem, tanto no cinema como na televisão. Essa seria uma causa importante para as mudanças relacionadas a essa passagem da modernidade para a pós-modernidade.

em seu artigo, em que pese o alinhamento ao uso do termo pós-moderno, está bastante próximo ao cenário descrito por Lipovetsky, ao refletir sobre a hipermodernidade. Aqui aproximamos os dois autores e suas reflexões, pois este é sem dúvida o contexto histórico de formação dessa subjetividade contemporânea acionada nos vídeos analisados.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009, p. 11-12) também se referem a uma série de invenções tecnológicas, iniciadas com a disseminação da tecnologia do vídeo, que teriam contribuído para a consolidação de um caminho rumo ao que chamam de hipercinema. Com os novos aparatos de comunicação e entretenimento, o cinema teria perdido o seu posto de único espelho da sociedade moderna. "Durante muito tempo a tela de cinema foi a única e a incomparável, agora ela se funde numa galáxia cujas dimensões são quase infinitas: chegamos à época da tela global".

Assim como Gilles Deleuze (1992, p. 216), pensamos que "a cada tipo de sociedade, evidentemente, pode-se fazer corresponder um tipo de máquina [...]". A fotografia e o cinema, a televisão e o videocassete, assim como o computador, a internet, as câmeras digitais e os celulares (muitas vezes todos reunidos em um único aparelho) podem ser associados a um contexto social específico, justamente porque essas tecnologias, além de serem criadas por uma sociedade, têm o poder de intervir na realidade, como agentes de transformações, como Anne Friedberg e tantos outros autores defendem.

A modernidade nos fez refletir sobre a importância das máquinas (em especial as máquinas do visível) como organismos ativos atravessados por linhas de poder e intimamente conectados aos aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais de seus momentos históricos. Entretanto, não podemos nos privar de analisar outro forte componente de toda essa dinâmica: a saber, os produtos culturais. Se na modernidade a diferenciação entre arte, entretenimento, registros amadores e publicidade foi se tornando complexa e, digamos, dessacralizada, hoje a tarefa de separar esses materiais se tornou praticamente impossível.

Argumentamos que principalmente no cenário da hipermodernidade, a participação das tecnologias como agentes e efeitos desse processo de dessacralização é crucial. Gradativamente, a reprodutibilidade, característica da fotografia e do cinema, intensificou a separação entre a arte e o

sagrado, e é possível perceber dois caminhos paralelos que foram delineados a partir dessa ruptura.

De um lado, o artista e a obra de arte foram libertados de suas obrigações religiosas e passaram a poder refletir sobre outros aspectos da vida social e sobre a própria expressão artística. A arte se volta para o mundo secular e passa a reivindicar a sua importância histórica. Por outro lado, contudo, outros tipos de imagens e registros, antes não considerados artísticos, passaram a deter certo valor de culto tipicamente moderno, afastado da religião e de Deus. Os registros técnicos adentraram os lares e contribuíram para fortalecer a memória íntima como fonte de sentido da vida. (DIOGO, 2010, p. 157) Vale lembrar que Walter Benjamim, ao perceber o declínio do valor de culto nas artes modernas, em favor de um "valor de exposição", não deixa de notar que "[...] o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência". As fotografias íntimas, por exemplo, se tornariam um abrigo para aquilo que havia restado de mágico: pessoas comuns. É dessa forma que, segundo Benjamim afirma, "a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto [...]". (BENJAMIN, 1985, p. 174)

Por mais próximo da realidade que as obras de arte conseguissem chegar, é preciso destacar que nem todos os criadores eram considerados artistas. Não se tratava mais de um dom divino, mas o talento e a genialidade diferenciavam a obra de arte do que seriam produtos comerciais ou amadores. E havia ainda outro componente. O artista e sua arte, para assim serem considerados, eram muitas vezes cobrados de uma capacidade de reflexão e crítica, de expressar uma visão de mundo que permitia sinalizar caminhos. Nesse sentido, muitos teóricos modernos tentaram diferenciar os bons e os maus artistas e obras. Esses autores, muitas vezes, avaliavam o entretenimento e a publicidade, por exemplo, como produções de menor valor e, até mesmo, nocivas à liberdade, já que eram taxadas como parte de um sistema de manipulação dos indivíduos. Sem sombra de dúvidas, essa perspectiva não era um ponto pacífico entre os estudiosos da comunicação, mas orientou o pensamento de muitos críticos.

Entretanto, com todas as transições que a sociedade moderna vem passando, esse tipo de discurso parece estar se dissolvendo. Segundo Zygmunt Bauman, diferente das artes ditas modernas, "as artes pós-modernas alcançaram um grau de independência da realidade não-artística",

que as liberta da obrigação de refletir a sociedade e o sentido da arte no contexto histórico. Porém "[...] há um preço a ser pago por essa liberdade sem precedentes: o preço é a renúncia à ambição de indicar as novas trilhas para o mundo". (BAUMAN, 2006, p. 129) Assim, enquanto a arte deixa de refletir sobre o seu papel histórico no mundo, imagens amadoras e íntimas são expostas como dotadas de sentido, e deixa de existir uma diferenciação clara, entre esses dois tipos de registros, a publicidade e o entretenimento. Dessa forma, como sustenta Bauman (2006, p. 135), "[...] a arte e a realidade não-artística funcionam nas mesmas condições, como criadoras de significado e portadoras de significado, num mundo notório por ser simultaneamente afortunado e flagelado pela insuficiência e pelo excesso de significados".

PERSONAGENS CONECTADOS: EXCESSO E TRANSMIDIALIDADE EM NOSSAS VIDAS

Segundo Henry Jenkins, a era da convergência diz respeito a "[...] uma mudança no modo como encaramos nossas relações com as mídias". (JENKINS, 2009, p. 51) De fato, desde o surgimento do cinema até os dias de hoje muita coisa mudou em nossa relação com as tecnologias da comunicação e na maneira como valorizamos essa relação dentro da experiência social de nossas vidas. Entretanto, não é o estudo isolado das mídias (novas ou antigas) que contribuirá para entendermos as reconfigurações que estão agindo ao nosso redor. Em si, "as máquinas não explicam nada" e, assim como afirma Deleuze, defendemos aqui ser "[...] preciso analisar os agenciamentos coletivos dos quais elas são apenas uma parte". (DELEUZE, 1992, p. 216)

A observação dos vídeos *Google Chrome Dear Sophie* e *Annabee.log//#1: Oi Eu sou a Anna!*, como exemplos de um novo tipo de material audiovisual que encontramos na internet, pode nos fornecer algumas pistas para entender esse novo "agenciamento coletivo" do qual fazemos parte. O primeiro é uma peça de publicidade e o segundo é um episódio de uma série que faz parte de um projeto transmídia. A forma narrativa, o espaço de sua visualização (e de outras formas de interação) e especialmente a construção de seus personagens principais parecem dialogar de maneira

muito próxima com a forma como vivemos e nos relacionamos com o mundo, hoje, possibilitando perceber como o excesso e a transmidialidade fazem parte das experiências cotidianas.

Como Bauman (2006, p. 130), intuímos que se a arte – ou outras expressões culturais, se é que essa diferenciação ainda é possível – não se cobra um sentido histórico, nós podemos encontrá-lo: "um sociólogo, porém, pode reconhecer nela a conseqüência [...] de seus feitos". Assumindo um pouco dessa responsabilidade, apontamos que, assim como Sophie e Anna, cada vez mais vivemos conectados e parte da nossa experiência se dá em diversas plataformas midiáticas em um mundo, digamos, virtual. A multitude de informações e a intensificação da sensação geral de velocidade, bem como o excesso como código e marca estética dos produtos culturais, estão presentes no cotidiano dos sujeitos contemporâneos e facilmente percebe-se a necessidade generalizada de participar e compartilhar textos, imagens e sons, em redes sociais, blogs, e-mails, para dizer quem somos, apontar nossos gostos, estabelecermos relações afetuosas e manifestar nossos valores e ideais.

O site *YouTube*, os dois vídeos que trouxemos como exemplos e, principalmente, as personagens que nos foram apresentadas nesses produtos audiovisuais nos falam de uma nova maneira de ser que passa pelo uso de novas mídias. Uma nova forma de nos relacionarmos conosco, com os outros e com o mundo. Uma forma que fala de como a transmidialidade (uma espécie de desdobrar-se narrativamente em muitas pequenas narrativas de si) e o excesso (onde tais desdobramentos se oferecem ao olhar público como imagens reiteradas e saturadas de códigos e repertórios facilmente reconhecíveis que se transmitem por hiperestímulos sensório-sentimentais, que mobilizam, arrebatam e seduzem) nos formam contemporaneamente.

REFERÊNCIAS

ANNAHOTHOTMAILS. *Annabee.log//#1:Oi, eu sou a Anna*! 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=i0jiU3j8OTY>. Acesso em: 13 nov. 2012.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa*: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. 269 f . Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, 2007.

BALTAR, Mariana. Evidência invisível: *Blow Job*, vanguarda, documentário e pornografia. *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 469-489, maio/ago. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983. p. 121-128.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 91-107.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 163-196.

BROOKS, Peter. The *Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube e a revolução digital*: como o maior fenômeno da cultura participativa vai transformar a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

DELEUZE, Gilles. Controle e devir e Post-Scriptum sobre a sociedade de controle. In: _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 209-226.

DIOGO, Lígia. *Vídeos de família*: entre os baús do passado e as telas do presente. 2010. 183f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

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

ENNE, Ana Lúcia. O sensacionalismo como processo cultural. *Comunicação e Melodrama*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, jul./dez. 2007.

FRIEDBERG, Anne. Cinema and postmodern condition. In: WILLIAMS, Linda (Org.) *Viewing Positions*. Ways of seeing film. New Jersey: Rutgers University Press, 1997. p. 59-83.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GOOGLE Chrome: Dear Sophie. 2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=R4vkVHijdQk>. Acesso em: 13 nov. 2012.

GOOGLE Chrome. *Por que usar o Google Chrome*? Disponível em: <http://www.google.com/chrome/intl/pt-BR/more/index.html?hl=pt-BR>. Acesso em: 18 ago. 2011.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. Os tempos hipermodernos: tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

_____; SERROY, Jean. *Tela global*: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac &Naif, 2001. p. 95-123.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: gender, genre and excess. In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Org). *Film Theory and criticism*. New York: Oxford Universty Press, 2004.

YOUTUBE. Statistics. [2011?]. Disponível em: <http://www.youtube.com/t/press_statistics.>. Acesso em: 13 nov. 2012.

BRUNO COSTA

Nova visibilidade em cena

mapeando a cultura de estadia prolongada nos universos ficcionais

Um olhar mais apurado às hodiernas relações entre os consumidores e os produtos culturais deixa ver desenhos de uma nova interação entre os indivíduos e a cultura *pop*. Esta interação toma forma, em manifestações que estendem e alargam a estadia nos universos ficcionais, e abrem lugar para a fala de novos sujeitos. Tanto na *fan fiction* como nos *fan films*, este desejo de permanecer envolvido no mundo paralelo da ficção torna-se patente, a vontade de continuar em contato com o universo ficcional talvez seja uma das forças mais marcantes para impulsionar a produção dos fãs.[1] Estes exercícios, entretanto, não revelam completamente algumas importantes nuanças da relação dos espectadores com os produtos culturais, na contemporaneidade. Será nos fóruns de discussão espalhados na internet que poderemos ver traços adicionais de uma renovada relação de espectatorialidade. Esta relação, todavia, não passa pela alternância de papéis, não é como na *fan fiction* ou nos *fan films*, em que os habituais consumidores passam a ser eventuais produtores de conteúdo. Se existe um ponto em comum entre a prática de produzir materiais derivados e o ato de postar comentários, este está assinalado pelo desejo de marcar o contato entre os fãs e seus produtos favoritos através de exercícios dialógicos.

1 Muitos dos filmes feitos por fãs estão disponíveis no *YouTube*, tais quais *Batman: dead end, Street Fighter Legacy, Troops by Kevin Rubio, The hunt for Gollum* e *Gremlins fan film*, só para citar alguns.

Se antes boa parte deste diálogo era mediado pelos meios de comunicação – que cumpriam a função de apresentar os produtos e estabelecer uma ponte entre eles e a sociedade – agora, nos fóruns, parece haver um distanciamento das práticas que informavam a crítica cultural. Não se trata exatamente de formular relações a partir do texto e nem de pesar esteticamente a qualidade das obras, a observação mais cuidadosa destes fóruns mostra, como o mais importante, é delimitar um espaço de participação. Esta postura, por sua vez, coaduna com os novos regimes de visibilidade em ação na contemporaneidade. Portanto, ser visto, comentado ou notado passa a ser um dos objetivos principais.

Este comportamento não é isento de seu componente paradoxal, afinal se muitos dos produtos que agregam legiões de fãs são marcados pela tipicidade, ampla abrangência e caráter massivo, a reação dos indivíduos não deixa de ser uma tentativa de assinalar uma subjetividade, ou seja, fazer notar a presença de um sujeito no outro lado da mediação. Esta tentativa de se fazer notar talvez explique as posturas extremadas e muitas vezes francamente hostis vistas nestes espaços, comportamento que pode ser observado, por exemplo, no site *Omelete*, que possui um fórum de alta frequentação,[2] em que os debates não raro são marcados por posicionamentos antagônicos e, muitas vezes, francamente agressivos.[3]

Neste site vê-se também um alargamento do processo de consumo que caracteriza a cultura de prolongada estadia nos universos ficcionais. Se em um período anterior o momento de fruição da obra constituía o cume da relação com o objeto artístico (um cume que ainda geraria outros picos, como a crítica, o debate e a repercussão social), no ambiente da cultura massiva contemporânea, vê-se como estratégia dos produtores a tentativa de prover uma considerável distensão temporal do processo de fruição, para manter notado, comentado e visível, o produto cultural (estratégia que tem como sua contraparte quase especular os *fan films* e a *fan fiction*).

---

2 Ver, por exemplo, o número de comentários postados em cada uma das mais de 70 notícias relacionadas ao novo filme do Batman, desde 2009, até a sua estreia, em julho de 2012. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge/>.

3 Postura confirmada pelo uso de moderadores e também, como no caso do *Omelete*, de negativação e positivação, por parte dos frequentadores.

Este é um quadro bem distinto daquele composto no auge da arte moderna. Considerando que um dos efeitos da estética modernista foi chamar cada vez mais a atenção para a obra e seu autor, pesando ainda esta característica a partir de vários contorcionismos que marcavam e delimitavam o estilo pessoal ou uma corrente, temos como resultado uma série de obras que exigiam algo como uma educação estética ou, ao menos, um comprometimento por parte do espectador – mesmo que fosse um comprometimento com a iconoclastia, como proposto pelos dadaístas. Não por acaso, um dos apelos da nascente cultura massiva do século XX foi o populismo, ou seja, sua capacidade de aceitar todo tipo de apreciadores. A possibilidade de um engajamento casual, episódico e descompromissado terminou sendo um dos trunfos dos produtos culturais. Contra o elitismo da arte, a cultura massiva ampliou o acesso e se especializou em marcar seus produtos com o selo da acessibilidade. Esta possibilidade de uma relação casual, por sua vez, revelou-se também como uma armadilha dentro da lógica do consumo. Pensado como produto, o bem cultural precisava ser cativante, leve e interessante e, ao mesmo tempo, manter o consumidor por perto.

Uma das estratégias para estender a relação de consumo foi a criação de gêneros, mais marcadamente no cinema. Deste modo, a satisfação fugaz garantida por um produto era estendida a outros produtos semelhantes, que garantiam porções adicionais para o apetite dos consumidores. Outras estratégias também foram desenvolvidas para contornar o caráter descartável dos produtos culturais massivos, como, por exemplo, a serialização, que no terreno do audiovisual gerou as séries televisivas, novelas e outros produtos similares. O efeito destas estratégias de venda foi bem-sucedido, mas à medida que a própria indústria ia crescendo, seu gigantismo acabava por minar as benesses destas estratégias. No fim do século XX a opção pelo público amplo começou a se equacionar cada vez mais com a criação de nichos ou grupos mais delimitados (fossem por critérios demográficos, étnicos, econômicos, etc). O começo do século XXI, por sua vez, exigiu novas mudanças, muito graças ao amplo acesso a estes produtos e às práticas de compartilhamento, pirataria e globalização dos mesmos pela internet.

A necessidade de fazer sobressair seu produto neste ambiente em que tudo pode ser decomposto e recomposto em bits será, portanto, um dos motores da criação da cultura de estadia prolongada nos universos ficcionais. A luta contra a característica intrínseca de produto consumível – no sentido que Arendt (2009) destaca, ou seja, como algo que se consome completamente no processo de fruição – começou a demandar novos produtos derivados. Hoje em dia, estes produtos tomam a forma de factoides criados especialmente pelos produtores de acordo com o apetite voraz dos consumidores. No cinema marcadamente comercial contemporâneo estes factoides usam a internet como plataforma ótima de lançamento. Graças à sucessão de notícias e de materiais subsidiários, relacionados principalmente às grandes produções cinematográficas, abre-se uma nova janela para a discussão das mais variadas etapas do processo de produção: a escolha do elenco, o delineamento da estória, as artes conceituais, as fotografias (oficiais ou não), os *trailers* e *teaser trailers* e, finalmente, as filmagens amadoras da produção do filme. Estes factoides, por sua vez, reverberam nos fóruns de discussão e também em blogs e outros congêneres. Já não se trata, portanto, de uma relação majoritariamente centrada na exibição do filme e nem somente de um prolongamento da estadia, para além da exibição, na forma de produtos derivados. Muito antes de um filme adquirir a sua forma final, os fãs já estão envolvidos no universo paralelo, seja para discutir figurinos, para comentar notícias, para dar sua opinião sobre os elencos e também para especular sobre o desenho final do filme.

Este contínuo contato com a cultura *pop* dialoga claramente com o ideal de ubiquidade que trespassa as análises da cultura contemporânea. Estar sempre por perto para comentar e opinar aponta para um consumidor que está sempre em todos os lugares e em nenhum lugar. Pesado a partir do eixo da espectatorialidade, este novo comportamento pode ajudar a repensar claramente algumas atitudes de consumo, fornecendo material para reavaliarmos a atividade e a passividade envolvidas no processo de fruição dos produtos culturais. Estar sempre ativo, sempre em movimento, aponta para uma atitude eminentemente oposta ao exercício de retiro para observação e fruição. A atividade febril dos fóruns pode, portanto, iluminar mais claramente alguns padrões de comportamento

envolvendo os regimes de participação destes consumidores, sendo assim objetos ricos para repensarmos a troca de lugares e a negociação dos indivíduos com a cultura *pop*.

ESPECTATORIALIDADE

Questionar a posição do espectador perante os produtos culturais massivos não constitui, por si só, um novo campo de investigação. Boa parte das reflexões acerca do surgimento do cinema, por exemplo, preocupava-se com as novas relações de espectatorialidade inauguradas por um meio capaz de envolver os consumidores em uma espécie de imersão quase completa. O cinema conseguiu estabelecer um regime de participação que permitiu ao espectador superar o choque causado pelas mudanças sensório-perceptivas ativadas em fins do século XIX. Estas mudanças foram ativadas a partir da consolidação de um cenário de intensa circulação de signos visuais que caracterizava os espaços urbanos disjuntivos e desfamiliarizados da metrópole moderna. (CRARY, 1992) As novas exigências relacionadas à visão demandavam uma renovada mobilização do olhar. Neste aspecto, o cinema desenvolve uma forma ótima ao compor um modelo que incorpora a atitude de observação passiva de um movimento longitudinal – potencializada a partir da experiência da viagem do trem – e isola o espectador do contínuo comércio de signos visuais. (AUMONT, 2004) O aprimoramento do dispositivo da sala de cinema que, aos poucos, deixa os lugares mais públicos, abertos e improvisados, em direção a sua configuração atual, marcada pela ausência de luz, pelo silêncio e pelo completo direcionamento de atenção à projeção, só fez acentuar o potencial imersivo dos filmes.[4]

Diferentemente da contemplação reflexiva objetivada no museu, mas também um tanto distante da participação exigida pela encenação teatral,

4 Aumont (2004, p. 61) mostra como este modelo de "cativação" do espectador, longe de ser hegemônico, conviveu e convive com diferentes modos de espectatorialidade. "Citemos, desordenadamente: o *nickelodeon* – somente as primeiras fileiras ficavam sentadas; no fundo era uma bagunça só –, os cinemas do Oriente Médio, os cinemas de bairro de Paris antes da guerra [...], e até mesmo os *drive-ins* – o espectador não circula realmente, mas não perde consciência do seu corpo –, e, é claro, as projeções na universidade."

o espectador do cinema logo se constitui como o exemplo mais acabado da passividade. Na trilha desta perspectiva vem à tona uma série de críticas pautadas pelo platonismo nas quais se retomam as advertências contra o perigo das aparências, seu potencial ilusório e seu distanciamento da verdade. O prodigioso mundo aparente projetado nas salas de cinema faz renascer a velha querela entre superfície e profundidade, expondo mais uma vez a prioridade, especialmente nos discursos filosóficos, da última sobre a primeira. Enriquecida pelas contribuições do marxismo, este neoplatonismo se converte no mote central da crítica aos produtos massivos ao longo do século XX. Progressivamente, o consumidor dos produtos culturais massivos torna-se uma vítima de um sistema de criação de ilusões que o condena a uma posição passiva e inerte. Encoberta pela mediação do espetáculo, denuncia-se uma complexa superestrutura que aliena completamente o espectador e retira dele seu julgamento crítico. Concordamos, portanto, com Rancière (2010), quando este equaciona a crítica de Debord a partir da oposição platônica entre aparência e verdade. "A 'contemplação' que Debord denuncia é a contemplação da aparência separada de sua verdade, é o espetáculo do sofrimento causado por esta separação." (RANCIÈRE, 2010, p. 14)

A crítica pesada contra a massificação e, especificamente, contra o espetáculo, não deixa de conter uma dialética. Para um teórico como Benjamin, esta dialética revelava algo além de mera manipulação. Escrevendo em meados dos anos 1930, ele não deixa de notar o potencial da comunicação massiva, ele não pode deixar de notar o uso do espetáculo como arma política do nazismo. Simultaneamente, ele enxerga nas novas tecnologias de reprodução técnica, especialmente no cinema, meios para a libertação da arte. O cinema praticamente aniquila o valor de culto da obra ao democratizar o acesso ao que era antes restrito ao um fechado círculo de espectadores. Se o pintor é ainda um mágico que faz questão de preservar a sua distância do mundo, o cinegrafista atua como um cirurgião, penetrando no âmago da realidade. Esta descrição cirúrgica da realidade operada pelo cinegrafista se torna muito mais significativa para o homem moderno do que a descrição pictórica que mantém constantemente uma distância. Revela-se, a partir da dialética de Benjamin, o potencial iluminador do cinema, ele oferece "o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da

realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao poder de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade." (BENJAMIN, 1995, p. 187) A realidade depurada do cinema, ainda que se assemelhe a "uma flor azul no jardim da técnica", permite aproximar o prazer entre ver e sentir e a atitude do especialista. Os espectadores de cinema são todos semiespecialistas que flutuam entre a atitude de fruição de um admirador e a imersão e diversão do massivo. Este caminho intermédio permite abrir, em tese, uma nova perspectiva, que traz para o homem moderno o inconsciente óptico, ele começa a ver o seu mundo por ângulos que lhe eram vedados.[5] Esta explosão da realidade faz com que a arte cinematográfica, para Benjamin, funcione como "uma terapia de choque para o *violento abalo* que está na origem da nossa era pós-aurática: seu *pharmákon* (remédio, veneno, droga) é um novo choque e trauma que permite uma leitura de nossas demais feridas." (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 28)

O caminho vislumbrado por Benjamin para o espectador, entretanto, não parece corresponder à trilha seguida pelos consumidores da comunicação massiva. A força do sempre crescente complexo midiático de entretenimento massivo americano vai balizar o prognóstico fatalista de Adorno e Horkheimer, que irão fazer nascer a formulação mais célebre acerca dos perigos da cada vez mais crescente influência dos meios de comunicação massivos. Entretanto, a denúncia forte e pesada de Adorno e Horkheimer, longe de apontar para uma superação da herança platonista, reforça ainda mais o perigo do mundo aparente. O espectador aparece como um ser enredado nas armadilhas do espetáculo midiático, refém de um sistema totalizante e alienador. E é justamente em relação ao espectador, o ponto mais fraco das formulações em relação à indústria cultural. Retirado o espaço de negociação entre a indústria e um espectador fraco, obediente e resignado, cria-se uma imobilidade que acaba por levar à aporia. Contra a manipulação da indústria cultural só cabe o comportamento revolucionário, caminho único para a libertação das massas. É este comportamento

5 Esta também é uma das funções mais importantes do cinema para Kracauer (1960), (re)apresentar o mundo moderno para o homem.

ativo do espectador, sua capacidade de ação, a partir da contemplação, o horizonte dos escritos do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea.

Na trilha de Debord, Gutiérrez Alea (1984) vê o espetáculo essencialmente como manifestação ímpar de exterioridade que condena o homem à contemplação. Dentro da lógica espetacular os elementos constitutivos derivam, na maior parte das vezes, para o insólito, o excepcional, o fora do comum, oferecendo uma satisfação tênue e fugaz por meio da evasão para o mundo duplicado da ficção. O entretenimento é condenável e condenado por promover o escapismo que faz esquecer a realidade cotidiana e ordinária. A alternativa à inoperância alienizante é ir além da mera contemplação, pois:

> [...] o espetáculo existe *como tal* em função do espectador; este é, por definição, um ser que contempla e sua condição está determinada não somente pelas características próprias do fenômeno, mas pela posição que o indivíduo (sujeito) ocupa em relação ao mesmo. Pode-se ser ator ou espectador diante do mesmo fenômeno. (ALEA, 1984, p. 47)

A partir desta possibilidade de atuação desenha-se uma oposição manifesta e desejada. Por um lado, o espectador contemplativo, aquele que não supera o nível passivo, envolto pelo fascínio do espetáculo. O espetáculo satisfaz uma necessidade de desfrute, de gozo estético ou de entretenimento, mas a atitude do espectador é meramente de aceitação ou de rejeição. Do outro lado, o espectador ativo, dotado de um olhar desenvolvido que o permite entrar em um processo de compreensão crítica da realidade e realizar uma ação prática transformadora. Os ecos brechtianos são claros e manifestos. Sobre o espectador do teatro diz Brecht: "O burguês ultrapassa, no teatro, as fronteiras de outro mundo que não tem nenhuma relação com o cotidiano, goza ali de uma comoção venal em forma de uma embriaguez que elimina o pensar e o julgar." (KLOTZ, 1959 apud GUTIÉRREZ ALEA, 1984, p. 50) A posição desejada, o horizonte do espectador ativo, é a capacidade de dar uma resposta para além do seu comércio afetivo e intelectual com o filme e, portanto, ser capaz de agir na realidade. O espetáculo desejável – pois mesmo Alea não quer abrir mão do poder do cinema – será aquele que questiona a realidade, no qual se exprimam e se transmitam inquietações e se façam interrogações.

ATIVIDADE X PASSIVIDADE

Mas será que podemos colocar em polos opostos ação e passividade? A atividade contemplativa deveria ser condenada *per si*? Para Rancière, especificamente falando do teatro, esta oposição culmina no *paradoxo do espectador*. O paradoxo do espectador assim se desenha: não há teatro sem espectador (nem que seja um espectador presumido) e ser espectador é um mal, dizem os acusadores, por duas razões principais: olhar é o contrário de conhecer e, por conseguinte, o espectador permanece envolto na aparência, ignorando o processo de produção desta aparência ou a realidade que ela recobre; e olhar é o contrário de atuar, o espectador permanece imóvel em seu lugar, passivo.

Há uma dupla condenação ao papel de espectador, ser espectador é, ao mesmo tempo, estar separado da capacidade de conhecer e do poder de atuar. Como visto, esta condenação ao papel do espectador não se restringiu ao teatro, mas se estendeu ao consumidor dos produtos culturais em geral. Subjacente a esta crítica, de acordo com Rancière, existem pressupostos e assunções que longe de serem lógicos e naturais tornaram-se *doxai* paralisantes. A primeira delas, mais fácil de identificar é a oposição entre ver e perceber, ou seja, o que permite declarar inativo o espectador sentado em seu assento senão a radical oposição posta entre o ativo e o passivo? Derivado deste questionamento, temos outro, por que identificar olhar e passividade senão pelo pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se na imagem e na aparência, ignorando a verdade que está atrás da imagem e a realidade que está fora do teatro? Por que assimilar escuta e passividade, senão pelo preconceito que a palavra é o contrário da ação? Para Rancière, as oposições olhar x saber, aparência x realidade, atividade x passividade não são oposições lógicas, mas termos bem definidos que promovem convenientemente uma divisão do sensível, uma distribuição *a priori* destas posições e das capacidades e incapacidades ligadas a estas posições. Ele as chama de alegorias encarnadas da desigualdade.

Afinal, já na filosofia grega, a atitude de observação caracteriza-se por ser um retiro que traz nova perspectiva. Portanto, o espectador também atua, ele observa, seleciona, compara, interpreta. Faz associações e ligações por conta própria. A riqueza do ser espectador é justamente receber

o igual e vê-lo como diferente, afinal não existe transmissão direta do idêntico. O poder comum dos espectadores, ainda com Rancière, seria este poder que cada um tem de traduzir a sua maneira aquilo que ele percebe, de ligá-lo a uma aventura intelectual singular que os tornam semelhantes a qualquer outro, ainda quando esta aventura não se parece com nenhuma outra. Esta capacidade se exerce através de distâncias irredutíveis e por meio de um jogo imprevisível de associações e dissociações. Portanto, ser espectador não é a condição passiva que precisaríamos trocar pela atividade. É nossa situação normal. Os espectadores podem desempenhar um papel de intérpretes ativos, que elaboram sua própria tradução para se apropriarem da "história" e fazer sua própria história

Movendo-se a partir das observações de Rancière, voltamos ao contemporâneo, mais bem equipados para compreender as novas relações de espectatorialidade. Um dos pontos de entrada, aparentemente mais fértil, está relacionado aos regimes de participação. Como visto, uma das principais heranças da crítica cultural de cunho marxista e platônica foi a condenação à posição passiva de observação. Esta crítica – ainda que exposta em suas limitações – parece ter gerado uma espécie de filho bastardo na contemporaneidade. Afinal, não seria ainda a convicção na fraqueza do espectador uma das bases para o enaltecimento da chamada cultura participativa? Parece haver uma estranha continuação da condenação à posição de espectador, antes um sujeito refém dos poderes da indústria cultural e agora alguém que pode ser libertado graças aos novos espaços de interação da sociedade. A produção dos fãs é exaltada, mesmo que ela seja na maior parte das vezes destituída de crítica, apenas levemente paródica e majoritariamente elogiosa e mesmo elegíaca em relação ao material fonte.[6] Na cultura de estadia prolongada nos universos ficcionais, emitir qualquer opinião é um sinal claro de atividade, atividade aparentemente preferível à postura reflexiva que marca a crítica cultural ou à apreciação estética desinteressada. Ignora-se o processo individual de negociação

6 A atitude dominante aqui parece ser de homenagem ou de admiração. Eventualmente, estes materiais são cooptados pelas empresas, como no caso do *fake trailer* produzido por um fã do jogo *Call of Duty: Modern Warfare*. Disponível em: <http://www.brainstorm9.com.br/26687/entretenimento/call-of-duty-modern-warfare-find-makarov/>.

com os conteúdos, que permite ligar a recepção e a fruição a uma, nos termos de Rancière, "aventura intelectual singular".

Há, portanto, uma dupla condenação relacionada aos moldes de interação com a obra de arte, tal qual ela se configura na modernidade. Por um lado, abandona-se em larga parte os objetos artísticos, especialmente aqueles que exigem compromisso, reflexão e estudo, para serem iluminados – um conjunto em que poderíamos incluir boa parte da arte modernista – em favor das narrativas do entretenimento, cujo amplo acesso, fácil decodificação e identificação universal permitem que quase todos se pronunciem a seu respeito. Desaparece até mesmo aquilo que Arendt (2009) chama de filisteísmo, a necessidade da educação estética, como forma de angariar prestígio, em prol de uma postura populista que agencia fácil acesso e universalidade com democratização. Esta postura parece lógica, uma vez que as condições que geraram o filisteísmo, o uso pela sociedade da "cultura" como forma de angariar *status* e posição social, já não estão mais presentes.[7] A valorização do tempo ocioso necessário para a apreciação estética dá lugar à apreciação da dinâmica de movimento vertiginoso que, por sua vez, se associa ao aparente abandono do sentimento de inferioridade cultural. Desta forma, a relação episódica e pontuada – ainda que prolongada durante um período extenso – com os produtos culturais só pode ser plenamente compreendida se partimos da hipótese de que a necessidade de se instruir esteticamente deixou de ser um componente social relevante na contemporaneidade.

A ascensão da cultura de estadia prolongada nos universos ficcionais não deixa de ser sintoma do próprio estado da arte na contemporaneidade. Parece circular a impressão geral que a arte contemporânea pode ser definida também como aquilo que está em circulação nos circuitos artísticos e, muitas vezes, só essa presença consegue referendar o caráter artístico de produtos que deixaram de dialogar com o público. Esta percepção genérica da crise da arte talvez forneça as condições para o abandono, sem

---

7 A atitude filisteísta, ainda segundo Arendt, foi uma atitude defensiva da classe média europeia no século XIX contra a aristocracia e o desprezo desta pela mera vulgaridade do afã de ganhar dinheiro. "Nessa luta por posição social a cultura começou a desempenhar enorme papel como uma das armas, se não a mais apropriada, para progredir socialmente e para 'educar-se' ascendendo das regiões inferiores, onde a realidade estaria situada, para as regiões superiores e suprarreais onde o belo e o espírito estariam em seu elemento." (ARENDT, 2009, p. 254)

culpas, das obras que não se rendem a uma leitura rápida. Mais do que isso, com o declínio de prestígio da crítica cultural, mesmo as leituras mais profícuas e abrangentes dos produtos do entretenimento não parecem ter espaço. Não parece desaparecer, entretanto, a vontade de debater os produtos, vide a alta repercussão dos fóruns de discussão dos objetos da cultura *pop*, como o do site *Omelete*.

A cultura de estadia prolongada nos universos ficcionais, observada em um dos seus braços, os fóruns de debate, marca o abandono do debate estético e da ponderação reflexiva e sua substituição por uma exposição marcadamente agressiva e subjetiva, que tende a expor de modo gritante as limitações da *doxa*. O abandono da postura dialógica e dialética (o que não deixa de ser uma ironia em locais que supostamente deveriam promover o debate, como os fóruns de discussão) veda o caminho para a iluminação dos próprios produtos, os pequenos textos que compõem os comentários são, na maioria das vezes, exposições extremadas dos gostos (gostei/não gostei). Além disso, o constrangimento às opiniões contrárias dá-se obrigatoriamente pela tentativa de conseguir uma maioria, desvalorizando, seja pela agressividade, pelo xingamento ou pela condenação ao olvido, as opiniões dissidentes.

Por outro lado, é possível enxergar algo como uma postura emancipatória, por parte dos usuários. Tomando cada vez mais a palavra para si, eles marcam sua posição flutuando num espaço intermédio entre consumo e crítica. Pelos comentários, percebe-se também que os fãs têm bastante consciência das estratégias comerciais, do apelo publicitário e conhecem boa parte das técnicas usadas para tornar um produto vendável, como indicam os comentários relativos à notícia[8] sobre o lançamento do DVD/*Blu-ray* de *Batman – O cavaleiro das trevas ressurge*. Ali os fãs ponderam sobre o fato da versão lançada não conter cenas extras ou deletadas.

8 Notícia de 12-09-12. Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/dvd-blu-ray/dvd-blu-ray-de-batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-nao-tera-cenas-deletadas/>.

Poeta Cícero

Era de se esperar que a DC/Warner fizesse esse tipo de coisa mesmo.

Ainda mais pelo jeito que a franquia rendeu (E ainda vai render).

Aguarde mais uns anos opara caixas!!!

Thyago Roberto

Simples, meus caros: esperem mais alguns anos e comprem a edição de luxo que vai mais algumas cenas – mas não esperem todas. Até hj tô esperando um especial sobre o Coringa do Heath Ledger.

Vini

Então... por que eu deveria comprar isso mesmo?

Black Wiseman

Verdade Vini, se eu posso baixar de graça em hd, pra que comprar o dvd então.

Roger rabbit

Como disseram ae 'o filme nem esfriou ainda', Indignações a parte eu entendo em não lançar a versão extendida agora.
acho justo até...não cortar caminhos. tu viu a versão de cinema do filme? então é essa que vai ver comprando o bluray!!

pensa só... Pq lançar versão do diretor do Rises se os anteriores não tem?

a maioria vai acabar tendo de comprar os anteriores quando sair um box collection só por causa das cenas deletadas mesmo!!

Imagina lançarem so o terceiro filme da trilogia do SDA extendida e não lançarem os outros anteriores? então lança tudo junto!!! isso é sensato.

Daniel

pra mim eh simples, pq depois vão lançar uma versão do diretor ou versão extendida pra vender mais , e até mesmo um box com os todos os filmes..

Guilherme

É só a Warner precisar de grana que eles tiram cenas até do ânus para colocar em DVD›s extras.

A partir desta notícia, podemos perceber também o quão rapidamente se esvanece o interesse dos consumidores depois de lançado o filme. Se as notícias relativas à pré-produção e mesmo ao lançamento atraíram um número alto de comentadores – cujo pico de concentração foi o artigo com a crítica do filme do dia 26 de julho de 2012 (mais de 4.500 comentários) – menos de dois meses depois apenas 70 fãs se dispuseram a comentar o lançamento do DVD/*Blu-ray*. Esta pequena amostra reforça ainda uma das teses centrais aqui delineadas para mapear este novo comportamento. A falta de apuro com o texto, alguns primários erros de português e as opiniões fortes e pouco embasadas parecem confirmar, tanto a pressa por marcar espaço, como a pouca disposição para o diálogo. Este extremismo se manifesta claramente em rivalidades criadas dentro do próprio fórum a partir de dicotomias como Marvel x DC, Nolan x anti-Nolan. Na notícia em questão, sobressaem apenas dois destes comentários, mas eles são recorrentes no site.[9]

Rodolfo

Se a trilogia Batman fosse do George Lucas ele faria assim: algum tempo depois que saísse o Blu-Ray do terceiro filme iria sair os dvd's e o Blu-ray da trilogia numa linda caixinha de metal com mais um extra. Depois lançariam a versão estendida com todas as cenas deletadas remasterizadas digitalmente em DVD e Blu-Ray. Depois ele lançaria uma nova lata com toda a trilogia remasterizada digitalmente em Blu-Ray 3-D. Depois lançaria uma série animada que contaria o que ocorreu em Gotham nos 8 anos que separam o segundo e o terceiro filme... Ainda bem que o Nolan não sofre desse mal

Al

Essas noletes são foda... aposto que se a Warner dissesse que iria lançar a versão do diretor de TDKR, as bibas iriam comemorar, dizendo que o filme era grandioso, e que a versão estendida era muito melhor...Como é a versão escrota do cinema, vou comprar o dvd pirata mesmo, de 3 reais!

9 Nos comentários que seguem a crítica do filme <http://omelete.uol.com.br/batman-o-cavaleiro--das-trevas-ressurge/cinema/batman-o-cavaleiro-das-trevas-ressurge-critica/>, *Vingadores* é mencionado mais de 250 vezes, assim como é recorrente a disputa mais geral entre as editoras e mesmo entre vários diretores.

Vale ressaltar que a cultura de prolongada estadia nos universos ficcionais coaduna-se também a uma sensível alteração nos modos de consumo de produtos culturais em curso, alteração que pede uma reavaliação dos modos de engajamento do entretenimento. A título de conclusão propositiva, fica a posição de Richard Dyer (2002). Ele acredita no fim do entretenimento como tal, especialmente quando associado ao tempo de lazer e à noção de escapismo. Na medida em que o entretenimento se torna ubíquo, mesclado a práticas de trabalho e sem lugares específicos para a sua atuação, ele não funciona mais como categoria própria.[10] Corretas ou não, as asserções de Dyer não deixam de levantar questionamentos pertinentes sobre uma renovada relação dos consumidores com os produtos culturais, que parece remodelar a cultura das mídias.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e* política: ensaios sobre literatura e história da cultura. In: _____. Obras escolhidas 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995. v. 1.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. Cambridge: MIT Press, 1992.

DYER, Richard. *Only entertainment*. 2. ed. Londres: Routledge, 2002.

GUTIÉRREZ ALEA, Tomás. *Dialética do espectador*: seis ensaios do mais laureado cineasta cubano. São Paulo: Summus, 1984.

KRACAUER, Sigfried. *Theory of film. The redemption of reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

10 "O entretenimento foi para todos os lugares. Notícias e documentários são progressivamente apresentados nos mesmos termos que o entretenimento, usando suas formas de apresentação e também liberando espaço para notícias e documentários sobre entretenimento e prazer. A política [...] comumente aparece como um ramo do *show business*; mesmo a política alternativa é geralmente baseada em teatro de rua ou performances de protesto." (DYER, 2002, p. 177, tradução nossa)

FELIPE MUANIS

O tempo morto na hipertelevisão[1]

INTRODUÇÃO

Ao longo da história da televisão, ocorreram mudanças significativas no seu dispositivo e, consequentemente, na maneira como as pessoas se relacionam com ela e com os seus diferentes produtos. As mudanças trazidas pela televisão não ficaram restritas ao tempo do seu surgimento, mas, pelo contrário, continuaram acontecendo, lenta e continuamente, transformando hábitos e formas de espectatorialidade. O momento mais significativo das transformações ocorreu a partir dos anos de 1980, consolidando-se nos anos de 1990. Muitos autores caracterizam as mudanças de diversas formas, mas são quase unânimes ao apontar tal época como um período de transição importante para a televisão. Desse modo, opta-se pela distinção, inicialmente proposta por Umberto Eco (1984) e, posteriormente, desenvolvida por Francesco Casetti e Roger Odin (1990), entre dois momentos específicos da televisão, como ponto de partida para pensar o que constituiria seu terceiro momento: a hipertelevisão, definição já adotada por alguns autores.

De modo sucinto, a paleotelevisão seria o espaço mais característico da TV generalista e destinada ao coletivo, mensageira, uma televisão clássica, que exercia a fascinação da descoberta. O apresentador tinha o

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

monopólio da palavra, estabelecendo uma relação hierárquica e pedagógica com seus usuários. Utilizava-se, ainda, de gêneros prontos de outras mídias, com os quais se estruturava o fluxo em um contrato de comunicação, criando um espaço de formação e sua temporalidade própria, rígida, regular, com periodicidade bem-definida. Havia, ainda, muitos programas ao vivo, maior fidelidade ao canal e mais formalidade, no que diz respeito aos conteúdos: assuntos como sexo e dinheiro, por exemplo, eram considerados tabus. A imagem era de intensidade zero, planar, sem contraste, com poucas interferências gráficas e incrustações.

A neotelevisão, por sua vez, começaria em meados dos anos de 1980, se consolidaria nos anos de 1990 e seria a idade moderna da televisão, quando ela adquire mais complexidade e nuanças. Ganham espaço as TVs privadas, com a crise de alguns canais públicos, e as segmentadas. O número de emissoras dobra, e o *zapping* torna-se uma novidade que muda a velocidade, a forma de ver televisão, decretando o fim da fidelidade ao canal. Mais destinada ao indivíduo do que ao coletivo, a televisão sai da sala para o quarto, aumentando a intimidade com o espectador, rompendo os antigos tabus. Rescinde, assim, o modelo pedagógico anterior, estabelecendo uma relação de proximidade, em que o especialista é menos importante e o espectador tem a palavra – é quando surgem as pesquisas qualitativas e quantitativas.

Centrada no espectador, abole a separação entre os espaços de realização e recepção. Começam a surgir programas específicos da televisão, como os *talk shows* e os *reality shows*, ainda com um simulacro de interação. A programação passa a ser 24 horas, ininterrupta e, mais importante do que o contrato com o espectador, torna-se uma televisão de contato: é mais importante estar diante dela do que ver um programa determinado, o que favorece uma percepção mais sensorial e informativa. A grade se dilui e não há mais dias específicos para cada atração: as reprises tornam-se também frequentes, e o inédito perde força. A televisão se fortalece como missionária, buscando ocupar o lugar social das instituições que não mais funcionam e administrar as crises do indivíduo, cujas certezas cedem espaço às dúvidas. Sua imagem, munida de velocidade, mais opções de canais e recursos provenientes da computação gráfica, apresenta uma visualidade própria, tornando-se cinemática, com contraste, e passando de

uma intensidade zero para uma imagem-estilo. Os espectadores vibram ao ritmo das imagens e sons, em que a autorreferencialidade, a materialidade, os recursos de não narratividade e as metaimagens passam a ser explorados. É a televisão do *insert*, dos microssegmentos e da fragmentação, com uma operação energética de imagens e sons de maior dinâmica visual e força atrativa.

Essa divisão do quadro entre paleo e neotelevisão, entretanto, não pode ser rigorosamente delimitada, em função da presença das características de uma na outra e vice-versa, o que acontece até hoje. Bourdon e Jost (1998) apontam para a continuidade de uma evolução estética entre as "idades da televisão". Caldwell (1995), Casetti e Odin (1990) trabalham com a ideia de que houve uma ruptura e complementam, ainda, que a televisão que funciona hoje não seria uma mistura de paleo e neotelevisão, mas uma evolução da televisão para o modelo da neotelevisão, que é

> um modo de funcionamento *em meio a outros*, um modo que se acrescenta ao da palotelevisão assim como a outros modelos que estão por vir, modelos que por vezes podemos pressentir a natureza observando pequenos furos (*Océaniques*, certos programas de *La Sept*), ou talvez até mesmo modelos desconhecidos, novos, e porque não surpreendentes. (CASETTI, ODIN, 2012, p. 21)

Nesse sentido, pode-se pensar a neotelevisão como um grande espaço de apropriação de complementos poéticos para o meio, e aberta a outras possibilidades teóricas que contribuam para o seu melhor entendimento. Por outro lado, talvez seja até mesmo possível considerar o surgimento de um momento novo, posterior à neotelevisão: alguns vaticinam o fim da televisão ou a pós-televisão (MISSIKA, 2006), outros propõem caminhos como a hipertelevisão. (SCOLARI, 2009)

ATENÇÃO PALEO E NEOTELEVISIVA

Como observou Missika, a neotelevisão caracteriza-se como um momento novo que agrega outras poéticas, mantendo as já existentes. Se características dos momentos paleo continuariam presentes na neotelevisão, é possível concluir que, em vez de momentos rígidos, existe uma permeabilidade entre as duas etapas, já que programas e imagens características

da neotelevisão também já podem ser encontrados, por conseguinte, na paleotelevisão. Se, apesar das nítidas influências tanto da imagem moderna como da imagem pós-moderna, estas não parecem também conclusivas ou determinantes para definir a televisão, e se programas de períodos diferentes coexistem tanto na paleo quanto na neotelevisão, talvez seja considerável ainda pensar os conceitos propostos por Eco, Casetti e Odin de outra forma. A proposta é que, mais do que períodos de tempo que desenhem um novo tipo de imagem na televisão, as estruturas da paleo e da neotelevisão sejam fluidas, com grande permeabilidade entre elas, o que permite que programas em princípio pertencentes a uma sejam encontrados em outra. Se a estrutura é fluida, não há por que falar em períodos rigidamente delimitados. Assim, se é impossível negar a ocorrência de uma mudança da imagem na televisão hoje, é possível afirmar que a relação com a televisão se realiza de dois modos diferentes, conforme se privilegie o conteúdo e a comunicação ou a vibração de imagens e sons e o ritmo.

Se o processo de comunicação se realiza na relação de trocas e complementação entre meio e espectador, na qual este imprime no texto os seus próprios textos, modificando um ao outro, a paleo e a neotelevisão, mais do que momentos específicos em uma linha temporal de transformação da televisão, são, sim, uma transformação do espectador e da relação que ele mantém com a televisão. (MUANIS, 2010) O que muda preferencialmente é a forma do espectador se relacionar com ela, modificando-a. Por esse viés, se deslocaria a proposta para as posturas ou atenções paleo e neotelevisivas, considerando que o espectador pode oscilar entre uma busca por maior conteúdo ou por uma fruição de imagens e sons, respectivamente, do que decorre a dificuldade de trabalhar com períodos estanques, quando se trata do tempo histórico da televisão.

Por conseguinte, não existem apenas duas maneiras de se fazer televisão: a que prioriza os programas e a que privilegia a forma de vê-los. É importante ressaltar, ainda, que há uma amplitude entre os produtos televisivos, com diferentes gradações – entre busca de conteúdo e fruição de imagens –, que possibilitam formas diferentes de relacionamento entre público e programas. Presume-se que o espectador que busca prioritariamente um texto, assuma uma postura mais parecida com o comportamento que ele tinha durante a paleotelevisão, buscando o conteúdo, a narrativa,

devotando-lhe uma *atenção paleo*. Quando o espectador busca a imagem, o *ruído e o ritmo*, ele parece ter uma *atenção neo*, na qual o conteúdo e o significado são menos importantes. (MUANIS, 2010) Isso permite não apenas uma leitura que passa acompanhando o fluxo, mas também o cortando transversalmente, passando pelos canais, por meio do *zapping*, que também é um caminho mais voltado para as imagens do que para o conteúdo. Os programas, então, absorvem dentro deles, pela própria característica da televisão, essas diferentes possibilidades, criando poéticas de informação e poéticas de significado durante o fluxo.

A reflexão teórica que ora se propõe pretende sugerir um realinhamento nos conceitos de paleo e neotelevisão, para entender melhor a constituição da hipertelevisão. A proposta é, a partir das diferentes possibilidades de relação que o espectador passa a ter com a televisão, para entender esses períodos e, consequentemente, suas imagens, por meio das dimensões econômicas, técnicas e poéticas da televisão. Assim se explica a transição da imagem pouco elaborada de uma televisão de intensidade zero, proposta por Caldwell (1995), e consonante com os produtos da paleotelevisão, para uma imagem que é experimentada e modificada por novas metodologias do seu fazer – que compõem a televisão-estilo e se encontrariam na neotelevisão.

Desse modo, se as características são marcantes e definem dois modelos diferentes de contato com a televisão – ou melhor, de *contrato* e *contato*, conforme teorizado por Casetti e Odin (1990) –, esta teria uma estrutura fluida, que garantiria todas as permeabilidades que continuam sendo vistas até hoje. Essa fluidez, então, acontece não na dimensão temporal, mas na dimensão relacional entre público e televisão. É nesse sentido que se propõe, aqui, considerar a hipertelevisão, não simplesmente como um período cronológico posterior, mas também como um modo distinto de práticas, poéticas e relações com o espectador, que englobaria a neotelevisão e, consequentemente, a paleotelevisão. Por hipertelevisão, entende-se, então, não só uma fase distinta por apresentar novas características, mas também uma postura particular do espectador, em atenção hipertelevisiva.

Tal proposta se justificaria na medida em que a televisão está em uma fase mais complexa, que acumula e agrega mais configurações do que antes. Sua premissa se justificaria em Niklas Luhmann (2005), ao dizer que

a sociedade moderna aglomera multiplicidades que funcionam através de sistemas, que acumulariam e agregariam novos ingredientes, ganhando mais complexidade com o tempo. Assim, em função de características dos programas, somadas a atenções paleo, neo e hiper, a televisão se molda em um desses estágios, sempre de acordo com a maneira pela qual o espectador busca se relacionar com ela.

Levando em conta que tipos de programas, característicos de diferentes fases da TV, coexistem, cabe destacar que, atualmente, apesar de uma emissora fazer uso de estratégias próprias da paleo ou da neotelevisão, ainda assim ela necessita manter, de alguma forma, uma relação paleotelevisiva com o espectador. Isso acontece em função do seu modelo de negócio, e independente da poética de suas imagens e programas. Seguindo a mesma lógica, as emissoras, por vezes, se estruturam de modo a facilitar uma relação neotelevisiva, na qual o fluxo pode ser buscado preferencialmente ao conteúdo, se este tipo de relação favorecer o seu modelo de negócios. Esse foi o caso da MTV, especialmente no seu surgimento, que reproduzia essa estrutura em sua própria programação por meio dos sucessivos videoclipes que constituíam a maior parte de sua grade. Contudo, por razões econômicas, as emissoras costumam buscar poéticas que agreguem o espectador ao seu canal, tentando evitar que este se liberte do fluxo e que deslize entre vários canais. Entretanto, como o processo de comunicação não está centrado na emissão, o espectador pode se desviar totalmente da proposta sugerida pela emissora, com relação ao programa, e ter, por exemplo, uma atenção neotelevisiva em um canal que prioriza uma atenção paleotelevisiva.

Em suma, independente de seus programas ou de seus momentos, tomando como ponto de partida a vontade do público, é possível uma relação paleo, neo ou hiper, ainda que o programa estimule uma ou outra postura do espectador. O programa e sua poética podem sugerir e beneficiar uma ou outra relação, que não necessariamente é aceita e, consequentemente, obedecida pelo público. Com a postura neotelevisiva, o espectador rompe sua submissão ao horário imposto pelas emissoras. Implica, assim, gostos e formas diferentes de lidar com a televisão, que é prerrogativa do espectador. Para Marc O'Day:

> [...] Nós podemos propor um espectador pós-moderno diferente (ainda que não passe de uma descrição, verdade seja dita). Ele é consciente das escolhas que as novas tecnologias da TV oferecem, e o quanto elas custam. Sabe qual tipo de programas gosta e por quê. Fica feliz ao assistir à televisão nos mais diversos ambientes (casa, bar, *shopping*) com vários grupos sociais (sozinho, com parceiro, criança, toda a família, melhor amigo, grupo de amigos, estranhos) e com vários níveis de atenção (do 'modo literário' – sério, atento, diligente, analítico, assistindo do início ao fim na ordem certa – do 'modo de vídeo' – lúdico ou distraído, pulando, parando, repetindo, *sampleando*, divertindo-se, ignorando). Integra a televisão em sua vida cotidiana, aproveitando ao máximo a pós-modernização da TV, enquanto se mantém apto a alternar habilmente entre o pós-moderno e outros modos de visualização.[2] (O'DAY, 2001, p. 117)

O espectador moveu o televisor da sala para o quarto e agora se depara com ela até mesmo em bares, podendo, com a portabilidade, levá-la para dentro de seu próprio bolso. Desse modo, a televisão passa a ser experienciada, não apenas em um espaço privado, mas também em espaços públicos e coletivos. Essas circunstâncias variadas também colaboram para ampliar as possibilidades de ver televisão, que são as mais diversificadas, conforme observou O'Day, quebrando muitas das relações tradicionais de leitura. Esse controle está no espectador, que, sobretudo, por meio do *zapping*, pode romper as expectativas das emissoras. Mais do que ter o controle de mudar de canal, o espectador tem a capacidade e é livre para mudar, rapidamente, de uma postura própria condizente com o tipo de programação e momentos de uma paleotelevisão para uma postura neotelevisiva, voltando à atenção anterior tão logo queira. Do mesmo modo, atualmente aparece outra espécie de *zapping*, associando televisão às outras mídias, o "*zapping* midiático", que é o ponto de partida deste trabalho para a conceitualização da hipertelevisão.

O *ZAPPING* MIDIÁTICO E A HIPERTELEVISÃO

A televisão tem experimentado mudanças substanciais na última década, com a popularização do digital e da interatividade, do vídeo sob demanda,

2 Tradução livre.

da internet e das redes sociais. Destaca-se, ainda, nos últimos dois anos, a ênfase no campo de produção, na transmissão, na recepção e no modelo de negócios, em torno da imagem de alta definição em 3D e das televisões conectadas à internet. Ao alicerçar o pensamento sobre televisão em suas características econômicas, técnicas e poéticas, tais variáveis necessitam ser analisadas. Se a neotelevisão, entre outras características, absorveu uma nova visualidade vinda do cinema e da tecnologia dos computadores, do aumento do número de canais que favoreceu o *zapping*, possibilitando uma nova relação com o seu espectador, as transformações da televisão contemporânea a encaminham para outra configuração.

Carlos Alberto Scolari, ao propor o nome de hipertelevisão para a televisão contemporânea, assinala prioritariamente a "experiência hipertextual" (SCOLARI, 2009), partindo da ideia de que qualquer análise das mídias, nos dias de hoje, não deve ser feita em separado, mas levando em consideração sua relação, diálogos, influências e hibridismos com outros espaços midiáticos. Por exemplo, pensar a televisão sem considerar sua relação crescente com os *videogames*, o cinema e os novos meios digitais, seria incompleto: "por mais que nos interesse investigar uma 'espécie' em particular (o rádio, a imprensa, a televisão, a *web* etc.), estamos de certa forma condenados a estudar a ecologia onde essa espécie nasce, cresce e se relaciona". (SCOLARI, 2009) Se Luhmann elaborou sistemas, Scolari propõe algo similar voltado para as mídias, que é o "ecossistema midiático", "metáfora que nos ajuda a compreender melhor o conjunto de inter-relações, sociais, tecnológicas, culturais, econômicas etc., que caracterizam o universo da comunicação através de dispositivos técnicos". (SCOLARI, 2009) Analisadas as novas condições de experiencialização da televisão, a proposta do autor ajuda a estabelecer parâmetros para o entendimento de uma atenção hipertelevisiva.

A postura paleotelevisiva reflete uma busca conteudística do programa, em que o espectador mantém fidelidade ao seu texto: liga-se a televisão para ver o telejornal, a série ou determinado programa. Para o espectador neotelevisivo, o conteúdo importa menos, pois importante é estar diante da televisão, muitas vezes vendo os canais transversalmente por meio do *zapping*. Qualquer fidelidade a um programa ou canal importa menos que uma forma mais sensorial e veloz de ver a televisão. Com essas

duas formas, somadas ao advento das redes sociais na internet, surge uma nova maneira de experienciar a televisão: a hipertelevisão.

Com a atenção neotelevisiva, não há uma fidelidade ao conteúdo, mas há uma fidelidade à televisão, ainda que esta sempre tenha competido em atenção com outras atrações de casa, seja uma visita, um telefonema ou um rádio. Com as redes sociais, não basta ver a televisão ou um programa, mas ver o que se fala dela na internet em tempo real. Acompanhar o jogo de futebol, o capítulo de novela ou o episódio do *reality show* pela televisão e em simultâneo nas redes sociais, como o Twitter, o Facebook e outras específicas para a televisão, como o Get Glue, constitui uma maneira distinta de visualidade. Se antes o *zapping* era feito entre canais, agora ele se amplia: o espectador vê não apenas a televisão, mas se abre a um ecossistema midiático que tematiza os programas continuamente, absorvendo seus textos terciários simultaneamente à sua exibição em outras mídias.

Paradoxalmente, tal atenção televisiva reforça o aspecto conteudístico da televisão presente na paleo, dessa vez, porém, não mais fiel apenas à mídia televisão. O *zapping* atravessava o conteúdo e era uma percepção transversal aos canais. O *zapping* midiático da hipertelevisão é conteudístico, mas supera a própria televisão, buscando uma experiência conjunta com outras mídias.

A atenção hipertelevisiva talvez seja fruto, também, da chegada à maturidade da primeira geração de *screenagers*, hoje com idade entre 30 e 40 anos, ou seja, "da criança nascida numa cultura mediada pela televisão e pelo computador" (RUSHKOFF, 1999, p. 9), e que tem grande facilidade de ser multitarefa, utilizando computador, televisão, rádio e telefone ao mesmo tempo, relacionando-se mais com o ecossistema midiático do que com uma mídia isoladamente e de cada vez, em uma lógica de hipertexto. Corresponderia, em parte, para Scolari, aos *nativos digitais*, acostumados aos ambientes digitais interativos, o que caracterizaria para o autor a hipertelevisão também como o espaço do conteúdo transmídia.

As narrativas transmídia têm sido cada vez mais frequentes no mercado e nas teorias: Henry Jenkins, Elizabeth Evans, Robert Pratten, entre outros, têm trabalhado com essas possibilidades. Na televisão, é possível encontrar cada vez mais conteúdos transmídia em séries como *24 horas*, *Heroes*, *The Walking Dead* e *Game of Thrones*. Cada uma dessas narrativas

tem um universo próprio, que é trabalhado de maneira complementar em diferentes mídias, como o cinema, a televisão, os *videogames* e as histórias em quadrinhos, sem que uma dificulte a compreensão da outra.

Scolari propõe, para esse tipo de conteúdo, três tipos de consumidores de mídia: o monotextual (que se limita apenas a uma unidade textual transmidiática, como um programa), o monomidiático (que se limita aos textos de apenas uma mídia; por exemplo, a série em TV, DVDs e os desenhos animados) e o transmidiático, ou seja, aquele que "processa e integra representações provenientes de diferentes meios e linguagens" (SCOLARI, 2009, p. 194), fazendo uma leitura do conteúdo por diversas mídias, como TV, internet, *videogame* e histórias em quadrinhos, e trazendo mais informação para aquele conteúdo.

Pode-se, então, retomar a questão das atenções paleo, neo e hipertelevisivas, a partir da divisão proposta por Scolari, estabelecendo uma correspondência entre elas, isto é: o consumidor monotextual teria uma atenção prioritariamente paleotelevisiva; o consumidor monomidiático, uma atenção neotelevisiva; e, por fim, o consumidor transmidiático, uma atenção hipertelevisiva. É oportuno destacar, todavia, a especificação que o autor faz desse espectador como consumidor.

O conteúdo e as narrativas transmídia se estabeleceram como um formato mercadológico e têm ganhado cada vez mais força na televisão contemporânea. George Lucas é um dos pioneiros em utilizar o transmídia nas mídias audiovisuais, desde o momento em que percebeu o potencial de licenciamento de produtos sobre a série de filmes *Guerra nas Estrelas*, com a venda de *action-figures*. Ele inicia o formato de narrativa transmídia, a partir do lançamento de *The Han Solo Adventures*, de Brian Dealy, ainda em 1979, inaugurando uma linha de livros, e, posteriormente, da série de revistas em quadrinhos com o universo do filme, em 1991, pela Dark Horse Comics. Em ambos os casos, histórias complementares às dos filmes eram contadas, estes últimos considerados sempre como a nave mãe da narrativa transmídia, para utilizar o conceito de Henry Jenkins. Depois vieram desenhos animados e *videogames*, todos conectados com o universo e a cronologia do conteúdo apresentado em outras mídias. Muito antes, entretanto, Orson Welles já flertava com o transmídia, seja nas apresentações

radiofônicas de *O Sombra*, seja na sua histórica transmissão metalinguística de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells.

O conteúdo transmídia consolida-se quando é percebido pelas corporações de entretenimento como um produto comercial altamente lucrativo. Nesse panorama, a televisão surge como seu ambiente preferencial: apresenta-se, muitas vezes, como a nave mãe dos conteúdos, que combinam os *screenagers*, as novas tecnologias digitais e a variedade das plataformas midiáticas a uma estratégia narrativa já antiga, potencializando seu caráter comercial, criando novos consumidores para produtos diferentes, contidos em um mesmo universo narrativo. O transmídia vira uma lógica mercadológica de produção e, consequentemente, um formato. Sobre formatos de televisão, François Jost lembra que:

> essa noção se opõe à lógica da oferta: o programa deve ser concebido para responder a uma necessidade de programação ou uma lista de tarefas precisa que constitui, para os produtores, o quadro da comanda. Em segundo lugar, supõe que o programa seja caracterizado por uma série de parâmetros e de traços estruturais que permitem aos diferentes atores da concepção e da produção que refaçam indefinidamente um produto reprodutível, quer dizer, que pode ser transformado [*sic*] em série, uma 'linha de produtos'. (JOST, 2007, p. 36)

As mídias audiovisuais parecem convergir para as possibilidades oferecidas pelo conteúdo transmídia, que assim se fortalece. A televisão, na contemporaneidade, faz o mesmo que o cinema: este começou com filmes unitários, dando espaço posteriormente para filmes em série e recentemente para conteúdos transmídia (como os filmes *Guerra nas Estrelas* e *Matrix*).

A VOLTA DO TEMPO MORTO À TELEVISÃO

Além da narrativa transmídia, a *reality TV* é uma característica da televisão contemporânea e, de acordo com Scolari, da hipertelevisão. Mas os populares e execrados *reality shows* talvez evidenciem uma possibilidade irônica para a discussão que se segue.

Uma das especulações de Missika (2006) é sobre o fim e a morte da televisão, já que, com o digital e o vídeo sob demanda, uma grade passaria a ser dispensável. No entanto, a TV dificilmente morrerá, nem tampouco sua grade, como não morreram outras mídias: como o rádio, por exemplo, não morreu com o LP, as fitas K7 e o MP3. Mais do que algo a ser superado pelas novas tecnologias, a grade é um valor agregado pela mídia televisão aos hábitos culturais, responsável por determinados tipos de consumo televisivo, que é a atenção paleo e a atenção neo – como zapear sem grade? E como ver a televisão sem ter a opção de zapear? Todavia, uma vez que alguns programas podem ser vistos sob demanda nas televisões conectadas, será necessário que a TV se reinvente para atender aos seus consumidores paleo. A única forma de se diferenciar é fazendo o que o cinema ou mesmo a televisão sob demanda não podem fazer, que é voltar às próprias raízes e investir na transmissão ao vivo como seu diferencial.

O que os *realitiy shows* fazem é agregar a televisão diretamente à estrutura dramatúrgica ficcional e documental, autorreferente, devolvendo o tempo morto retirado da televisão pela possibilidade e demanda do consumo neotelevisivo. De acordo com Sarah Kozloff (1992), o espectador acostumado com a lógica do seriado televisivo sabe que o personagem voltará no próximo dia ou semana. Ou seja, o programa mantém as fórmulas, mas varia o modo como a história é contada – o que é uma característica dessas narrativas abertas da televisão –, e assim se eliminaria o suspense. Ao contrário do romance ou filme, segundo ela, na televisão, o suspense ficaria mais difícil de acontecer. O suspense na televisão, segundo a autora, seria mais visível em programas jornalísticos e dramas reais encenados (docudramas).

O *reality show* tem como grande atrativo a busca do inesperado, do imprevisto contido no ao vivo *voyeur*, imprevisto que a televisão não conseguiria domar, ao contrário do que acontece nas ficções seriadas tradicionais. Por mais que se tente, o canal não tem controle total e absoluto do que acontece em um *reality show*. Ainda que de modo muitas vezes incipiente, ele cria polêmicas, quebra tabus internos à televisão e gera debate. Reforça o mais importante da televisão, que são seus discursos terciários, ou o que se fala dela. O *reality show*, exibido 24 horas em meio à programação de uma TV generalista, mostra-se hoje como mais uma garantia

de vida e fortalecimento da grade e dos próprios modelos diferentes de televisão.

O suspense, então, se daria nessa mistura de ficção e drama real encenado, mantendo a curiosidade do público de ver o inesperado e de imaginar quem poderá não estar no programa, no dia seguinte, motivado pela sua interatividade, fruto dos debates do público – estes cada vez mais presentes no ecossistema midiático. É essa curiosidade que permite que o espectador aceite novamente os tempos mortos na televisão. Com seus planos sequência e seus personagens sem fazer rigorosamente nada, os *realities* reelaboram de maneira diversa, não apenas os 15 minutos de fama propostos por Andy Warhol, mas também toda uma proposta sobre o tempo televisivo e o seu conteúdo. De acordo com François Jost:

> Poderíamos muito bem pensar que Big Brother é a sequência, ou a conclusão, do pop enquanto tal. Aliás, basta reler as entrevistas de Warhol para constatar que o papa do pop colocava todas as esperanças na televisão para continuar suas experiências que ele mesmo havia feito com filmes como *Sleep*, mostrando-o durante seis horas dormindo. 'Meus primeiros filmes, onde tudo permanecia imóvel, também foram concebidos para ajudar os telespectadores a tomarem consciência de si próprios. O cinema provoca mais que o teatro ou os concertos [...] Acho que a televisão superará o cinema.' E Warhol imagina mostrar 'o que acontece na esquina'. Penso que mostrarei a esquina por 24 horas. (JOST, 2007, p. 32-33)

Em que pesem as inúmeras críticas pela qualidade dos *reality shows*, eles são um formato da televisão contemporânea que, de acordo com Scolari, representam a grande novidade midiática do fim do último século, sem maiores precedentes na paleo ou neotelevisão. São cada vez mais frequentes na programação, e, se não dominaram a grade, seu formato não se desgastou com o tempo, ao contrário do que dizem os seus detratores. Pelo contrário, vêm agregando novas possibilidades e é inegável que o *Big Brother*, o mais famoso deles, veiculado em sua versão brasileira anualmente na Rede Globo, é hoje o programa nacional com mais recursos de interatividade e possibilidades transmídia. É importante, contudo, que, como formato, os *reality shows* evoluam e possam exprimir toda a sua potencialidade.

> No entanto, será preciso, para admitir tal transfiguração, compartilhar a concepção de arte que herdamos do século XX. E afinal, por que deveríamos julgar a arte da televisão em função de uma definição da arte que já não vigora mais, ou quase, para as artes plásticas? Se admitirmos que a arte hoje em dia é a transfiguração do banal, Big Brother poderia revelar-se como a conclusão lógica de um século fundado pelos *ready made* de Duchamp. (JOST, 2007, p. 34)

De fato, alguns *reality shows*, pela sua própria estrutura imagética, dialogando com planos longos, tempos mortos, silêncios e montagem não acelerada, são mais condizentes com imagens do cinema moderno dos anos de 1960 e fogem das características de uma estética neotelevisiva. Também são o oposto do que é identificado no cinema *blockbuster* atual, que ganha ritmo, velocidade e inúmeras camadas de montagem, o que Gilles Lipovetsky chamou de imagem-excesso do hipercinema, influenciado pela imagem na neotelevisão, com o *zapping* e o videoclipe.

A televisualidade e o hipercinema são fruto das novas tecnologias, mas também do que Mitchell chamou de virada imagética, ou seja, o momento em que a imagem começa a recuperar seu espaço, perdido para o texto. A imagem passa, inclusive, a prescindir de um texto, possibilitando um retorno às formas de percepção mais sensoriais da imagem, sem que ela esteja necessariamente atrelada e a serviço de um texto literário. O aumento dos meios técnicos, do computador e da imagem sintética favoreceu ainda mais o ressurgimento da força, da autonomia e da autorreferencialidade da imagem. E esta é a última característica da hipertelevisão: a imagem de imersão.

O cinema migrou da imagem em preto e branco para a cor em tela panorâmica, do mudo para o som. Aos poucos, a televisão desenvolveu as mesmas possibilidades, sempre com a vantagem de estar na própria casa do espectador. Hoje, com a alta definição, as recentes televisões de OLED e a UHDTV, que começam a ser desenvolvidas, a qualidade de imagem, que era uma grande diferença entre cinema e televisão, se pulverizou. O 3D também já é uma realidade na televisão e no cinema, e este último só mantém distinção na projeção em IMAX, o que a televisão, por enquanto, ainda não fez. O som segue o mesmo parâmetro: é cada vez mais comum ver salas de televisão com sistemas de som Surround, 5.1, que vieram das salas de cinema.

Em ambos, cinema e televisão, vimos uma imagem que era planar ganhar profundidade para, em seguida, extrapolar dos limites da tela, envolvendo o ambiente e simulando o espectador em um espaço de imersão no que é exibido. Esse movimento aconteceu nas próprias artes plásticas, quando a imagem sem perspectiva ganha profundidade na Renascença e suplanta o próprio espaço da tela nos *ready-mades* e *all-overs* da pop-art, chegando a criar ambientes imersivos nas instalações e *happenings*. Nas experiências televisivas correspondentes, na paleotelevisão, as imagens eram mais planares e bidimensionais. O caminho entre a profundidade e o espaço do visível – ou fora de quadro – tornou-se mais frequente com as novas possibilidades trazidas pela imagem sintética da computação gráfica, na segunda metade da década de 1970, fortalecendo-se na fase da neotelevisão, conforme é possível perceber nas vinhetas de televisão. (MUANIS, 2011) Com o 3D e as novas tecnologias da televisão, a hipertelevisão tende a ser um espaço maior da imersão do espectador, não apenas no conteúdo e no ecossistema midiático, mas na imagem e no som. Novas tecnologias apresentadas na última feira de mídia de Frankfurt, em 2011, colocam a tela de televisão nos óculos especiais, que percebem uma imagem 3D sem delimitações de tela, e o espectador vendo-se perfeitamente envolvido pela realidade que está observando. Os caminhos de imersão da televisão aproximam-se cada vez mais dos ambientes de realidade virtual, também presentes em jogos, apontando para as inter-relações midiáticas propostas pelo ecossistema midiático de Scolari.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se vê, a hipertelevisão é um retorno às características conteudísticas, reforçadas pelas possibilidades de leitura transversal do seu conteúdo por meio de outras mídias, das redes sociais, pela desenvoltura dos *screenagers* ou nativos digitais. Seus espectadores são consumidores monotextuais, monomidiáticos e transmidiáticos, que tanto podem ser fiéis à televisão como viver intensamente o ecossistema midiático, tanto podem ser devotados apenas ao conteúdo televisivo como consumi-lo em sua amplitude através das narrativas transmídia. Com a busca de maior rapidez no processo de migração entre mídias, durante a transmissão, o controle

remoto já não é suficiente para atender à demanda de velocidade do espectador, que também não se limita aos conteúdos transmídia, mas quer ter uma apreensão do conteúdo por meio de diferentes fontes de informação simultâneas, como, por exemplo, os discursos terciários que, comentando a programação, fortalecem a televisão. O *zapping* da neotelevisão dá lugar ao *zapping* midiático, levando o espectador à imersão da hipertelevisão.

A imagem, antes planar, ganha profundidade para, em seguida, envolver o espectador com o 3D, e já se pode experimentar uma tentativa de criar o ambiente IMAX de imersão por meio de óculos próprios, em que a televisão deixa de ser uma tela na sala para envolver o espectador numa realidade virtual. Os caminhos de imersão da televisão se aproximam, então, cada vez mais dos ambientes de realidade virtual presentes em jogos, apontando para as inter-relações do "ecossistema midiático".

Por outro lado, as transmissões ao vivo e as séries constituem os espaços por excelência em que a televisão se distingue do cinema, do vídeo sob demanda e da televisão conectada. Com os *reality shows*, a televisão passa a absorver os tempos mortos, retornando, em alguns programas, a uma temporalidade distinta da aceleração imagética da neotelevisão e conferindo uma nova energia às possibilidades provenientes de uma postura paleotelevisiva, que, segundo alguns, já estaria moribunda.

Todas essas alternativas não foram criadas, mas reunidas pela hipertelevisão, e revelam uma matriz em comum. Baseiam-se em estruturas já utilizadas, mas que ganham outras dimensões com as novas tecnologias digitais. Atualizam também um modelo de negócios que oferece formatos de conteúdos originais, programas e narrativas para uma geração transmidiática crescente, ávida pelo consumo em imersão. Os espectadores hipertelevisivos vivem o mergulho no ecossistema midiático nos mais diversos níveis e possibilidades: nos seus conteúdos, na sua maneira de experimentar a nova televisão que se delineia, na maneira de perceber suas imagens, sons e tempos, e de buscar o mais do mesmo no novo.

REFERÊNCIAS

BOURDON, Jérôme; JOST, François. *Penser la télévision*: actes du colloque de Cerisy. Paris: Institut National de l'Audiovisuel/Armand Colin, 1998.

CALDWELL, John Thornton. *Televisuality*: style, crisis, and authority in American television. New Jersey: Rutgers, 1995.

CASETTI, Francesco; ODIN, Roger. *Da Paleo à Neo-Televisão*: uma abordagem semiopragmática. *Ciberlegenda*, n. 27, p. 8-22, 2012.

COLLINS, Jim. Postmodernism and television. In: ALLEN, Robert C. (Ed.). *Channels of discourse, reassembled*. North Carolina: North Carolina Press, 1992. p. 327-353.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FAHLE, Oliver. Estética da televisão. Escritos sobre uma teoria das imagens televisivas. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2008.

JOST, François. As metamorfoses da criação televisiva. *Cadernos de Televisão*: Revista Quadrimestral de Estudos Avançados de Televisão, Rio de Janeiro: Instituto de Estudos de Televisão n. 1, jul. 2007.

KOZLOFF, Sarah. Narrative theory and television. In: ALLEN, Robert C. (Ed.). *Channels of discourse, reassembled*. North Carolina: North Carolina Press, 1992. p. 67-100.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global*: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.

MISSIKA, Jean-Louis. *La fin de la télévision*. Paris: Seuil, 2006.

MITCHELL, W. J. Thomas. *Picture theory*: essays on verbal and visual representation. Chicago: Chicago Press, 1994.

MUANIS, Felipe. *As metaimagens na televisão contemporânea*: as vinhetas da Rede Globo e MTV. 2010. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

_____. O caminho do olhar: entre as pinturas e as vinhetas de televisão. *Significação*. São Paulo: ECA/USP, n. 35, p. 109-128, 2011.

O'DAY, Marc. Postmodernism and television. In: SIM, Stuart (Ed.). *The Routledge Companion to postmodernism*. Padstow: Routledge, 2001.

RUSHKOFF, Douglas. *Um jogo chamado futuro*: como a cultura dos garotos pode nos ensinar a sobreviver na era do caos. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

SCOLARI, Carlos Alberto. Ecología de la hipertelevisión. Complejidad narrativa, simulación y transmedialidad en la television contemporánea. In: SQUIRRA, Sebastião; FECHINE, Yvana (Org.).*Televisão digital*: desafios para a comunicação. 2009. Porto Alegre: Sulina, 2009.

VANDER CASAQUI

Publicização da felicidade, entre a produção e o consumo

estratégias comunicacionais da marca Coca-Cola[1]

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a comunicação da marca de refrigerante Coca-Cola, nos desdobramentos do tema da "felicidade" identificado com os atos de consumir e de produzir a bebida. Derivadas do "espírito jovem" ressignificado a cada nova campanha da marca, as variações em torno do *slogan* "Abra a felicidade" se associam tanto à leitura lúdica e onírica da produção, quanto ao consumo – ambos representados em campanhas que transitam entre mídias tradicionais e a entrada em cena na mídia digital. Em trabalho anterior (CARRASCOZA; CASAQUI; HOFF, 2007), analisamos o filme *Happiness Factory*" (Figura 1), que corresponde a essa estratégia comunicacional da Coca-Cola: seus modos de circulação incluíram veiculações na TV, tanto aberta quanto em canais de acesso por assinatura; teve como suporte um *hotsite* com derivações da peça publicitária, incluindo *wallpapers* e outros elementos para *download*; contou com amplo compartilhamento nas redes digitais e em canais de vídeos da internet. A "Fábrica de felicidade" de Coca-Cola estabelece um

1 Trabalho apresentado no GP PP – Linguagem e Epistemologia da Publicidade, do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, de 3 a 7/9/12.

diálogo estreito com o imaginário mobilizado por "A fantástica fábrica de chocolate".[2] A leitura delirante da produção de felicidade, da fábrica correspondente ao sistema simbólico publicitário – que por sua vez alimenta as promessas da esfera do consumo –, ganhou repercussão global, sendo até hoje lembrada, assistida em seus diversos *posts* presentes no *Youtube*.

Figura 1 – Cena do filme *Happiness factory* (2007).
Fonte: Coca-Cola (2011b).

Da mesma forma que a fábrica, indissociável do ideário do progresso derivado da Revolução Industrial, adentra a era do consumo por meio de releituras comprometidas unicamente com o imaginário midiático e com a cultura do espetáculo, outras materialidades presentes no mundo de Coca-Cola (de ícones como o Papai Noel de seus anúncios antigos, garrafas, itens de decoração de bares etc.) são recuperadas em suas campanhas, para compor a estética e a poética da marca, enfim, sua visualidade e suas narrativas. Neste trabalho, voltamo-nos à análise da ação comunicacional

2 *Charlie and the Chocolate Factory*, livro escrito por Roald Dahl, publicado originalmente em 1964; levado às telas do cinema pela primeira vez em 1971, com roteiro do próprio escritor; em 2005, ganhou nova versão dirigida por Tim Burton.

intitulada "Máquina da felicidade", decorrente dessa estratégia em que a Coca-Cola lança um olhar para seus processos, para as esferas comumente ocultadas pelo fetiche da mercadoria, acrescendo-se ao mundo mágico de *Happiness Factory* o apelo à estética naturalista do *reality show*, a fim de ancorar as imagens ficcionais no cotidiano. Desperta a atenção a retomada de um ícone da cultura pop juvenil, identificado historicamente com o consumo do refrigerante: a *vending machine*, um dos elementos que protagonizam a campanha *Happiness factory*. Neste filme, o uso da máquina dá início à viagem ao fantástico mundo da produção da bebida; conota-se que a fábrica está contida em cada máquina e que há algo além da fria automação, que substitui o trabalho humano para oferecer as mercadorias ao consumidor. Em "Máquina da felicidade", *vending machines* interagem com consumidores de Coca-Cola que a acionam, em ação registrada por câmeras e transformada em filmes para circulação pelos intrincados caminhos das redes sociais, *blogs* e canais da internet.

A FELICIDADE ENTRE MÁQUINAS, FANTASMAGORIAS E SUJEITOS

Identificar as transformações dos significados culturais das coisas passa pela análise dos reflexos e refrações dessas mudanças nas narrativas publicitárias que compõem sua estética, no sentido discutido por Haug (1997), em sua *Crítica da estética da mercadoria*. De acordo com Appadurai (2008, p. 54):

> a história social das coisas e suas biografias culturais não são assunto de todo separados, pois é a história social das coisas, no decurso de longos períodos de tempo e em níveis sociais extensos, que constrói coercitivamente a forma, os significados e a estrutura de trajetórias de curto prazo, mais específicas e particulares.

As *vending machines* são difundidas no processo de ampliação da presença de máquinas no cotidiano do século XX, o que resultou na eliminação de postos de trabalho. Instaladas em lugares de consumo, salas de cinema, *shopping centers*, e também em ambientes de trabalho, em salas de descanso e outros espaços de trânsito e convivência, são materialidades que representam o acesso fácil e automático a alimentos industrializados,

refrigerantes, guloseimas – tão sedutores em seus sabores artificiais, como pouco saudáveis para a dieta regular dos seres humanos. Em "Máquina da felicidade", a Coca-Cola insere, em lugares específicos, *vending machines* que "ganham vida", rompem com a automatização e surpreendem os consumidores (ofertando flores, doces, presentes diversos, em lugar da esperada reação diante do comando para se obter um refrigerante). Essas máquinas, que literalmente incorporam o ser humano (aqueles que, a partir de seu interior, distribuem os brindes e interagem com as pessoas), adquirem certa aura mágica, fantasmagórica. Em seu estudo sobre a obra de Benjamin, Olgária Matos discute sobre a dimensão visual das mercadorias, herança das Passagens e das Exposições Universais da Paris do século XIX; a comunicação visual, presente nesses lugares de celebração e universalização do ideário burguês, "produz valores, estilo, comportamentos e afetos, detectando nas mercadorias sua ambiguidade, ambiguidade que toma o caráter de fantasmagoria universal". (MATOS, 2010, p. 218-9) Sendo assim,

> Na indiferenciação entre 'mercadoria material'e 'mercadoria visual', desrealiza-se seu sentido como suporte de um valor de uso e um valor de troca, mesclando-se, no valor, real e imaginário, em um mundo de aparências e aparições: mobilizando desejos e produzindo 'falsa consciência', mesclando trabalho concreto e trabalho abstrato, as mercadorias modelando desejos alienados. As 'mercadorias visuais' produzem imagens-fantasmas que conferem atmosfera onírica ao nosso tempo.

As imagens espectrais vão caracterizar a autonomia das mercadorias em relação a seus processos produtivos, quando alçam voo em direção ao imaginário social, com promessas de sensações, sentimentos materializados. São imagens que promovem uma estética eufórica, um mosaico de reações humanas às ações identificadas com a marca, servindo de resposta ao "dever de felicidade" (BRUCKNER, 2002) que corresponde ao espírito do tempo, em que a "gestão de si" envolve o sucesso como responsabilidade de cada sujeito. Para Freire Filho (2010, p. 17), "na era da felicidade compulsiva e compulsória, convém aparentar-se bem-adaptado ao ambiente, irradiando confiança e entusiasmo, alardeando uma personalidade desembaraçada, extrovertida e dinâmica". O autor, em seu diagnóstico

sobre a felicidade como imperativo que atravessa diversos campos de atuação humana, destaca a Coca-Cola e sua missão de "levar os consumidores a compartilharem de sua 'visão positiva da vida'". Como aponta Haug (1997, p. 77), "a aparência na qual caímos é como um espelho, onde o desejo se vê e se reconhece como objetivo"; a estética da mercadoria transforma em linguagem, em simbologias e mitologias, o imaginário social e as pulsões humanas, retornando aos sujeitos como um sistema interpretativo de si mesmos e do mundo. O desejo e as necessidades humanas são indissociáveis do cenário cultural em que os sujeitos estão imersos. Na "era da felicidade", tornada dever, coeficiente de avaliação de sucesso, índice de desempenho, fator de comparação entre nações no que se refere ao "desenvolvimento humano", o consumo simbólico proposto por Coca-Cola serve como antídoto, como forma de completude, como signo que comunica ao outro que se faz parte da comunidade transnacional da marca, organizada em torno desse sentimento de felicidade. Segundo Arfuch (2009, p. 25, tradução nossa),

> Vivemos sob o impacto de um capitalismo transnacional, no qual a materialidade e a virtualidade se articulam de forma paradoxal. Nesse sentido, o 'objeto' – que muitas vezes está ausente da retórica publicitária, que coloca em relevo seu caráter simbólico em detrimento de suas características e funcionalidades – é constituído como um potente objeto de desejo, exatamente por esse investimento em sua dimensão simbólica. Por sua vez, sua exibição, mais do que sua possessão, torna-se um mecanismo de identificação para os sujeitos em seus modos de presença no mundo..[3]

Nesse contexto, a autora discute uma tendência preponderante na cena contemporânea: " a exibição exacerbada da subjetividade e da privacidade, nos distintos âmbitos da esfera pública, em suas diversas formas de registro".[4] (ARFUCH, 2009, p. 28, tradução nossa) O "espaço biográfico"

---

3 "Vivimos sin duda la contundencia de un capitalismo transnacional donde materialidad y virtualidad se articulan también de modos paradójicos: si el 'objeto' está ausente muchas veces en la compleja retórica publicitaria que lo pone en escena menos por su ser que por su investidura simbólica, esa carga simbólica lo constituye precisamente en el más apremiante objeto de deseo [...] donde ya ni siquiera la posesión sino la mera mostración, el 'como si', deviene un mecanismo identificatorio."

4 "la mostración, a menudo exacerbada, de la subjetividad – y de la privacidad – en los distintos ámbitos de lo público, sea en la letra como en las pantallas"

alcança um espectro bastante abrangente da produção cultural de nosso tempo, em *blogs*, perfis de *Facebook,* diários eletrônicos, formas de colocar em cena a subjetividade e torná-la visível, consumível para o outro. Os sistemas de ideias mobilizados pela publicidade, aliados à sua estética, são elementos que servem à composição dessa persona pública; compartilhar, curtir, comentar um filme da Coca-Cola que trata da felicidade, por exemplo, é uma forma de expressão de si mediada por essa linguagem. De acordo com esta abordagem, comunicação e cultura se entrelaçam, são indissociáveis: "um projeto de cultura pressupõe um projeto comunicativo, mas também todo projeto de comunicação trama junto seu projeto de cultura". (BAITELLO JÚNIOR, 2005, p. 8)

Roland Barthes, em sua tese sobre as *mitologias* modernas, indica, a partir do discurso publicitário, a maneira como a estética edifica a transcendência, como a superficialidade midiática se torna profunda e até como "a espuma pode mesmo ser o signo de uma certa espiritualidade" (BARTHES, 1987, p. 30) – ao desenvolver a sua leitura das campanhas de saponáceos e detergentes. Há um paradoxo fundamental na forma como o consumo adquire "espiritualidade", por meio de sua visualidade: ao mesmo tempo em que se afasta de suas funções mais "objetivas", na incorporação de traços humanos e na expressão de promessas que envolvem afetos, a mercadoria se transforma na resposta material a necessidades e desejos humanos abstratos. Nesse jogo entre imaginário e real, entre orgânico e inorgânico, a cultura do consumo se estabelece a partir do cenário social do século XIX e amplia seus sentidos na contemporaneidade:

> A mercadoria retira sua *mais-valia afetiva* da linguagem da estética e do poder dos olhares amorosos que suscita nos humanos. Fetiche significa conferir vida ao inanimado de forma que a imitação da vida acaba por substituí-la. Trata-se não apenas da confusão entre o real e o imaginário, mas de tomar o inanimado por animado. Há nisso uma atmosfera de pesadelo, como nos sonhos com espelhos que, refletidos uns nos outros, criam desorientação, terror e labirintos. Labirintos: desfazem-se os princípios (o *logos* tranquilizador) de inteligibilidade do mundo. A identidade subjetiva também ela vacila em sósias e fetiches que nos roubam a alma e o destino. (MATOS, 2010, p. 139, grifo do autor)

A "máquina da felicidade" da Coca-Cola coloca-se na intrincada confluência entre magia e técnica, produção e consumo, automatização e humanização. A *vending machine* guarda relação com o imaginário moderno que se alinha ao sentido do progresso, de uma projeção de futuro construído por máquinas e pelo controle humano. Há uma dimensão utópica de outrora associada a esse maquinário incorporado ao cotidiano, hoje superado pelas tecnologias digitais. No discurso que reencanta a máquina naturalizada, destituída de seu caráter futurista moderno, é estabelecida a conexão entre esses dois momentos: máquinas modernas e contemporâneas em convergência, unidas no universo simbólico de Coca-Cola, por meio de uma intervenção no espaço urbano registrada por câmeras, para ser compartilhada na internet. De acordo com Cabrera (2006, p. 116),

> As distintas análises sobre a técnica advertem sobre as consequências de sua presença na sociedade moderna. A técnica difere, no contexto da modernidade, quanto ao seu sentido e função social, de qualquer outra técnica desenvolvida anteriormente. No que se refere a seu sentido, pois a técnica moderna tem como princípio a racionalidade no domínio e controle da natureza em função dos objetivos humanos. Em relação à sua função de legitimação social, pois se torna peça-chave na dominação social. Conforme defende o autor, é por meio da técnica que a sociedade moderna define a si mesma, delimita o que é real e racional, postula o que deve ser desejado e ambicionado.[5]

A tradução do imperativo da felicidade para a esfera produtiva tem o sentido da racionalidade, do controle do sentimento na sua transposição à mercadoria. Simultaneamente, é processo revestido de afetividade, o que legitima o agenciamento corporativo em função de um imaginário humanista aplicado ao consumo, de uma felicidade promovida pela marca e acessível através de seu produto. Transforma-se, assim, em máquina de

5 "Las diferentes interpretaciones de la técnica advierten sobre la situación que su presencia plantea a la sociedad moderna. La técnica como fenómeno específicamente moderno difiere, en su sentido y función social, de toda outra técnica anterior. En cuanto a su sentido, porque la moderna es, ante todo, una técnica inscripta en la racionalidad de dominio y control que convierte, a la naturaleza y al propio hombre, en útiles para su funcionamiento. En cuanto a su función social de legitimación, porque la vuelve en pieza clave de la dominación social en las sociedades modernas. En la técnica y a través de ella la sociedad moderna se define a sí misma, delimita lo que es real y racional, postula lo que debe desearse y esperarse."

realização de encantamento, ou, como define John Berger (1974, p. 146), configura-se em um "proceso de fabricar fascinación", função atribuída pelo autor à publicidade. Essa leitura encontra paralelo na abordagem de Sodré (2006) a respeito das estratégias sensíveis, no âmbito da produção publicitária: esta seria resultante de um trabalho de racionalização e cálculo de afetos, de incorporação das trocas afetivas humanas a um projeto comunicacional com objetivos mercadológicos. Porém, como ressalta Sodré, o sujeito que assume essa atividade de controle e planejamento de afetos é um ser imerso nas emoções que mobiliza, consumidor e enunciador que também é falado pelos discursos que atualiza. As técnicas, tanto da máquina de venda de refrigerantes, quanto das estratégias comunicacionais, alinham-se na produção da felicidade de Coca-Cola; o território da marca (QUESSADA, 2003) se organiza em torno de simbologias, ideologias, utopias. De acordo com Cabrera (2006, p. 116)

> De acordo com Cabrera (2006, p. 116), a técnica é um elemento central na constituição do imaginário contemporâneo, em suas quatro dimensões constituintes. No que se refere à temporalidade, a técnica tem uma dimensão memorial, que estimula a permanência de imagens e simbolismos, signos apropriados e compartilhados pelos sujeitos no cotidiano. Há também a dimensão da esperança, que influencia na configuração das expectativas e anseios da sociedade como um todo. Quanto à institucionalidade, sustenta uma dimensão ideológica, que promove a legitimação do status quo, e, por fim, uma dimensão utópica, que canaliza os impulsos e desejos de transformação social. [6]

Uma marca como a Coca-Cola, que representa as vinculações transnacionais do consumo, em processos de identificação que se ajustam ao espírito global, forma comunidades de gosto e de compartilhamento de símbolos, de imagens, de vivências conectadas à presença do produto: a dimensão memorial mistura memória de consumo midiático e a experiência

6 "En síntesis, la técnica es una significación central del imaginario contemporáneo en sus cuatro polaridades constitutivas. En relación con la temporalidad, la técnica tiene una dimensión memorial que es fuente de pervivencias de imágenes, simbolismos y definiciones. Tiene además una dimensión esperanza en tanto da forma a las expectativas y anhelos de la sociedad. En relación con la institucionalidad, presenta una dimensión ideológica en tanto constituye una legitimación del orden social actual y posee además una dimensión utópica por la que canaliza las necesidades de cambio social."

particular de cada consumidor. A esperança se associa ao ideal de completude, da felicidade possível, acessível por meio das mercadorias, no caso do refrigerante. A dimensão ideológica, relacionada à esfera institucional, localiza a companhia de capital global em sua estratégia de legitimação, dissimulando suas operações empresariais, seus objetivos de lucro, sua estrutura produtiva "real", para sobrepor a esta última o imaginário de uma produção de felicidade que se dá na interação, na troca afetiva com o consumidor. Difunde-se o ideal de um mundo melhor, mais humano, proporcionado pelo sistema capitalista, através de um de seus maiores ícones: a Coca-Cola. Nesse encontro entre a corporação e as expectativas dos sujeitos, composto pela visualidade da narrativa que circula nas redes sociais, conquistando fãs e alimentando a ideia de um mundo possível (SEMPRINI, 2006), a presença da marca e de suas mercadorias ganha uma aura utópica.

COCA-COLA – "MÁQUINA DA FELICIDADE"

A ação da Coca-Cola tem como base a intervenção em espaços como *shopping centers*, escolas, vias urbanas e o próprio ambiente corporativo, onde existem *vending machines* para seus produtos. O caráter global da companhia é expresso na diversidade de países escolhidos para compor a estratégia comunicacional: Estados Unidos, Inglaterra, Hungria, Indonésia, Rússia, Índia, entre outros. A divulgação pela internet expandiu a audiência da intervenção em escala planetária, irradiada a partir das cidades dos mais diversos cantos do mundo em que a ação se concretizou, como Londres, Delhi, Moscou, Nova Iorque, São Paulo.

Em pesquisa realizada no *Youtube*, identificamos quatro filmes denominados "Máquina da felicidade", de ações localizadas em cidades brasileiras, postados no início de 2011. No mês de janeiro, foram enviados ao canal da internet três filmes, situados em capitais diferentes: São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro; a proximidade com a data faz supor que a ação foi realizada originalmente em dezembro, em meio ao espírito natalino, com o qual a Coca-Cola dialoga tradicionalmente. São Paulo e Porto Alegre receberam a "máquina especial" (de acordo com a legenda dos filmes) em *shopping centers*; no Rio de Janeiro, o lugar escolhido foi um

ponto de ônibus. Divulgada em fevereiro de 2011, a ação no ambiente corporativo da própria Coca-Cola, cuja sede brasileira está localizada no Rio de Janeiro, complementa o conjunto dos filmes que compõem o *corpus* deste trabalho. Os quatro filmes somados alcançam a marca de cerca de 390.000 *views* em suas postagens oficiais no *Youtube*.[7] Optamos pelo recorte do estudo das ações realizadas no Brasil, devido à redundância do formato: os estímulos e reações se repetem com mínimas variações, em todos os materiais consultados previamente, resultantes da pesquisa com os termos *"happiness machine"* e "máquina da felicidade", no buscador do *Youtube*. Não havendo acréscimos relevantes na mudança de um país a outro, analisaremos os significados da presença da máquina no cenário brasileiro.

A estratégia envolve a instalação da máquina de refrigerantes adaptada para a presença de uma pessoa em seu interior, transformada em "braços e mãos" do equipamento, a interagir com aqueles que acionam os comandos para obter um produto (Figura 2). Câmeras no entorno do local escolhido registram as reações e dão um caráter naturalista à composição do filme. No lugar do costumeiro serviço oferecido, em que o item pedido é lançado mecanicamente em direção à portinha de saída dos produtos, ficando ao alcance do consumidor, as mãos humanas levam coisas inesperadas. O espectro é amplo: desde garrafas de dois litros de Coca-Cola, no lugar da lata de refrigerante; até sanduíches, bolos, bichos de pelúcia, balões, brinquedos, infláveis, camisetas, rosas, entre outros elementos estranhos às características habituais dos produtos de *vending machines* (Figura 3). Dessa forma, a resposta inusitada ao comando automatizado caracteriza uma intervenção no espaço, "un pedido de atención que busca contradecir las percepciones distraídas". (SARLO, 2009, p. 166) A autora trata especificamente das intervenções artísticas no espaço urbano, e de como sua proposta é irromper no ambiente, chocando-se com a naturalização do olhar na percepção do entorno, da ocupação humana marcada pela rotina. Essa intencionalidade artística é apropriada pela estratégia comunicacional de Coca-Cola, combinando-se ao registro audiovisual das reações, em formato que remete à estética dos *realities shows*.

---

7 Audiência verificada até o dia 10/3/12, às 16 horas.

Figuras 2 e 3 – Mão humana, saída de dentro da "máquina de felicidade", entrega uma lata de Coca-Cola no *shopping center* de Porto Alegre; jovem casal retira uma rosa e uma guitarra inflável da "máquina da felicidade" instalada em *shopping* de São Paulo.
Fonte: Coca-Cola (2011b).

Nick Couldry (2008) desenvolve tese em que aproxima a lógica da *Reality TV* à vigilância em torno das normas comportamentais do ambiente de trabalho. O autor destaca que a flexibilização do trabalho sob a égide do neoliberalismo, que representou a eliminação de postos e a supressão de direitos e benefícios, entre outras consequências, traduz-se em

questões como a "atemporalidade", ou seja, a forma como o trabalhador deve estar permanentemente disponível, conectado à corporação de forma independente da presença física e de horários determinados para sua atividade. Outro aspecto apontado é a maneira como a economia de serviços se relaciona com um trabalho emocional, ou, como definem Hardt e Negri, um trabalho afetivo (2006). O desempenho do trabalhador nesse contexto está baseado em sua atuação, na capacidade de incorporar os valores da organização e expressá-los corporalmente, de forma autêntica. A vigilância das câmeras dos ambientes de trabalho serve a essa política de controle de afetos, pensada como gestão de recursos humanos em função das promessas da esfera do consumo.

A lógica neoliberal, associada ao espírito do tempo, é incorporada por produções culturais; a indústria do entretenimento é diretamente influenciada pelo imaginário da época e da cultura em que gera novas atrações, na busca de estabelecer pontes com o repertório, com os interesses, desejos e incompletudes dos consumidores das representações midiáticas. Ao discutir o Big Brother, formato paradigmático para grande parte dos *realities shows* presentes na mídia, Couldry (2008, p. 33-34) aponta que este programa é baseado na "naturalização da vigilância":

> A ficção de que, depois de algum tempo, as pessoas 'devem' revelar os seus 'eus' essenciais, porque 'não se pode atuar eternamente', serve para sancionar a presença continuada, e cada vez mais intrusiva, da vigilância no chuveiro, no banheiro e na cama. Com tudo isso, esquecemos que, através dos nossos prazeres como audiência, estamos legitimando diretamente a própria vigilância.

O *REALITY SHOW* DA UTOPIA CORPORATIVA

Diante desse cenário, refletimos sobre a ação da Coca-Cola, e sobre como a estética do *reality show* alimenta o imaginário em torno da marca e do consumo de seu produto principal, o refrigerante de mesmo nome. O *slogan* "abra a felicidade", além de imperativo direcionado ao consumidor e promessa de consumo, é o compromisso corporativo que abarca a esfera produtiva. Produtores e consumidores habitam esse território da marca,

permeados pelo mesmo "espírito feliz": a autenticidade das reações das pessoas, aparentemente surpreendidas com a *vending machine*, que passa a brindar seus usuários com presentes imprevistos, é a ancoragem da retórica do consumo em uma ideia de realidade, dos efeitos derivados desse compromisso corporativo. Significados de ficção e realidade combinam-se na comunicação de Coca-Cola, na constituição de materializações de felicidade.

Em sua análise das diferenças entre felicidade e alegria, Muniz Sodré indica que, enquanto a alegria "escapa visceralmente à medida", sendo algo experimentado na comunhão dos sujeitos com o real, na instantaneidade do tempo presente, e que prescinde de racionalizações, a felicidade é mensurável, passível de ser quantificada. Nesse sentido, a felicidade:

> É a mesma que tem servido à indústria da cultura para acionar os mecanismos projetivos e identificatórios dos públicos. As mitologias elaboradas por cinema, televisão, *show-business* e publicidade sustentam-se no imperativo social de que cada cidadão, numa sociedade inapelavelmente individualista, busque a sua cota particular de satisfação com o mundo. É um tipo de euforia de certo modo análogo ao que a droga oferece a seu consumidor. (SODRÉ, 2006, p. 203)

A definição apresentada por Sodré tem grande afinidade com os significados dos filmes de Coca-Cola. Senão, vejamos: com relação ao conceito de felicidade, que organiza a comunicação da marca, expandindo-se para as esferas da produção e do consumo, sugere-se que este sentimento pode se tornar mercadoria – manufaturada, distribuída e consumida, em processo regido pela corporação através de sua cultura, seu planejamento, suas técnicas e seus produtos. As reações dos participantes da ação, tornados visíveis pela montagem do filme, comprovariam esse poder da Coca-Cola na gestão dos afetos. Emolduradas por uma estética realista, pelos sons que simulam a captação direta do ruído ambiente combinados à música da campanha em versão instrumental, as imagens das pessoas eufóricas, expressando nitidamente sua satisfação por meio de sorrisos, gestos, atestam a capacidade corporativa de distribuir a cota particular de satisfação a cada um, por meio de presentes inesperados (Figuras 4 e 5).

Figuras 4 e 5 – Bandeja de doces retirada da *vending machine* do restaurante da sede da Coca-Cola Brasil; euforia da mulher em frente à máquina instalada em ponto de ônibus no Rio de Janeiro. Fonte: Coca-Cola (2011d).

Sodré faz analogia ao consumo de drogas como algo semelhante à euforia promovida pelas mitologias elaboradas através das estratégias publicitárias. Neste caso específico, a "máquina da felicidade" oferece uma experiência de consumo que gera essa reação entorpecida, por escapar ao planejamento racionalizante, daquilo que é reconhecido como necessário,

e pelo qual não há surpresas. Essa sensação é combinada à ausência da contrapartida, do pagamento pela mercadoria; o brinde, tal qual o presente de Papai Noel, realiza uma ideia de "doação" de felicidade patrocinada pela Coca-Cola, como uma amostra grátis da sensação que poderia ser vivenciada por qualquer pessoa, por meio do consumo de seu produto. Em todos os filmes, encontramos uma atitude que alia a euforia à naturalização da fantasmagoria: pessoas abraçam, beijam, conversam com a máquina, demonstrando gratidão pelos presentes recebidos (Figuras 6 e 7). A aparente manifestação espontânea, que, de certa forma, assumiria um sentido de alegria, de reação imediata à experiência do aqui e agora, é promovida por uma cultura corporativa – ou seja, a tarefa de pensar os estímulos e calcular os efeitos é assumida pela companhia Coca-Cola ou por seus parceiros na gestão comunicativa. Para além da cena representada, esse planejamento em torno da felicidade que transcende fronteiras, ajustada ao espírito global do consumo de Coca-Cola, é a promessa da estética da mercadoria (HAUG, 1997), a sedução tornada visível, mensurável, materializada, engarrafada, servida bem gelada. A multiplicidade das reações convergentes à ideologia da comunicação da marca representa a prova de sua eficácia e do compartilhamento dos afetos por ela agenciados.

Figuras 6 e 7 – No restaurante da Coca-Cola Brasil e no *shopping* em São Paulo, a mesma reação: o abraço na máquina de felicidade. Fonte: Coca-Cola (2011d).

No começo dos filmes, as legendas indicam que a intenção de colocar a "máquina especial" foi a de "compartilhar um pouco de felicidade com as pessoas". A felicidade, dessa forma, é sugerida como algo quantificável, e esse "pouco" ofertado é a metonímia daquilo que o mundo organizado pela corporação pode oferecer. O ambiente, em que se dá a experiência comunicacional da interação entre máquinas e sujeitos, é pensado a partir da lógica do controle. Não é à toa que o *shopping center* é um dos locais privilegiados pela ação da Coca-Cola. No contexto urbano, o *shopping* surge como o lugar do culto às mercadorias e estímulos do consumo; como diz Sarlo (2004, p. 14), trata-se de "um simulacro de cidade de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados". Sua lógica é de constituição de um território "autônomo" em relação ao que o rodeia, uma "cápsula espacial acondicionada pela estética do mercado". (SARLO, 2004, p. 15)

O espaço corporativo também assume essa característica de ambiente controlado, em que a convivência é planejada e a vigilância é parte de sua concepção: como defende Couldry (2008), a lógica da *Reality TV* é originada no mundo do trabalho; a performance do trabalhador da corporação é insinuada pela forma como se está sintonizado com a proposta de

comunicação da Coca-Cola. Sendo assim, a felicidade dos produtores, dos funcionários da corporação, atestam que o discurso direcionado ao consumidor tem correspondência com aquilo que faz parte da rotina de trabalho – o que serve a uma espécie de atestado de autenticidade para o sistema de ideias e imagens, propagado pela comunicação publicitária. Por outro lado, o momento registrado é o da suspensão da atividade laboral, a pausa para a refeição; o restaurante representa o momento em que o trabalhador mais se aproxima do lugar do consumidor da marca.

Um paradoxo se estabelece na leitura do mundo possível de Coca-Cola: simultaneamente, há uma dimensão pragmática e outra utópica em conjunção. A primeira é colocada de forma nítida: as coisas que saem da *vending machine* são revestidas pela "aura" da felicidade, representam formas concretas, manufaturadas de satisfação particularizada, instantânea. Por outro lado, a comunicação de Coca-Cola faz a sua edição do mundo, desenvolvendo uma ideologia que emerge como *utopia planetária* (MATTELART, 2002), a caracterizar uma comunidade imaginada em torno do consumo. De acordo com o autor,

> A característica específica da empresa hipermoderna é, realmente, a extensão espetacular do seu poder, da esfera econômica às esferas política, ideológica e psicológica. É a orquestração sistemática à distância de técnicas de governo: governo que substitui o comando pessoal, autonomia controlada, dialética centralização-descentralização (a descentralização crescente opera-se no quadro de uma maior centralização em nível de regras e de estratégias). É o desenvolvimento de uma ideologia de empresa *(corporate culture)* de uso externo e interno, e práticas concretas que reforçam-na, principalmente no domínio das políticas do pessoal. É, enfim, a formação de um certo número de meios favorecendo a identificação com a organização, a interiorização de seus objetivos e de seus valores. (MATTELART, 2002, p. 370-371)

O encadeamento lógico do discurso leva a crer que a utopia planetária da gestão da felicidade é a chave de leitura da atuação da Coca-Cola, não mais em um mercado de bebidas, mas na sociedade como um todo. A partir de sua comunicação, a corporação se coloca como entidade transnacional, cuja missão é orquestrar o sentimento de felicidade do mundo, produzindo-o em larga escala e tornando-o acessível a todos. A ideologia

desse discurso pode ser evidenciada na aproximação com o discurso crítico da literatura: recordamo-nos, neste ponto, dos diálogos elaborados pelo importante autor tcheco Karel Tchápek (1890-1938), em sua peça "A fábrica de robôs" (1920). Na "fábula distópica" de Tchápek, foi cunhado pela primeira vez o termo "robô"; seu pensamento crítico se coloca em contraponto ao imaginário do progresso da era moderna, derivado da Revolução Industrial. O projeto coletivo dessa era é identificado com o controle da força da natureza pelo homem; este se vê capaz de projetar, construir e regular seu futuro (como se constata em uma entre tantas frases dos tipos criados por Tchápek: "o produto do engenheiro é tecnicamente mais aprimorado do que o produto da natureza"). Reproduzimos abaixo uma fala do personagem Cônsul Busman, diretor comercial da R.U.R. (Robôs Universais Rossum), a empresa que compõe o cenário principal da peça:

> Eu também tinha um sonho. Um sonho sobre uma nova economia no mundo, um ideal muito bonito, dona Helena, nem quero falar. Mas quando eu estava fazendo um balancete aqui, lembrei-me de que a história não é feita de grandes sonhos, mas das pequenas necessidades de todas as pessoas insignificantes, honradas, um pouco desonestas, egoístas, de fato, de todo mundo. Todos os pensamentos, amores, planos, heroísmos, todas essas coisas aéreas servem apenas para que o homem seja empalhado com elas num Museu Cósmico, com a inscrição: "Eis o homem". Ponto. E agora vocês poderiam me dizer o que faremos de fato? (TCHÁPEK, 2010, p. 111)

As palavras do diretor comercial da R.U.R. ecoam do longínquo ano de 1920, para condensar, quase um século depois, o espírito da utopia planetária discutida por Mattelart. A produção de robôs serve como metáfora ao sentido da produção de consumidores (GORZ, 2005), e por extensão, de trabalhadores ajustados à missão e valores organizacionais. A ambição do controle da sociedade de produção era expressa pela concepção do trabalho, a partir de homens-máquina, concebidos para o alto desempenho e para a exclusão das "falhas humanas". Na passagem do sistema produtivo imaginário da obra de Tchápek, para a sociedade do consumo de Coca-Cola, atualmente os sujeitos são convocados à adesão a essa utopia planetária corporativa, apoiada no discurso competente da defesa do bem comum: a felicidade de todos. O controle é mais sutil, porém longe de estar ausente – a proposta de regência do sentimento humano por organizações privadas que visam o

lucro, estetizadas e poetizadas pelo discurso messiânico da "cultura corporativa expandida" (que serve tanto ao ambiente interno quanto ao externo, através de missões e valores que buscam localizar e legitimar a corporação na sociedade), tem como objetivo a tradução da utopia para a operação empresarial, ao atender as "pequenas necessidades" com a pompa dos grandes feitos revolucionários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso cínico de Busman dá a dimensão desse "fazer" que se opõe ao "sonhar"; o futuro da humanidade pelo viés corporativo tem como eixo central a presença da organização privada como o Messias, a quem é atribuído o poder transcendente, a capacidade de analisar o presente, projetar o futuro e torná-lo algo realizável, por ações pontuais. Daí que o alcance restrito da intervenção no espaço público, produzindo a afetação de um número limitado de pessoas, é amplificado por um discurso que constrói a poética da ação corporativa, como exemplo a ser seguido, como um modelo a ser adotado. Discurso este que se dissemina pela mídia digital e conquista fãs, seguidores. A vigilância ultrapassa o gênero *Reality TV* para dar sentido ao imperativo da felicidade: a possibilidade do monitoramento contínuo, da câmera oculta, pode tanto tornar visível nosso comportamento positivo "autêntico", adequado ao sentimento que se espera diante desse projeto de comunidade, quanto revelar nossa dissonância em relação à regência proposta pela organização. Projetos totalizantes não admitem ruídos; as reações uníssonas de felicidade ante os estímulos de consumo patrocinados pela Coca-Cola constituem um regime de visibilidade em orquestração positiva absoluta. Na cultura espetacular contemporânea, isso é demonstração de poder. Exibição da capacidade de controle. A máquina de felicidade exibe seu desempenho e, por extensão, significa a Coca-Cola como entidade habilitada à gestão dos afetos, em escala global. Em tempos de individuação, de atribuição aos sujeitos da responsabilidade da gestão de si, esse discurso corporativo representa a completude, o suporte que se capacita a atender às demandas psicológicas de nossa época. Por meio de sua estratégia de publicização, a marca apresenta sua utopia planetária, para ser consumida simbolicamente, compartilhada, como se faz com a

produção discursiva, fragmentada e caótica, que se insere no cenário das redes sociais digitais e obtém o sucesso de audiência – tão intenso, quanto fugaz e descartável.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.

APPADURAI, A. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF, 2008.

ARFUCH, L. Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global. In: _____; DEVALLE, V. (Comp.) *Visualidades sin fin:* imagen y diseño en la sociedad global. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, p. 15-39.

BAITELLO JUNIOR, N. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker, 2005.

BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1974.

BRUCKNER, P. *A euforia perpétua*: ensaio sobre o dever de felicidade. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

CABRERA, D. H. *Lo tecnológico y lo imaginario*: las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas **colectivas**. Buenos Aires: Biblos, 2006.

CARRASCOZA, J. A.; CASAQUI, V.; HOFF, T. A publicidade da Coca-Cola 'Happiness Factory' e o imaginário do sistema produtivo na sociedade de consumo. In: *Comunicação, Mídia e Consumo,* São Paulo, v. 4, n. 11. São Paulo: ESPM, 2007, p. 65-77.

COCA-COLA – Máquina da Felicidade em São Paulo. 2011a. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yIy99xDcylM.>. Acesso em: 10 mar. 12.

COCA-COLA – Máquina da Felicidade em Porto Alegre. 2011b Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9kkH1Oh1m9g&feature=relmf>. Acesso em 10 mar. 2012.

COCA-COLA – Máquina da Felicidade no Rio de Janeiro. 2011c. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6rfx1i3wK3k&feature=related>. Acesso em: 10 mar. 2012.

COCA-COLA – Máquina da Felicidade – Restaurante da Coca-Cola. 2011d. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KUe5NI52Xp0&feature=relmfu>. Acesso em: 10 mar. 2012.

COULDRY, N. *Reality TV,* ou o teatro secreto do neoliberalismo. In: COUTINHO, E. G.; FREIRE FILHO, J.; PAIVA, R. (Org.) *Mídia e poder*: ideologia, discurso e subjetividade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

FIGUEIREDO, A. C. C. M. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-1964). São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1998.

FREIRE FILHO, J. Introdução. In: _____ (Org.) *Ser feliz hoje*: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2010.

GORZ, A. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

HARDT, M.; NEGRI, A. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HAUG, W. F. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

MATTELART, A. *História da utopia planetária*: da cidade profética à sociedade global. Porto Alegre: Sulina, 2002.

ORLANDI, E. *Análise de discurso*: princípios & procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 2001.

QUESSADA, D. *O poder da publicidade na sociedade consumida pelas marcas*: como a globalização impõe produtos, sonhos e ilusões. São Paulo: Futura, 2003.

SARLO, B. *La ciudad vista:* mercancías y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

_____. *Cenas da vida pós-moderna*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SEMPRINI, A. *A marca pós-moderna:* poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

SODRÉ, M. **As** *estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis*, RJ: Vozes, 2006.

TCHÁPEK, K. *A fábrica de robôs*. São Paulo: Hedra, 2010.

ANA GRUSZYNSKI

O *design* (in)forma

um olhar sobre a visualidade dos jornais impressos na contemporaneidade[1]

INTRODUÇÃO

O estudo da visualidade nas artes, na mídia e no dia a dia, onde a cultura passou a ser vista como a causa – ao invés de um mero reflexo ou resposta – de processos sociais, políticos e econômicos, é apresentado por Dikovitskaya (2006) como cultura visual. Para a autora, a importância do conceito de contexto cultural nas humanidades resultou no crescimento dos estudos visuais. Mirzoeff (1999) entende que é a própria crise visual da cultura que gerou a pós-modernidade. Define esta época como o contexto que resulta da crise causada pelo modernismo e a cultura moderna em seu confronto com a falência de suas próprias estratégias de visualização. O campo de estudos resulta de um fenômeno, de dentro para fora, em sua relação com a história da arte, uma vez que se abre para imagens vernaculares, midiáticas e vinculadas às práticas cotidianas, elevando a questão das diferenças entre alta e baixa cultura, arte visual *versus* cultura visual. (MITCHELL, 1987)

1 Este artigo traz reflexões ampliadas de trabalho apresentado no GP Produção Editorial, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em 2011.

Considerando o complexo de imagens que constitui a vivência cotidiana do sujeito, na contemporaneidade, propomos a análise do *design* de jornais impressos – uma forma estruturada de comunicação, que se apresenta também como experiência visual – buscando distinguir e sistematizar alguns aspectos de sua forma gráfica, segundo a perspectiva do jornalismo. Como produto de comunicação, em sua origem também vinculado à constituição dos espaços e fluxos urbanos, na contemporaneidade, os jornais disputam a atenção de leitores em sociedades cada vez mais complexas, onde grande parte das experiências visuais dos sujeitos se dá fora de estruturas formais ou momentos específicos destinados à visão.

As edições de títulos impressos tradicionais, hoje são distribuídas também em diferentes plataformas digitais, exigindo a reflexão em torno do seu próprio *status* enquanto meio, tendo em vista desde nomenclaturas, passando pelos processos editoriais, pelas estruturas profissionais, físicas e tecnológicas, de produção e distribuição, pelos valores e princípios de edição jornalística, entre outros aspectos. É necessário, por exemplo (e por enquanto), adicionar o termo impresso, após jornal, para delimitar o objeto a ser aqui estudado, o que não era necessário, há alguns anos atrás, o que poderá ser diferente, na medida em que práticas profissionais e pesquisas sistemáticas forem delineando outros paradigmas, a partir das mudanças em andamento.

Nosso foco, portanto, é o jornal impresso, um dispositivo que compreende um conjunto estruturado e articulado de elementos verbais e visuais que formata as mensagens e contribui para lhes conferir um sentido. Sua conformação se dá, historicamente (GRUSZYNSKI, 2010), perpassada por uma complexa rede de relações, que envolvem a produção, a circulação e a recepção de formas simbólicas. Fundamentando-nos na pesquisa bibliográfica e realizando um breve estudo exploratório, para ilustrar os argumentos debatidos, o artigo trata do projeto gráfico. Visa analisar propriedades de seu suporte, regularidades de suas características, na contemporaneidade, bem como distinções identificadas em uma comparação a outras mídias, com o objetivo de problematizar as bases que constituem convenções compositivas ligadas às características materiais dos jornais. O *design* é aqui entendido como atividade que conforma a materialidade dos periódicos, e que atua de modo articulado a princípios

e práticas do campo jornalístico, perpassados por aspectos ideológicos e comerciais.

A FORMA INFORMA: O JORNAL DO PAPEL PARA A TELA

Barnhust e Nerome (2001) afirmam que a forma do jornal cristaliza uma série de relações representativas que evidenciam os modos como a publicação imagina e propõe suas estratégias de mediação. A noção de forma, para os autores, compreende tudo aquilo que é elaborado para compor a aparência das notícias. "Qualquer forma de mídia inclui um modelo proposto ou normativo do próprio meio. Dito de outra maneira, a forma inclui o modo como o meio imagina a si mesmo sendo e agindo. Em seu arranjo físico, estrutura e formato, um jornal reitera um ideal para si."[2] (BARNHURST; NERONE, 2001, p. 3, tradução nossa) Entretanto, aquilo que é idealizado, não corresponde necessariamente à descrição material do jornal, tampouco as relações entre mundo e público, que a forma do jornal constitui, correspondem à sua ocorrência efetiva. Essa noção de forma, então, é produtiva para uma reflexão acerca do projeto gráfico como um elemento fundamental na constituição de uma identidade do jornal, bem como no estabelecimento de um contrato de comunicação entre publicação e leitores.

A familiaridade com o jornal diário implica o reconhecimento de uma rede conceitual que perpassa o contrato comunicacional, que envolve também o domínio da visualidade. Charaudeau (2007, p. 68) afirma que "o necessário reconhecimento recíproco das restrições da linguagem pela troca linguageira nos leva a dizer que estes estão ligados por uma espécie de acordo prévio sobre os dados desse quadro de referência". O ato de conhecer, ao passar necessariamente pela mediação simbólica, depende da apreensão, simultaneamente sensível e racional, de sujeitos condicionados por sua capacidade perceptiva, formação e posição social. É por meio do exercício da linguagem que o mundo se torna inteligível. Esta

2 "Any media form includes a proposed or normative model of the medium itself. Put another way, the form includes the way the medium imagines itself to be and to act. In its physical arrangement, structure, and format, a newspaper reiterates an ideal for itself."

diz respeito aos sistemas de signos utilizados, contudo, será ao consideramos os valores que articulam seu uso, em circunstâncias de comunicação singulares, que teremos condições de compreender como as estratégias discursivas se constituem com vistas à produção de sentidos.

Tratando do contrato de leitura, Véron (1985) afirma que este é estabelecido em uma relação entre suportes e leitores, que se constitui e que se mantém no tempo, configurando-se como um hábito de consumo baseado em confiança. O autor entende que três condições são necessárias na sua constituição e manutenção: (1) deve ser considerada a dinâmica dos leitores, de modo que através do discurso seja possível estabelecer uma relação; (2) na medida do necessário, pode haver mudanças que visem a acompanhar a evolução sociocultural dos leitores; e (3) também a avaliação sistemática da concorrência com outros suportes pode orientar sua adequação. No jornal, objeto de leitura cotidiana, o mundo dos textos confronta-se com o mundo dos leitores. Objetos, formas e rituais – ligados à materialidade – são apropriados por comunidades de interpretação, constituindo diferentes práticas (Cf. CHARTIER; CAVALLO, 1998). Nesse sentido, a introdução das tecnologias digitais foi responsável pela desestabilização de vários modos e hábitos de lidar com as informações, exigindo que os veículos fossem encontrando novas estratégias para manter seu público-leitor fiel, e angariar novos interessados.

Assumindo o letramento como uma prática cultural, estabelecida nos âmbitos histórico e social, que possibilita a participação de indivíduos e grupos sociais, de modo competente, em diferentes situações de interação em que escrita e leitura têm papel fundamental (SOARES, 2002), podemos dizer que atualmente é possível encontrar pessoas que usufruem amplamente das vantagens da condição de letramento, mas que, do ponto de vista digital, são ainda iletradas. Teríamos nesse caso lacunas quanto ao domínio de técnicas e habilidades específicas associadas ao desenvolvimento de múltiplas competências de escrita e leitura, nas variadas mídias abarcadas pela matriz digital.[3]

---

3 É importante ressaltar que consideramos aqui fatores que perpassam as práticas de leitura e não o seu processamento cognitivo, o que pode ser uma barreira diante do que vem se chamando de jornalismo multiplataforma, em que jornais são distribuídos de modo impresso e em versões para *tables* e *e-readers*.

Os primeiros jornais on-line levaram para a tela, sobretudo, reproduções do impresso. Com o objetivo de sistematizar modelos de produção em jornalismo digital (JD), diferentes pesquisadores evidenciaram o gradual desenvolvimento de produtos característicos do ciberespaço, que se autonomizaram em relação aos parâmetros do jornal impresso. Das experiências pioneiras, ocorridas no final da década de 1960, passando pelo estabelecimento de estratégias próprias de apuração, produção e circulação de conteúdos, é possível encontrarmos hoje sistemas que agregam diferentes funções, que integram bancos de dados e que permitem o envolvimento de usuários, por meio do que se vem denominando de jornalismo colaborativo. Do ponto de vista da composição visual, contudo, Moherdaui (2009) entende que as diferentes fases (gerações) do JD se misturam, uma vez que as convenções estabelecidas na mídia tradicional preponderam, segundo o princípio da *remediação*. (BOLTER; GRUSIN, 2000)

Em um quadro midiático marcado pelas tecnologias digitais e pela *web*, em que o sistema de mídia (BRIGGS; BURKE, 2004) se reacomoda, conceitos como os de *remediação* (BOLTER; GRUSIN, 2000) e *mediamorfosis* (FIDLER, 1998) evidenciam a mobilização, no campo teórico, no sentido de discutir como novos meios e aqueles tradicionais são tensionados em suas formas comunicacionais. Bolter e Grusin, considerando a matriz digital característica fundamental dos novos meios, entendem a remediação (*remediation*) como a lógica formal pela qual, estes renovam (*refashion*) as formas dos meios anteriores, aprimorando-as. Fidler, por sua vez, através da noção de *mediamorfosis*, considera que necessidades percebidas, pressões de ordem política e competitiva, inovações sociais e tecnológicas, desempenham papel fundamental na transformação dos meios. Para o autor, novas formas comunicacionais, ao sofrerem a influência dos meios convencionais, se adaptam e se reformulam segundo ambientes distintos. Nesse sentido, alternativas editoriais e comerciais esboçam possibilidades de permanência dos jornais impressos no sistema midiático, onde encontramos um território de variadas transformações. Se, nos primórdios dos jornais on-line, o impresso era a principal referência para guiar seus processos de produção, edição e *design* do jornal on-line, parece que contemporaneamente o intercâmbio de influências recíprocas é mais perceptível.

UM PROJETO JORNALÍSTICO

Na perspectiva de Miége (apud SODRÉ, 2002), acerca da história da imprensa, há, na contemporaneidade, a predominância de um modelo baseado em megaconglomerados midiáticos, em que a informação permeia as estruturas socioculturais e as relações intersubjetivas, que é denominado pelo autor de *comunicação generalizada*.[4] O espaço público, nesse sentido, compreende a articulação de forças e interesses em um mundo regido pelos meios de comunicação, onde se dá o conflito entre diversos sujeitos-narradores das histórias do cotidiano. Na atualidade, causas públicas e valores éticos convivem com representações prosaicas na capa do jornal.

Com o objetivo de compreender os modos como a mídia opera na seleção de determinados assuntos, Vaz e França (2009) destacam duas concepções distintas de acontecimento. A partir da perspectiva de Quéré (2005), os autores apresentam aqueles que seriam os acontecimentos legítimos, que afetam os meios e emergem por força própria, não necessitando dos veículos para serem legitimados. Já com base em Mouillaud (2002) e Charaudeau (2007), evidenciam aqueles vinculados ao cotidiano e que, em função de não produzirem significativas mudanças para o coletivo, necessitam de seleção para ganhar visibilidade.

Segundo Charaudeau (2007), notoriedade, representatividade, expressão e polêmica são critérios que norteiam a seleção de um acontecimento que mereça ser noticiado. Ao ser retratado a partir de um sistema de convenções, a partir de orientações específicas e objetivos determinados, ele se integra a um contexto que não existia antes do acontecimento. Será a inserção midiática a lhe restaurar uma continuidade, dentro de um quadro narrativo, que se utiliza de gêneros consolidados que, por sua vez, se ancoram em convenções recorrentes, reproduzidas de modo sistemático, e que visam obter os mesmos resultados quando em instâncias similares. Mais que um conjunto de padrões formais, a composição da página do

4 A divisão de Miège compreende também a *imprensa de opinião* – produção artesanal, tiragens reduzidas, estilo de texto opinativo; a *imprensa comercial* – organizada em bases industriais/mercantis, a *difusão informativa* com base em estilo noticioso; a *mídia de massa* – produção ligada a investimentos publicitários e técnicas de marketing, preponderância de tecnologias audiovisuais e ênfase no espetáculo. Os quatro modelos podem coexistir em um mesmo período histórico e espaço social, se estiverem integrados em um mesmo plano tecnológico e econômico.

jornal por meio da recorrência permite inferências pelo leitor, que pode comparar situações e assim estabelecer relações de sentido. A estrutura construída por meio do projeto gráfico torna um mesmo periódico reconhecível, ainda que os conteúdos apresentados sejam completamente diversos em suas edições.

Sabemos que mudanças históricas e tecnológicas propiciam experiências temporais distintas, que repercutem também no desenvolvimento da imprensa, como o estabelecimento dos veículos diários, por exemplo. Reconhecendo a complexidade da noção de tempo, que depende da percepção subjetiva, mas que também passa pela regulação social, interessa-nos destacar a periodicidade como uma das características fundamentais do jornalismo impresso moderno. A perspectiva modernista de construir o progresso, por meio da ordem e da racionalidade, apresenta-se na produção jornalística, tanto por meio da normatização e síntese dos textos, como pela organização do espaço gráfico em um todo funcional. O tratamento de caráter informativo visava possibilitar que o leitor pudesse ter acesso aos fatos mais importantes em pouco tempo. Nesse sentido, o modelo de texto jornalístico denominado Pirâmide Invertida recomenda que o jornalista, ao redigir uma matéria, selecione os tópicos mais importantes, dentre as informações sobre um acontecimento que constariam no *lead* – o quê, quem, onde, como, quando e por quê. Os parágrafos subsequentes dariam conta de contextualização, desdobramentos e/ou conclusões que se constituiriam como proposições adicionais ao apresentado no início do texto.

No que se refere ao *layout*, na imprensa, se nos anos de 1920 a 1940 ocorre uma progressiva hierarquização das informações, uma renovação do grafismo, e a fotografia aos poucos assume um papel de ancoragem gráfica – características que delineiam as bases para a concepção de jornal moderno, sob a perspectiva do projeto gráfico –, será a partir dos anos de 1960 que se instituem estratégias visuais marcantes. A paginação modular é característica fundamental do *layout* moderno, abrangendo uma classificação de conteúdos diferenciada, fotos maiores e propostas tipográficas que visam a criar uma identidade própria a cada publicação. Nos anos de 1970, com a divisão do jornal em seções, teremos uma mudança editorial e gráfica fundamental na sua conformação, que orienta a distribuição das notícias segundo um enquadramento temático. (Cf. GRUSZYNSKI, 2010)

Na medida em que acontecimento e acontecimento jornalístico não são equivalentes, vemos que o planejamento gráfico do jornal impresso colabora de modo fundamental para a inserção de acontecimentos "brutos" em um quadro contextual em que o relato elaborado busca construir um sentido, desvendando causas, envolvidos, consequências etc., tornando-o, assim, um acontecimento jornalístico. A sistemática de efetuar o projeto gráfico dos jornais foi gradualmente se consolidando, justamente em torno de uma noção de previsibilidade/recorrência, e muito menos na ideia de ruptura que habitualmente associamos à produção jornalística periódica. Sua divisão em seções e cadernos, a presença de suplementos especiais ou encartes dirigidos a públicos específicos são eixos fundamentais que enquadram a variedade de assuntos que compõem o mosaico de informações presentes nos jornais diários.

ELEMENTOS DO PROJETO GRÁFICO

A confiança que os leitores depositam nos conteúdos de um periódico, segundo Gäde (2002), está ligada ao aspecto óptico, original e autêntico, com que os conteúdos lhes são apresentados, a partir de como eles os percebem: da textura e à qualidade do papel, passando pela qualidade da impressão, a disposição das informações etc. A consistência e singularidade do projeto gráfico, portanto, objetiva comunicar por meio de uma sequência de páginas com textos e imagens ordenadas. Isto inclui mais de um tipo de imagens, entre fotos, ilustrações e infográficos, e tipos de texto também diferentes, como níveis de titulação e texto corrido. Zappaterra (2007) esclarece que cada um deles cumpre funções distintas. Interessa que a estrutura visual recorrente torne um mesmo periódico reconhecível, ainda que os conteúdos apresentados sejam completamente diversos a cada dia. O *design* é estratégico, no sentido de orientar um possível percurso do olhar do leitor pela página, uma vez que conforme a disposição dos elementos, ele poderá descrever movimentos de leitura diversos. (GRUSZYNSKI, 2011)

Charaudeau (2007), tratando da imprensa, enfatiza a relação de distância que esta estabelece entre quem escreve e quem lê, o que comporta uma atividade de conceitualização de ambas as instâncias na representação

do mundo, responsável por produzir lógicas de produção e compreensão singulares. Afirma o autor:

> A relação de distância e de ausência física entre as instâncias de troca faz com que a imprensa seja uma mídia que, por definição, não pode fazer coincidir tempo e acontecimento, tempo de escritura, tempo de produção da informação e tempo de leitura. [...] A atividade de conceitualização é muito mais analítica do que na oralidade ou na iconicidade. Além disso, como tal atividade se acompanha de um movimento ocular que percorre seguidamente o espaço escritural do começo ao fim (e mesmo em vários sentidos), o leitor põe em funcionamento um tipo de compreensão mais discriminatória e organizadora que se baseia em uma lógica 'hierarquizada': operações de conexão entre as diferentes partes de uma narrativa, de subordinação, de encaixe de argumentos, de reconstrução dos diferentes tipos de raciocínio (em árvore, em contínuo, em paralelo etc.). (CHARAUDEAU, 2007, p. 113)

O planejamento gráfico estrutura a organização e a hierarquia dos elementos informativos, segundo critérios de edição. A base do projeto é o formato que, no jornalismo impresso, tem três medidas principais. O *standard* (*broadsheet*), utilizado por várias décadas por publicações de todo o mundo e associado à ideia de periódico tradicional, rigoroso e sério; o tabloide, aproximadamente a metade do *standard*, e que começou a ser usado com os jornais sensacionalistas, o que por muito tempo associou a esse tamanho um caráter negativo; e o *berliner*, dimensão intermediária entre ambos e que não carrega a conotação pejorativa do tabloide.

O espaço gráfico é organizado segundo um *grid* ou diagrama, que é um conjunto de linhas de marcação invisíveis, para quem não participa do processo de diagramação. Sua função é sistematizar conteúdos em relação ao espaço da página, estabelecendo o número de colunas, o espaço entre elas e as margens da página. Ele é responsável pela unidade das diferentes edições da publicação, de forma que, mesmo que o conteúdo varie bastante, de uma para outra, mantenha-se a identidade do periódico. Ao regular superfícies e espaços da página, levando em conta critérios objetivos e funcionais, o diagrama sugere a ideia de ordem em uma publicação, tornando a diversidade de imagens e textos mais inteligíveis e claros, contribuindo para a credibilidade da informação transmitida.

Outro elemento fundamental para manter as características da publicação é a escolha tipográfica. Uma fonte é um alfabeto completo, com letras maiúsculas (caixa alta) e minúsculas (caixa baixa), números e sinais de pontuação, de um determinado tipo, que seguem um mesmo padrão de desenho. Uma família tipográfica abrange um grupo de caracteres que mantém características similares essenciais ao seu desenho, independentemente de variações de corpo, peso e inclinação. No *design* editorial, costuma-se utilizar famílias compostas por várias fontes, para que se possa manter uma unidade, sem perder a diversidade, contemplando assim os vários níveis hierárquicos de um texto. Cada família tem uma personalidade e um estilo que ajudam a transmitir visualmente a mensagem pretendida, e que devem ser levados em conta no momento de escolha, assim como a legibilidade da fonte.

A função da tipografia é mais do que transmitir a mensagem em linguagem verbal escrita (Cf. GRUSZYNSKI, 2007). Ela assegura expressividade e ênfase aos textos, o que pode ser comparado a elementos das linguagens oral e gestual, como entonações, variações de ritmo, expressões fisionômicas, movimentos corporais, posturas, para citar alguns. Além disso, também tem como função mediar a compreensão da informação conduzindo a leitura e estimulando a percepção da estrutura subjacente ao texto. Em um projeto gráfico, determinam-se estilos ou padrões específicos para cada entrada textual, a fim de possibilitar a diferenciação dos níveis hierárquicos do texto pelo leitor. Assim, para os títulos e subtítulos, texto, cartolas, chamadas de capa etc., são estabelecidos padrões de fonte, tamanho, espaço entre letras e entrelinhas, que devem ser usados para cada parágrafo, enfim, as especificações variadas referentes a caracteres e espaçamentos.

Ao lado do texto, as imagens – fotografias, ilustrações, infográficos – têm lugar fundamental na composição dos jornais contemporâneos, e são selecionadas a partir de estratégias e critérios editoriais, relacionando-se às informações textuais de modo direto ou, às vezes, atuando de maneira independente. Sua utilização em um periódico está relacionada a uma rede de associações entre os signos textuais, plásticos e icônicos, que provocam no leitor, por sua vez, outras associações que transmitem mensagens sobre a identidade da publicação, sobre o conteúdo específico que está sendo trabalhado naquela página.

Em linhas gerais, portanto, os elementos fundamentais do projeto gráfico compreendem o formato – ligado a especificações do suporte – e o espaço gráfico que dele deriva, que é organizado segundo um diagrama (*grid*). Nele são dispostos textos, imagens e recursos de apoio, como fios e texturas, que têm na cor sua característica fundamental. Critérios compositivos, por sua vez, regem a articulação destes elementos, embasados em princípios perceptivos que orientam a sintaxe da linguagem visual (DONDIS, 1997). Estes, contudo, são condicionados por valores específicos do campo jornalístico, em que apelo estético e compromisso informativo tensionam as escolhas possíveis, muitas vezes também subordinadas à modulação comercial da publicação.

Há que se ressaltar ainda a distinção entre as diferentes partes de um jornal, em que a capa tem um papel singular, na medida em que busca chamar a atenção do leitor, especialmente quando os fatos do dia são inéditos ou inusitados, informando e enunciando o que está à disposição dos leitores, no interior do periódico. É nela também que está o nome da publicação, que indica a existência de um referente que visa ser (re)conhecido pelo leitor, em um espaço simbólico: entre "vários", este é "o" jornal.

Para García (1993), dois fatores são essenciais na primeira página: o fato dela ser o cartaz de apresentação dos assuntos de maior relevância disponíveis no jornal e que esta deve comunicar várias mensagens simultaneamente, estabelecendo uma hierarquia entre elas. A necessidade de impacto visual, de modo a captar o olhar e motivar o leitor, é fortemente dependente da escala, enquadramento e posição dos elementos na página. A organização e a coerência demandam a formação de blocos/conjuntos que geram ordem visual, sem deixar de lado um dinamismo compositivo.

O conceito WED – *Writing/Editing/Design* – foi criado por García (1993), com o propósito de estimular um trabalho em equipe, com vistas à qualificar o produto jornalístico. Para o autor, editar é estabelecer uma ligação crucial entre a informação e o público, o que compreende desde a concepção dos textos à sua colocação na página. Reitera, assim, que a excelência de um trabalho de *design* é dependente daquele de edição, os dois são inseparáveis. Sugere também a importância de que os repórteres desenvolvam um pensamento visual, avaliando potencialidades e estratégias narrativas que aprimorem a apresentação das notícias.

UM OLHAR SOBRE CAPAS DE JORNAIS

Considerando a presença de um acontecimento que teria um poder de ruptura do cotidiano (QUÉRÉ, 2005), sendo, portanto, um acontecimento legítimo, devido ao seu poder de provocar, por conta própria, um quadro de sentido que precisa ser explicado, selecionamos capas de jornais do dia 4 de maio de 2011, quando a morte recente de Osama Bin Laden estava em pauta. Elas foram retiradas do site *Newseum,*[5] tomando como critério de seleção[6] a primeira capa disponível para acesso (lado superior esquerdo), segundo a disposição de exemplares em ordem alfabética oferecida pelo *site*. Obtivemos, então, 25 capas que foram dispostas em ordem alfabética na Figura 1. Como se trata de um estudo exploratório, nossa amostra não permite que façamos generalizações, contudo revela algumas estratégias compositivas que demonstram como jornais de diferentes lugares e dirigidos a públicos variados – para citar alguns aspectos – reiteram modos de enunciação que reafirmam a identidade de uma capa, ao mesmo tempo que, em suas variações, singularizam modos de se dirigir a públicos segmentados.

Ao observarmos o conjunto de capas (Figura 1), uma primeira impressão já indica as pequenas variações de tamanho, dentro dos três formatos principais destacados, com a preponderância do tabloide e do *standard* sobre o *berliner*. É interessante considerar que não tendo o domínio dos signos verbais utilizados por algumas das publicações, a reiteração de posições e recursos compositivos permite a inferência acerca de que elementos/gêneros compõem a capa: predominantemente cabeçalho (logotipo e dados), textos (manchetes, chamadas e legendas etc.), imagens (fotografias) e publicidade. Podemos ter também outros estilos de texto como cartolas e corpo de texto, mais frequentes em formato *standard*; assim como ilustrações e infográficos (a rigor este último é imbricamento de textos e imagens), por exemplo.

---

5 Disponível em: <http://www.newseum.org/todaysfrontpages/default_archive.asp?fpArchive=050411>. Acesso em: 01 jul. 2011.

6 Não se trata propriamente de um *corpus* já que os critérios de seleção não comportam uma uniformidade que leve em conta critérios jornalísticos e/ou comunicacionais.

Figura 1 – Capas selecionadas para o estudo exploratório.
Fonte: www.newseum.org.

Tomando o cabeçalho como o espaço privilegiado em que consta o nome do jornal, encontramos seis modos de organização dos elementos. O mais tradicional é aquele em que o logotipo está na parte superior, junto com os dados da edição, sem outros elementos junto deles. Ressalta-se, contudo, que o uso de fundos com cores distintas já concede uma dinamicidade à composição, que quebra com a versão mais conservadora da tipografia sobre o fundo branco. Nesse sentido, se encontramos na história do planejamento gráfico de jornais a vinculação de identidade entre formato *standard*/tradição-seriedade e tabloide/inovação-popularidade, o uso desse cruzamento de combinações convencionadas culturalmente permite que publicações em formato tabloide adquiram uma visualidade mais conservadora, ao adotarem os tipos com o nome do jornal diretamente sobre o branco da página, alguns inclusive utilizando tipos góticos. Do mesmo modo, jornais *standard* se utilizam de cores e fundos para romper com a sisudez (Figura 2). Vemos aqui uma questão fundamental ligada ao *layout*: os elementos ganham significado na sua relação com os outros, o que não fica tão evidente, quando destacamos o nome do jornal do espaço da página.

Figura 2 – Forma gráfica do nome dos jornais.

A presença de chamadas e/ou publicidade ocupando as laterais do nome do jornal, por meio de boxes isolados ou combinados, constituem outras combinações que encontramos (Figuras 3 a 7). Nesses casos, o uso de cores – seja no campo do logotipo, seja na informação editorial ou publicitária – é fundamental para estabelecer níveis de segregação (Figura 3).

Figura 3 – Aplicação de cores no nome dos jornais e/ou fundo.

Quando o nome do jornal se encontra envolto por imagens e textos, na parte superior e laterais, se instaura uma maior dificuldade em discernir qual o gênero da informação (Figura 4). Em um primeiro olhar, posição, imagens, tipografia e cores não são suficientes para uma rápida identificação do tipo de conteúdo: é uma chamada? Um anúncio? Um infográfico? Um selo comemorativo?

Figura 4 – A área do nome do jornal é ocupada também por outros elementos gráficos.

A invasão de imagens fotográficas no campo tradicional do logotipo (cabeçalho da capa do jornal), assim como o uso de um mesmo valor tonal como fundo, abarcando o nome e outros conteúdos, também dificultam a identificação do tipo de conteúdo. Na Figura 5, é possível observar que estas relações compositivas se dão de diferentes modos, desde aqueles mais sutis, até casos em que as imagens se sobrepõem ao logotipo, cobrindo-o.

Figura 5 – Imagens dividem a área tradicionalmente reservada ao nome do jornal.

No momento em que imagens (muitas delas recortadas, portanto, retiradas de seu contexto) são colocadas entrando no campo visual do nome do jornal, ou sobrepondo-se a ele, há uma mescla entre "quem diz" e "o que é dito", conforme podemos observar também na Figura 6. Nem sempre temos uma ambiguidade perceptiva, mas formas intencionalmente articuladas de duas áreas, que são tradicionalmente distintas, propondo assim um tratamento mais informal e menos compartimentado, o que pode revelar um apelo mais emocional/estético do que uma ênfase informativa. A presença de fotografias de celebridades ou figuras públicas reconhecidas possibilita essa inferência.

Figura 6 – Área do nome do jornal ocupada por diferentes elementos gráficos.

Já na Figura 7, vemos exemplos em que o nome do jornal está posicionado abaixo de um conjunto de chamadas, mas que, ao ocuparem uma área retangular, preservam o espaço do logotipo. De estratégias coloridas como do *The Cairns Post* e *The Fiji Times*, que evocam um caráter mais popular de abordagem estética, àquela mais discreta do *The Wall Street Journal/Ásia*, parece-nos evidente que a combinação de boxes em cor e o uso de imagens recortadas são estratégias recorrentes, utilizadas pelos periódicos para dar maior dinamicidade às composições. Preserva-se de algum modo a área de credibilidade de "quem enuncia", mas também se favorece a visibilidade da oferta de conteúdos pela publicação, de acordo com seus perfis editoriais. Pode-se talvez até evocar certa similaridade de visualidade com alguns sites de portais de informação.

Figura 7 – Nome do jornal posicionado abaixo de conjunto de chamadas.

No que se refere à organização do espaço gráfico, observamos que, na maioria dos jornais, a utilização da modulação possibilita a dinâmica do agrupamento de informações, ora de modo vertical (Figura 8), ora horizontal (Figura 9). Vemos a ocupação quase que total da área das capas, com raro espaço em branco utilizado como elemento compositivo. A presença das colunas é mais evidente nos jornais em formato *standard*, mas isso também é visível em tabloides, sobretudo naqueles que priorizam textos. Nas Figuras 8 a 9, vemos três estratégias que consideramos exemplares de ocupação das colunas, destacando o modo de posicionamento das

fotografias e o uso de boxes com fundo em cor como recursos utilizados para quebrar a verticalidade das colunas.

Figura 8 – Ocupação das colunas com diagramação que favorece ênfase vertical.

Com a significativa ampliação de uma fotografia e a criação de uma área de destaque, por meio de um fundo, a capa de um jornal pode se aproximar da visualidade de uma revista, o que pode indicar também a vinculação entre o formato tabloide e a ideia de popular. No jornal *Sabah* de Istambul, Turquia (Figura 10), a sobreposição de textos e imagens (algumas recortadas), a presença de fundos que se diluem em *dégradés* e vários boxes desalinhados prejudica o discernimento hierárquico das notícias, dando a impressão de que não existe um *grid*. A presença de um anúncio de canto superior esquerdo e outro no inferior direito (pontos de entrada e saída do olhar na página, segundo o percurso habitual de leitura no Ocidente), entretanto, revelam a existência da modulação comercial e decorrente subdivisão desse espaço.

Figura 9 – Ocupação das colunas com diagramação que favorece ênfase horizontal.

Figura 10 – Diagramação que não evidencia a utilização de *grid*/diagrama.

Ainda uma referência ao *Economic Daily News* de Taipiei, Taiwan (Figura 11), em que o desconhecimento da língua exige que recorramos a indícios visuais e compositivos, na tentativa de perceber o que é material editorial (e de que tipo), e o que é publicidade. Nesse caso, a utilização do diagrama parece indicar uma manchete, três colunas de texto e fotos conjugadas como notícia. Por estar abaixo da manchete, podemos supor que os quadros azuis, ao lado das fotos, são relativos ainda à matéria, contudo sua estética pode ser de material promocional, na percepção de um leitor do Ocidente. Restam ainda, ao lado do logotipo, indicadores numéricos

que por meio das cores e da área ocupada assemelham-se ao anúncio posicionado ao lado (vemos foto de produto e preço). Já as informações que constam sobre a tarja azul logo abaixo, em que o logotipo de uma empresa aparece ao lado da ilustração, é o número 0800 que permite inferir que se trata de algo comercial, o índice é verbal e não visual. A parte inferior é ocupada por anúncios, o que é indicado pela presença de imagens de cartões de crédito.

Figura 11 – Capa do *Economic Daily News*, Taipei, Taiwan.

Em termos tipográficos, vemos a utilização variada de tipos com serifa e sem serifa, inclusive em uma mesma publicação. O padrão consolidado de que a serifa vincula-se a um perfil mais tradicional e sério parece se evidenciar na própria grafia do nome do jornal. Chama ainda a atenção o uso de tipos em maiúsculas e em tamanho grande, em publicações em que imagens são preponderantes, como nos jornais *The Cairns Post, Iltalehti, Maariv, Q'Hubo e Sabah*. O alinhamento justificado é o mais utilizado para textos longos, o que reforça a percepção das colunas. Nas manchetes, chamadas e legendas, o alinhamento à esquerda permite criar pequenas áreas de branco, que atuam positivamente na composição do conjunto. As variações de pesos das fontes (extra *bold*, *bold*, regular, *light* etc.) são fundamentais para a criação de texturas visuais na página, fazendo com que áreas se destaquem mais do que outras.

As imagens utilizadas são fundamentalmente fotográficas e, na maioria das vezes, ancoram a distribuição dos textos, daí a relevância de seu tamanho e posicionamento na página. Cabe salientar a presença do recurso do recorte, em que o fundo é retirado para assim (re)contextualizar a imagem, segundo o discurso editorial. Encontramos também em alguns jornais uma narrativa fundamentada, sobretudo, nas imagens, caso de *Iltalehti*, *Q'Hubo* e *Yedioth Ahronoth*. Chama a atenção ainda o pouco uso de fios de contorno (presente em cinco periódicos) e a presença de moldura com sombra, simulando a presença da imagem como objeto tridimensional "sobre" o suporte (em sete jornais). No jornal *O Dia* (Figura 9), a fotografia central perde seu caráter de foto jornalística, propriamente dita, ao receber a aplicação de balões de fala, o que a tornam uma fotoilustração. Embora tivéssemos ainda muitas observações a fazer, a partir dessa pequena amostra, entendemos que os aspectos aqui destacados permitem que visualizemos como o *design* orienta os percursos de leitura, estabelecendo (ou não) uma hierarquia entre os diferentes conteúdos que compõem a primeira página de um jornal.

Retomando especificamente a escolha das capas do dia quatro de maio, pela proximidade da data com a morte de Bin Laden, vejamos brevemente *se* e *como*, a partir das estratégias destacadas acima, a pauta é visualmente tratada. Das 25 edições, o assunto aparece em 17 delas. O espaço dedicado é variável, de pequenas chamadas a praticamente a totalidade da

capa (Figura 12), o que se justifica principalmente pelo local da publicação e características do perfil editorial do veículo.

Figura 12 – Espaço gráfico dedicado à cobertura da morte de Osama Bin Laden.

Em duas capas, a referência é uma chamada somente textual (Figura 12), em quatro, há chamada acompanhada de imagens em que predomina o rosto de Bin Laden (Figura 13). Encontramos manchete, foto e texto em nove delas (Figura 14). As fotografias são predominantemente as mesmas duas, nas Figuras 12 a 14: a casa onde ocorreu o ataque, Barak Obama reunido com a equipe, acompanhando o ataque, o retrado de Osama Bin Laden, variando o corte/enquadramento das fotografias. Na diagramação

dos elementos nas páginas, o tamanho das imagens é fundamental na hierarquização das informações, ancorando os conteúdos textuais e fornecendo (ou não) destaque para esta pauta nas capas.

Figura 13 – Espaço gráfico dedicado à cobertura, com presença de imagens de Osama Bin Laden.

As montagens realizadas pelo *O Dia* (Figura 9) e *Sabah* (Figura 10) já foram comentadas previamente. No caso deste último, há uma charge na capa que versa sobre o tema, um dos raros modos de apresentação de

imagem não fotográfica. Vale destacar a proposta do jornal *Zaman* (Figura 14), em que o recorte de um homem andando de bicicleta e carregando uma publicação com a imagem de Osama gera um foco de atenção e dinamiza a página.

Figura 14 – Espaço gráfico dedicado à cobertura, destacando a presença de fotografias similares, variando enquadramentos e/ou montagens.

No conjunto de capas analisadas, é evidente a força de conjunto da composição sobre as características particulares de cada elemento. Observamos a repetição de determinados índices visuais tradicionais dos jornais impressos (presença de elementos e estratégias de sua combinação), mas também outros modos de articulação de recursos gráficos que propõem deslocamentos, expandindo alternativas compositivas para a hibridação de formas habitualmente enquadradas, em seus extremos, como populares ou tradicionais. Nesse sentido, é possível inferir que a forma do jornal impresso também se contamina de um trânsito cada vez mais intenso de códigos visuais, que vêm demandando das publicações a constituição, manutenção e/ou renovação de seu perfil editorial e comercial, balizada simultaneamente pela exigência de identidade e distinção: elas fazem parte de uma categoria e/ou tipo – está entre outras que podem substituí-la, segundo um determinado paradigma –, mas é "a" publicação, ou seja, é capaz de se diferenciar das outras, assumindo características singulares. Outros aspectos poderiam ser ainda problematizados, a partir dos exemplos que utilizamos, mas procuramos dar conta de ilustrar e debater sobretudo os argumentos apresentados na parte inicial de nosso artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme avaliado por Vaz e França (2009), encontramos nessas capas acontecimentos legítimos e outros que são legitimados pelos processos editoriais. Há evidentemente projetos editoriais e comerciais distintos em jogo, diferenças sociais, econômicas e culturais, relacionadas à origem de cada jornal, mas é instigante também considerar que contemporaneamente todas essas capas se tornam simultaneamente disponíveis em um mesmo espaço (virtual) no dia em que estão sendo publicadas. Acontecimentos locais, personalidades regionais, catástrofes naturais, guerras, terrorismo e divórcio de celebridades etc., se veem portanto reunidas primeiramente em um mosaico em suporte impresso, que os contextualiza segundo critérios e valores jornalísticos. Os meios de comunicação, como vimos, são o lugar de conflito entre esses sujeitos-narradores das histórias do cotidiano, causas públicas e representações prosaicas.

Em um movimento tipicamente contemporâneo e pós-moderno, essas capas de diferentes locais do mundo – desde pequenas cidades a grandes capitais – são então reunidas segundo critérios de curadoria de um Museu de Notícias (*Newseum*), que as disponibiliza na *web*, onde elas ficam à disposição de público leitor, provavelmente bastante diverso daquele inicialmente previsto. Talvez não um leitor tradicional e sistemático, mas aquele com o perfil *scanner*, identificado pela pesquisa *Eyes on the News*. (Cf. GRUSZYNSKI, 2011)

A forma gráfica reconhecida, então, como capa de jornal mostra sua força enquanto convenção ligada a tradições históricas e culturais, reafirmando seu papel no contrato de comunicação. Mas evidencia também o movimento e a diversidade de propostas, a partir de um repertório básico de elementos, onde norma e inovação tensionam a linguagem, impactando sobre o como o mundo se torna inteligível aos diferentes sujeitos leitores, às variadas comunidades interpretativas, onde uma rede complexa de interesses e relações se articula na construção de uma esfera pública. A visualidade é eixo de identidade e distinção, estratégia central no estabelecimento de vínculos entre leitores e publicações, na disputa pelo olhar dispersivo de leitores-consumidores imersos em informações on-line e off-line.

REFERÊNCIAS

BARNHURST, K. G.; NERONE, J. *The form of the news*. New York: The Guilford Press, 2001.

BOLTER, J. D.; GUSIN, R. *Remediation*: understanding new media. Cambridge: MIT Press, 2000.

BRIGGS, A.; BURKE, P. *Uma história social da mídia*: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

CHARTIER, R.; CAVALLO, G. (Org.). *História da leitura no mundo Ocidental*. São Paulo: Ática, 1998. v.1.

DIKOVITSKAYA, M. *Visual Culture:* the study of the visual after the cultural turn. Cambriedge: MIT Press, 2006.

DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FIDLER, R. *Mediamorfosis*: comprender los nuevos medios. Buenos Aires: Granica, 1998.

FROST, C. *Designing for newspapers and magazines*. New York: Routledge, 2003.

GÄDE, R. *Diseño de periódicos*. Sistema y método. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

GARCÍA, M. R. *Contemporary newspaper design*. Englewood Fields: Prentice-Hall, 1993.

GRUSZYNSKI, Ana Claudia. *A Imagem da palavra:* retórica tipográfica na pós-modernidade. Teresópolis, RJ: Novas Idéias, 2007.

GRUSZYNSKI, A. jornal impresso: produto editorial gráfico em transformação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 33, 2010, Caxias do Sul. *Anais*..., set. 2010.

GRUSZYNSKI, A. Design de jornais: o papel depois do pixel. In: CAMPOS, G. B.; LEDESMA, M. *Novas fronteiras do design gráfico*. São Paulo: Estação das Letras, 2011, p.137-149.

MIRZOEFF, N. *An Introduction to Visual Culture*. London/New York: Routledge, 1999.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology*: image, text, ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

MOHERDAUI, L. A composição da página noticiosa nos jornais digitais – O estado da questão. In: SBPjor – ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 4., 2008, São Paulo, *Anais*..., 2008 1CD-ROOM.

MOUILLAUD, M.; PORTO, S. (Org.) *O jornal*. Da forma ao sentido. Brasília: Editora UnB, 2002.

QUÉRÉ, L. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos,* Lisboa, n. 6, 2005.

SOARES, M. Novas práticas de leitura e escrita: letramento na cibercultura. *Educação & Sociedade,* Campinas, vy. 23, n. 81, p. 143-160, dez. 2002.

SODRÉ, M. *Antropológica do espelho*. Porto Alegre: Vozes, 2002.

VAZ, P. B. F.; FRANÇA, R. O. Entre o legítimo e o legitimado: a explosão dos acontecimentos nas capas de Veja. In: ENCONTRO COMPÓS, 18. 2009, Belo Horizonte. *Anais*..., jun. 2010. 1CD-ROOM.

VÉRON, E. El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento. In: *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, aplications*. Paris: IREP, 1985.

ZAPPATERRA, Y. *Art direction + editorial design*. USA: Abrahams Studio, 2007.

A POLÍTICA DAS IMAGENS

ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

Cenas de dissenso e a política das rupturas e fraturas na evidência do visível[1]

A filosofia política de Rancière pode ter seus principais traços demarcados a partir de como ele relaciona as noções de dano, dissenso (desentendimento) e desidentificação (subjetivação política). Se tivéssemos que enunciar sua proposta política em uma sentença, ela poderia ser talvez construída da seguinte forma: só há política quando um dano[2] é nomeado e tratado em uma cena dissensual por sujeitos que não são vistos como pertencentes a uma comunidade ("sem-parte") e que, ao performarem argumentativamente o dano, verificam a ausência de igualdade em relação aos demais e, nesse processo, constituem-se como sujeitos políticos, afastando-se de identidades e definições impostas que lhes colocam limites para a participação ao comum.

Rancière argumenta que a igualdade assegura a troca política justamente por ser algo a ser declarado, posto à prova e verificado constan-

1 Este artigo é um desdobramento do texto apresentado no XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012. Sou grata aos comentários e contribuições feitos pelos colegas do Grupo de Trabalho "Comunicação e Experiência Estética", especialmente André Barbosa, César Guimarães, Jeder Janotti, Maurício Lissovsky, Jorge Cardoso e Laan Mendes de Barros. Este trabalho foi realizado com o apoio da Fapemig, da Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais e da bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq.

2 De modo geral, segundo Rancière, o dano não é uma injúria pontual causada a um indivíduo ou grupo, deixando-os a espera de uma compensação. "o conceito de dano (*tort*) não está ligado a nenhuma dramaturgia de vitimização. Ele pertence à estrutura original de toda política. O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade adquire figura política". (1995, p. 63). Assim, o dano pode ser apontado como o ponto de tensão mais forte existente entre a lógica policial de partilha do sensível e o processo prático de verificação da igualdade.

temente pelos sujeitos. A política, segundo ele, se constitui justamente porque coloca em questão a pretensa igualdade assegurada universalmente pelas leis e normas. Esse questionamento da igualdade configura a exposição de um dano na medida em que diz da contagem das partes que não fazem parte de uma comunidade, antes mesmo de se referir aos seus direitos. Sob esse aspecto, é possível afirmar que a "cena do conflito político é constituída por meio da colocação da igualdade dos falantes em uma cena de desigualdade e explicitação de um dano, fazendo com que esse espaço comum apareça via desentendimento". (DEAN, 2011, p. 91)

É importante ter em mente que o comum para Rancière não existe em si e por si mesmo, mas se produz no movimento no qual ele é colocado em questão, no centro de um conflito dissensual sobre a existência de uma cena comum e sobre a existência e qualidade daqueles que nela se fazem presentes e que tentam, por meio de suas ações e enunciações, tratar um dano. É o movimento ininterrupto de definição e redefinição do comum que delineia os traços mais marcantes da política segundo Rancière, visto que ele a define como fruto de um processo de desentendimento que se desdobra em uma "cena na qual se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes". (RANCIÈRE, 1995, p. 81). Assim, nem os sujeitos políticos nem a cena na qual se desdobram suas ações são vistos como já dados, mas ganham corpo quando são explicitadas as fronteiras que definem quem faz parte do comum e quem dele está alijado.

Não se trata aqui de resumir a filosofia política de Rancière a um jogo entre inclusão e exclusão, nem de dizer que a encenação do dano visa a inclusão dos excluídos (sem-parte) em uma comunidade que não os considera. O dissenso aponta justamente para o fato de que a exclusão dos sem-parte não é o resultado de uma simples relação entre um fora e um dentro previamente estabelecidos, mas "um modo de partilha que torna a própria partilha invisível, uma vez que os excluídos são tornados inaudíveis". (RUBY, 2009, p. 61) A reflexão política de Rancière não valoriza um tipo de "divisão" ou distância intransponível que diferencia grupos e classes, mas a afirmação de que a cena que envolve a interlocução de sujeitos e a exposição de seus mundos (a partir dos quais suas demandas e argumentos fazem sentido) deve ser sempre reconfigurada, porque o comum

deve ser construído diferentemente. A finalidade da ação em Rancière não é a de inserir os "sem-parte" na comunidade existente, ou seja, incluir os excluídos, mas de redefinir constantemente a instância da vida comum através de um processo que mistura a expressão de um dano (figura da divisão) e a verificação da igualdade.

A ação de expressar o dano pode se configurar, primeiramente, como o momento em que se dá a formação do sujeito como interlocutor. Em seguida, como oportunidade de inventar a cena comunicativa polêmica na qual os sujeitos tentam se inscrever (fazendo-se visíveis), e como a oportunidade de enriquecer a linguagem que utilizam, de inverter papéis e até mesmo de silenciar os que geralmente falam, para deixar falar aqueles que, a princípio, não teriam nada a dizer.

A ação política se configura então como operação criativa e se contrapõe a uma ordem social hierarquizante cuja função é fazer crer que para todos há um lugar na comunidade: um lugar que lhes assegura igualdade e pertencimento. Essa ordem, chamada por Rancière de polícia, abrange a configuração de uma comunidade consensual, ou seja, que partilha o comum de forma não litigiosa. Essa comunidade também é saturada, um corpo coletivo com seus lugares e funções alocados de acordo com competências específicas (e desiguais) de grupos e indivíduos, sem espaço para excessos. (RANCIÈRE, 2011) Os grupos que configuram tal comunidade política são definidos a partir da adequação de funções, lugares e maneiras de ser, "pelas diferenças de nascimento, funções, espaços ocupados e interesses que constituem o corpo social". (RANCIÈRE, 2004, p. 239) A polícia não pode ser confundida com repressão ou violência, ou mesmo com ordens institucionais.[3] Na verdade, ela caracteriza um tipo de comunidade ética na qual todos estão inseridos e são apriorísticamente considerados

3 A oposição entre polícia e política não pode ser reduzida à oposição entre espontaneidade e instituição. Ela não significa que a política é boa e a polícia má, sendo dever da política acabar com a polícia. Trata-se de duas formas de partilha do sensível que são opostas em seus princípios e constantemente entrelaçadas em seu funcionamento. (RANCIÈRE, 2011b, p. 249) E essa oposição sempre se manifesta sob a forma da transformação de ordens policiais, mas não de sua destruição ou esfacelamento. Não há uma política pura, afirma Rancière, uma vez que a política não anseia por um lugar fora da polícia. (CHAMBERS, 2011a) "Não há lugar fora da polícia, mas há modos conflitantes de fazer coisas com os lugares que esses modos alocam: reordenando-os, reformando-os ou desdobrando-os". (RANCIÈRE, 2011a, p. 6) Não se pode reservar o termo "política" à ação emancipatória, reservando à polícia as ações opressoras.

como iguais. Nela "os excluídos não são mais atores conflituais, mas aqueles que acidentalmente se encontram fora da grande igualdade de todos, para quem a comunidade precisa estender a mão a fim de restabelecer o vínculo social". (RANCIÈRE, 2010, p. 189)

Já a política seria um processo de ruptura específica da lógica imposta pela ordem policial. Ela não pressupõe somente uma deslegitimação da distribuição "normal" e consensual de posições hierárquicas entre aqueles que exercem o poder e aqueles que obedecem, mas uma "ruptura com a ideia de disposições que tornam os sujeitos adequados a essas posições". (RANCIÈRE, 2004, p. 229) Assim, o processo da política cria, segundo Ranciére, coletividades dissensuais que não desejam ser identificadas ou associadas a determinadas posições, *status* ou identidades, mas sim uma dissociação entre sua "aparência" (aparecer no sentido de tornar-se visível) e sua capacidade para a vida comum, para enunciar e sustentar uma palavra publicamente. (BLECHMAN; CHARI; HASAN, 2005)

A política para Rancière exige a constante criação do "comum", de modo a colocar em cena o tratamento de um dano e a constante verificação de uma pretensa igualdade entre os sujeitos. E, para isso, ela desafia uma forma consensual de registro e imposição de um "comum", ao mesmo tempo que instaura a possibilidade de opor um mundo comum a um outro. (MARQUES, 2011a, 2011b)

A política, então, se manifestaria como um processo de fratura e ruptura, quando "o limite que separa aqueles que nasceram para a política daqueles que nasceram para suportar a vida ou as necessidades sociais e econômicas é colocado em questão". (RANCIÈRE, 2011a, p. 3) Ela seria responsável por incluir um "suplemento", uma parte de "sem-parte", ou de sem parcela, que não cabe na ordenação isenta de brechas e vazios que vigora no regime policial. De modo geral, a política remete à invenção da cena de interlocução na qual se inscreve a palavra do sujeito falante, e na qual esse próprio sujeito se constitui. A política teria a capacidade de perturbar a forma policial de partilha do sensível que define a inscrição dos sujeitos em comunidade, a partir de uma determinada distribuição de qualificações, espaços e competências. Sob esse aspecto, a política envolve uma poética que se traduz não só na manifestação de um novo sujeito, mas na construção/criação de um espaço comum ou cena relacional que não existia previamente.

> Para entrar em uma troca política, torna-se necessário inventar a cena na qual as palavras ditas se tornam audíveis, na qual os objetos podem se fazer visíveis e os indivíduos podem ser reconhecidos. É nesse sentido que podemos falar de uma 'poética da política' (RANCIÈRE, 2000, p.116)

A partir dessa definição, que Rancière constrói para a política, é possível perceber o protagonismo que ele atribui aos "sem-parte" na ação de tornar visível o modo policial de partilha do sensível. É importante lembrar que a polícia e a política são por ele delineadas como lógicas que "contam" diferentemente as partes e participantes de uma comunidade. Os "sem-parte", ao "aparecerem", tornam-se o sujeito da política em dois sentidos: sua emergência na cena comum transforma a comunidade consensual em dissensual,[4] e sua existência como potenciais integrantes da comunidade é o objeto central do confronto. (TANKE, 2011; DERANTY, 2003a) Eles fragmentam a comunidade consensual e ética, ao tornarem visível e audível aquilo que não era visto ou ouvido. Assim, eles instauram o dissenso e criam uma cena na qual todos podem aparecer como "pares", como "parceiros" em litígio, em busca da verbalização e do questionamento de danos, de injustiças. Interessa-me neste artigo explorar esses dois movimentos associados aos "sem-parte": sua visibilidade nas cenas de dissenso e a ação de conferirem visibilidade às formas de desigualdade que vigoram no regime policial (ação esta criadora das cenas de dissenso). Por que é tão importante para a política que os "sem-parte" se façam visíveis nas cenas de dissenso e, por meio dessa visibilidade, reconstruam-nas constantemente, a partir do hiato que evidenciam entre aqueles considerados como pertencentes a um mundo comum de sujeitos falantes e aqueles que não recebem essa consideração? Instiga-me nessa reflexão algumas questões que perpassam e alimentam a reflexão política de Rancière: quais experiências singulares tornam a condição dos "sem-parte" intolerável? De que maneira essas experiências se tornam visíveis, enunciáveis e audíveis?[5]

---

4 O dissenso "não é o conflito entre interesses, mas sobre o que é um interesse, sobre quem é visto como capaz de lidar com interesses sociais e aqueles que deveriam supostamente serem capazes de reproduzir sua vida". (RANCIÈRE, 2011a, p. 2)

5 "Eu sempre enfatizei fortemente as questões políticas como associadas à parte dos sem-parte e como modo de tornar visíveis as demandas e agentes dessas demandas antes invisíveis." (BLECHMAN; CHARI; HASAN, 2005, p. 295)

Dentro desse quadro, a primeira parte do texto descreve as cenas de dissenso, espaço nos quais se constituem e se desvelam as experiências dos "sem-parte" (espaço de sua própria constituição política). Por sua vez, a segunda parte dedica-se a explorar a definição de "sem-parte", assim como sua relação com os processos de desidentificação e subjetivação política.[6] Pretendo destacar como a ação política dos "sem-parte" se configura em uma espacialidade estética, criando e recriando uma cena de apresentação e representação, em que a fratura entre mundos distintos é tornada visível, a partir de um processo de desidentificação e de redefinição do "comum" de uma comunidade. A meu ver, a criação de uma situação comunicativa instaurada nas cenas de dissenso marca não só a importância da contextualização, do reconhecimento, da valorização dos atos dos sujeitos que dela participam e da visibilidade dos interlocutores, mas também a construção e constante reconfiguração argumentativo-poética de um objeto/questão percebido(a) como pertencente ao âmbito do "comum". Esse processo de criação através do qual os "sem-parte" constróem cenas de dissenso e, fazendo isso, se tornam sujeitos políticos, coloca em destaque o papel da comunicação e da linguagem a filosofia política de Rancière.

CENAS DE DISSENSO E DE SUBJETIVAÇÃO

Em primeiro lugar, é importante conferir destaque ao modo processual como Rancière caracteriza a política: esta se realiza como produção de "cenas de dissenso" ou cenas polêmicas nas quais se enuncia e se confere visibilidade ao tratamento de um dano (a desigualdade inerente à ordem policial) na constituição do comum. Tais cenas permitem a redisposição de objetos e de imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e atitudes com relação ao nosso ambiente coletivo de interação.

---

6 Veremos adiante que a subjetivação política indica a construção de um modo se der que se opõe àquele que foi atribuído a um determinado sujeito ou coletivo, ou seja, uma desidentificação. Segundo Rancière, esse processo de construção pode resultar da combinação entre diferentes modos de vida que caracterizariam identidades diferentes. Além disso, esses modos de ser são também modos de construir um mundo, uma comunidade em que os sujeitos são contados como membros e potenciais interlocutores. (RANCIÈRE, 2011, p. 244)

A política, para Rancière, é mais uma dinâmica que produz, refaz e pensa sobre "cenas" do que uma negociação de interesses que se desdobra em um lugar ou contexto institucionalizado: "a política é o conflito sobre a existência de uma cena comum, sobre a existência e qualidade daqueles que nela estão presentes". (RANCIÈRE, 1995, p. 49) Se pensarmos, junto com ele, que a política é responsável pela criação de uma cena dissensual na qual se desenvolve a coexistência humana, uma de suas dimensões estéticas não só é evidenciada, mas também se torna responsável por fornecer pistas de como seria possível aos sujeitos deixarem de desempenhar papéis já dados e ocuparem de outra maneira tal cena, reconfigurando-a. Nesse sentido, a construção dessa cena está no centro do entendimento da política, pois torna possível uma situação de interlocução nova na qual se desfazem as atribuições identitárias usuais e impositivas, em busca da configuração de uma comunidade intervalar.[7]

Dito de outra maneira, a política desestabiliza e propõe contextos, renovando as posições dos sujeitos em um cenário: ela acontece como a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. A política é o próprio conflito sobre a existência desse espaço, dessa cena, "sobre a designação de objetos concernentes à maioria e de sujeitos capazes de uma palavra comum". (RANCIÈRE, 1995, p. 11)

O espaço da política é aquele da criação de cenas e formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva, isto é, "novas relações entre palavras, novos vocabulários". (RANCIÈRE, 2003, p. 202) e novas formas de se apresentar com os outros e diante dos outros. E esse potencial de invenção/criação deriva do fato de que o dissenso esta-

7 A comunidade intervalar (de partilha) opõe um espaço consensual a um espaço polêmico, ela faz aparecer sujeitos e falas que até então não eram contados ou considerados, ela traz à experiência sensível vozes, corpos e testemunhos, que até então não eram vistos como pertencentes ao regime policial. A comunidade de partilha (ou intervalar) é o âmbito em que se reconfigura o "comum de uma comunidade", isto é, em que se questionam "as coisas que uma comunidade considera que deveriam ser observadas, e os sujeitos adequados que deveriam observá-las, para julgá-las e decidir acerca delas". (RANCIÈRE, 2000, p. 12)

belece um conflito entre uma apresentação sensível do mundo e os modos de produzir sentido acerca do mesmo. "O dissenso é uma divisão inserida no senso comum: uma disputa sobre o que é dado e sobre o enquadramento segundo o qual vemos algo que é dado". (RANCIÈRE, 2010, p. 69)

De acordo com Rancière, o surgimento de cenas dissensuais ou polêmicas permite pensar: a) as condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos (os "sem-parte") e de seus atos específicos; b) como esses sujeitos produzem acontecimentos que demonstram a existência de um "dano" e, ao mesmo tempo, os retiram "do submundo de ruídos obscuros e os inserem no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos de razão e de discurso, capazes de contrapor razões e de construir suas ações como uma demonstração de que compartilham um mundo comum". (RANCIÈRE, 2004, p. 90-91) É nas cenas de dissenso "que se colocam em jogo a igualdade ou a desigualdade dos parceiros de conflito enquanto seres falantes". (RANCIÈRE, 1995, p. 81) Rancière questiona a estrutura de um "mundo comum" sustentado pela racionalidade, universalidade e consenso, para revelar que os sujeitos não se apresentam prontos como interlocutores de um debate, conscientes de sua fala e de seus posicionamentos, em uma ordem discursiva, mas se tornam seres de palavra justamente nesses momentos em que se engajam em espaços de enunciação.

A política, nesse sentido, é vista por Rancière como experiência, como acontecimento que coloca em jogo o estatuto daquilo que se vê, se diz e se faz: um questionamento sobre a distribuição de um conjunto de relações e formas que definem um sujeito específico e que estruturam a experiência comum. Ela é um tipo de ação intermitente que deve ser constantemente renovada, uma vez que implica a verificação polêmica da pretensa igualdade/inclusividade sustentada pelo regime policial (DERANTY, 2003b). A definição de política como interrupção de uma ordem policial de distribuição dos corpos e das vozes em comunidade – implicando a verificação dissensual da igualdade em uma cena conflitiva – reafirma sua natureza de acontecimento, uma vez que tal verificação se dá situacionalmente e transforma o que entendemos pelo comum partilhado por uma comunidade. Como veremos mais adiante, a fratura provocada na evidência do visível, ou seja, no regime de visibilidade que permite o

bom funcionamento da polícia, está intimamente associada a um processo singular de subjetivação.

Sob esse aspecto, a atividade dissensual da política consiste em aproximar e tensionar o comum que define "aqueles que se encaixam na ordem policial" (um comum que se apresenta como resultado de uma articulação hegemônica entre outras) do comum que caracteriza os "sem-parte". Além disso, o dissenso busca "redefinir o enquadramento através do qual os objetos comuns são determinados". (RANCIÈRE, 2010, p. 139) As cenas dissensuais podem, então, dar lugar a tentativas de fazer com que realidades, antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido consensualmente como "comum", passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, transfiguradas e "normalizadas". "Há sempre aqueles que não fazem parte do comum e que passam a fazê-lo, exigindo, com isso, sua reinvenção". (BRASIL, 2010, p. 8)

O modo como Rancière constrói seu pensamento é, sem dúvida, pautado pelo jogo que combina divisão, entrelaçamento, intervalo e imbricamento. (WALD LASOWSKI, 2009) Os "sem-parte", por exemplo, são a chave para a compreensão da dimensão intervalar que existe entre os integrantes de uma comunidade política: primeiro porque eles não cabem na ordenação isenta de brechas e vazios que vigora no regime policial e, segundo, porque existem em um intervalo que se produz entre diferentes identidades e nomes de sujeitos.

Mas quem são os "sem-parte"? Ou melhor: o que eles representam ao se tornarem visíveis e ao conferirem visibilidade às formas policiais de opressão? É o que discutirei no próximo tópico.

OS "SEM-PARTE": SUJEITOS CONCRETOS OU METÁFORA DA DESIDENTIFICAÇÃO?

O conceito de "sem-parte", muito inspirado nos estudos feitos por Rancière (1995, p. 28) acerca da rotina do proletariado,[8] carece de uma melhor

8 No livro *A noite dos proletários* (1981), Rancière discute como os operários, ao trabalharem de dia e estudarem, escreverem poesia, lerem no período da noite desafiam uma forma de partilha do sensível que os coloca somente no "lugar" de trabalhadores braçais. A noite dos proletários dá lugar à invenção de cenas nas quais a subjetivação política é possível através do questionamento

definição em sua obra. Em alguns momentos ele os define como "aqueles que não têm nome, que permanecem invisíveis e inaudíveis" ou "uma parcela ou parte de pobres, aqueles que não têm direito a serem contados como seres falantes". (RANCIÈRE, 1995, p. 31-49) Seriam os "sem-parte" sujeitos concretos (movimentos sociais, operários, pobres, marginalizados etc.) ou esse é um conceito que expressa a universalidade de um sujeito político, ou melhor, de uma subjetivação política enquanto "ruptura com a ideia de disposições que tornam os sujeitos adequados a essas posições"? (RANCIÈRE, 2004, p. 229)

Vimos que Rancière localiza os "sem-parte" como sujeitos da política, como aqueles que questionam a suposta naturalidade de uma forma de "contar", que articula a comunidade consensual, conferindo visibilidade à desigualdade que articula os sujeitos e os mantém em "seus lugares designados". Os "sem-parte" são o *demos* que emerge contra a ordem policial e cuja presença promove um grande impacto na comunidade, pois sua existência transforma uma ordenação hierárquica em um processo político que demanda outros regimes de visibilidade e de discutibilidade.

> O *demos* é o povo concebido como suplemento às partes de uma comunidade – a conta dos não contados. É a inscrição da mera contingência de nascer aqui ou lá, opondo-se a qualquer qualificação para a produção de regras, e faz sua aparência através do processo de verificação da igualdade, da construção de formas de dissenso. (RANCIÈRE, 2011, p. 5)

Os "sem-parte" seriam responsáveis pela produção de cenas de dissenso, uma vez que estas se constituem quando ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e "provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível". (RANCIÈRE, 2008, p. 55) Como desafio radical à distribuição social "normal" de corpos, vozes e regimes de visibilidade, o demos opera de modo a introduzir novos sujeitos e objetos heterogêneos no campo de percepção. (CORCORAN, 2010)

---

das posições, usos e movimentos dos corpos, das funções da palavra, das repartições entre o visível e o invisível.

Segundo Rancière, essa possibilidade de inscrever os "sem-parte" em uma cena preexistente, ou de criar cenas conflituosas dentro de cenas hegemônicas só acontece quando o dissenso instaurado pela percepção dos "sem-parte" como suplemento consegue perturbar a ordem consensual da polícia. Essa perturbação envolve não só a "aparência", a visibilidade dos "sem-parte" na cena de conflito, mas também sua ação: suas maneiras de demonstrar a existência de um dano através do dissenso político:

> O dissenso político não é uma discussão entre pessoas que falam e que vão confrontar seus interesses e valores. É um conflito sobre quem fala e quem não fala, sobre o que deve ser ouvido como uma voz de dor e o que deve ser ouvido como um argumento sobre justiça. Não é o conflito entre interesses, mas sobre o que é um interesse, sobre quem é visto como capaz de lidar com interesses sociais e aqueles que deveriam supostamente serem capazes de reproduzir sua vida. (RANCIÈRE, 2011, p. 2)

Os "sem-parte", ao nomearem um dano (sua ausência de espaço e de palavra na ordem policial)[9], trariam o conflito e o litígio à baila, desafiando as pressões policiais que impõem o consenso e a desigualdade como regra e que não cessam de fazer desaparecer qualquer lampejo de resistência política. Eles também desenvolveriam um tipo de ação política capaz de esvanecer/borrar as fronteiras que se erguem entre os sujeitos:

> Isso é o que acontece quando agentes domésticos – trabalhadores ou mulheres, por exemplo, reconfiguram suas disputas como disputas concernentes ao comum, ou seja, concernentes a que lugar pertence ou não ao comum, ou sobre quem é capaz ou não de produzir enunciações ou demonstrações sobre o comum. (RANCIÈRE, 2011, p. 4)

Além de apontarem um dano, os "sem-parte" devem também produzir uma demonstração política da ausência de igualdade que provoca tal dano (*tort*).[10] O dano se revela e é nomeado em um processo de demons-

---

9 Rancière (2011) reconhece que nem todo dano é político. Há também formas antidemocráticas de protesto entre os oprimidos, formatadas pelo fanatismo religioso, pela intolerância ou lutas étinicas e identitárias.

10 Alguns críticos apontam que o ato político que visa quebrar a lógica do regime policial está assentado na elaboração de demandas pelos "sem-parte", que só podem ser ouvidas como discurso, se justamente utilizarem o quadro simbólico policial. (VALENTINE, 2005) Mas não se pode es-

tração/verificação de igualdade que, por sua vez, não é um valor ou um princípio universal que invocamos, mas deve ser vista como processo que testa a paridades dos atores em cada caso. A igualdade não está nos princípios da humanidade ou dos direitos, mas no processo argumentativo que demonstra as consequências de um grupo ou indivíduo ser classificado como cidadão, negro (pobre, mulher, gay etc.).

A ação de expressar o dano pode se configurar, primeiramente, como o momento em que se dá a formação do sujeito como interlocutor capaz de tornar objeto de debate aquilo que recrimina. Em seguida, como oportunidade de reinventar a cena comunicativa polêmica na qual os sujeitos tentam se inscrever, e como a oportunidade de enriquecer a linguagem que utilizam, de inverter papéis e até mesmo de silenciar os que geralmente falam para deixar falar aqueles que, a princípio, não teriam nada a dizer. A demonstração argumentativa do dano não é feita por meio de um debate ou troca discursiva racional entre sujeitos que discordam e negociam posições e interesses sobre questões específicas. Segundo Rancière (2004), o tratamento do dano não pode se dar desse modo porque um dos sujeitos interlocutores é afetado pelo dano de maneira tão fundamental que ele coloca em dúvida sua existência como sujeito e sua capacidade de participar do debate, uma vez que seus argumentos tendem a não ser entendidos como racionais por seus "pares". "A severidade dessa desvantagem ajuda a explicar por que os "sem-parte" precisam recorrer a modos teatrais/dramáticos de expressão, assim como à violênca para serem vistos e ouvidos". (DAVIES, 2010, p. 85)

No processo de tratamento do dano, a subjetivação política para Rancière se desdobra em três ações interligadas: i) a demonstração argumentativa de um "dano" na cena de dissenso e o questionamento/verificação da existência da igualdade entre aqueles que partilham um "comum"; ii) uma encenação criativa capaz de revelar a natureza poética da política; iii) o rompimento com uma identidade fixada e imposta por um outro (a construção de uma identificação impossível).

---

quecer que essa "adequação" à linguagem policial se configura junto com uma rejeição ao modo de distribuição de espaços, vozes e visibilidades que a torna operacional. Ao se engajarem num ato político, os "sem-parte" desregulam e transformam as representações usuais que definem espaços, parcelas e modos de ordenamento e classificação.

O processo político de subjetivação promove modificações no tecido do comum, que alteram formas de organização, produzem novos espaços micropolíticos de manifestação de dissenso, novas possibilidades de enunciação, implicam novas combinações de temporalidades. Ele "cria continuamente 'newcomers' novos sujeitos que possuem igual poder em comparação a qualquer outro e constrói novas palavras sobre comunidade em um mundo comum já dado". (RANCIÈRE, 2010, p. 59)

Conforme destaca Deranty (2003a), a verificação pragmática da igualdade cria situações antagônicas e agonísticas de fala e de diálogo que não existiam previamente. Essas situações tornam possível o "aparecer" dos sujeitos como seres situados entre o nome e o anonimato, entre a norma e a vida. A subjetivação política está associada a esse "ser e aparecer entre", à fratura do mecanismo que ajusta um corpo sensível a um corpo simbólico.

> Um sujeito é um 'ser entre': entre vários nomes, estatutos ou identidades. Entre humanidade e desumanidade, a cidadania e sua negação; entre o estatuto de homem, de ferramenta e de ser falante e pensante. A subjetivação política consiste nas ações voltadas para a comprovação da igualdade pressuposta – ou para o tratamento de um dano por pessoas que estão juntas justamente porque estão 'entre'. Trata-se de um cruzamento de identidades que repousa sobre um cruzamento de nomes: nomes que conectam o nome de um grupo ou de uma classe ao nome daqueles que não são considerados, que ligam um ser a um 'não-ser' ou a um 'ser em devir'. (RANCIÈRE, 2004, p. 119)

Sob esse aspecto, a parte dos "sem-parte" não designa a objetividade de um grupo empírico excluído do domínio político. Eles são sujeitos não-identitários, pois não são objeto de uma política da identidade, mas sim de "identificações impossíveis". (RANCIÈRE, 2011b) Os "sem-parte" portam nomes que não pertencem a sujeitos ou grupos específicos: as subjetividades formadas nas cenas de dissenso não podem ser habitadas pelas pessoas ou grupos que encenam o dano. Contudo, elas proporcionam os meios para escapar às identidades policiais que limitam os indivíduos. Assim, as identificações geradas por essas subjetividades criam sujeitos que estão juntos pelo fato de estarem entre identidades. Como afirma Rancière:

> Sujeitos políticos não são coletividades definidas, eles são nomes que indicam um excesso, nomes que podem colocar em cena o dissenso referente a quem pode ser contado como 'parte' de uma comunidade. De maneira semelhante, predicados políticos como a liberdade e a igualdade, não são propriedades de indivíduos ou grupos. Eles são predicados abertos, sucetíveis e maleáveis dentro de uma disputa litigiosa, apontando a indeterminação de nomes como 'homem' e 'cidadão'. (BLECHMAN; CHARI; HASAN, 2005, p. 289)

A existência dos "sem-parte" e a construção de sua subjetivação política estão ligadas, portanto, a uma desidentificação, ao questionamento da naturalidade com que aos sujeitos é atribuído um lugar, um nome e uma posição, em detrimento da abertura de um espaço no qual qualquer um pode ser contado. A desidentificação indica o processo de distanciamento dos sujeitos de capacidades, desejos e interesses definidos pela ordem policial. Ela daria a ver uma separação entre mundos: "o mundo no qual as pessoas que não são consideradas como seres falantes existem e o mundo no qual elas não existem; o mundo em que há algo 'entre' elas e aqueles que não lhes conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada entre eles". (RANCIÈRE, 1995, p. 49)

É possível dizer, então, que Rancière concebe os "sem-parte" como fruto de um processo de subjetivação, como "sujeitos voláteis de desidentificação" ou "sujeitos voláteis universais", que revelam como os nomes (proletário, trabalhador, mulher, imigrante etc.) são desviados de sua significação social para se transformarem em espaços nos quais se define e se encena uma demanda de igualdade. (DERANTY, 2003b) Esses nomes seriam, portanto, provisórios e estariam atrelados a uma situação de fala específica.

Como destaca Dean (2011, p. 86), "faz mais sentido pensar na parte dos "sem-parte" como um hiato: um intervalo na ordem existente de aparência entre uma ordem já dada e outras configurações possíveis do espaço entre e dentro dos mundos". Assim, os "sem-parte" podem ser vistos como uma metáfora que indica um intervalo na ordem existente de aparência entre uma ordem já dada e outras configurações possíveis do espaço entre e dentro dos mundos nos quais estão inscritos os sujeitos. Nesse sentido, os modos de aparição dos "sem-parte" em uma cena dis-

sensual os conecta mais fortemente ao processo de subjetivação política e de desidentificação, uma vez que é por meio de sua ação e expressão nessa cena que se constituem como "capazes de se pronunciarem em primeira pessoa e de identificar sua afirmação com a reconfiguração de um universo de possibilidades". (RANCIÈRE, 2011b, p. 250)

É preciso ter claro que a discussão que Rancière tenta construir sobre a política e sobre os processos de subjetivação e desidentificação não se polariza entre privilegiados e desprivilegiados, excluídos e incluídos. Nas próprias palavras de Rancière, o que é importante

> Não é uma escolha entre um grande sujeito e uma multiplicidade de pequenos sujeitos. É mais uma escolha entre um modo de contar os sujeitos políticos que adiciona e outro que subtrai, entre a pluralisação de identidades e a universalidade da desidentificação. O importante não é somente a ação das minorias, a ação de grupos, mas a criação do que chamo 'nomes vazios dos sujeitos'. O que é o proletariado? É um nome vazio para um sujeito – para qualquer um, para contar qualquer um. Acredito que há uma diferença entre pensar a necessidade desse tipo de subjetivação universal e pensar a política como um problema de minorias. (BLECHMAN; CHARI; HASAN, 2005, p. 289)

Sua reflexão não é um tipo de elogio da brecha ou da distância intransponível que separa grupos e classes, mas a afirmação de que a cena que envolve a interlocução de mundos e sujeitos deve ser constantemente recriada e negociada.[11] Ele aposta na ideia de desidentificação, de dissolução[11] e de dissenso, para revelar como a política desafia uma forma consensual de registro e imposição de um "comum", exigindo a sua constante (re)criação, de modo a torná-lo aberto a outros "comuns", que dificilmente figuram como formas de experiência sensível do mundo.

Há, portanto, a necessidade de fazer figurar o mundo dos "sem-parte" em cenas dissensuais que desafiam imagens de um "mundo consensual",

---

11 Nas palavras de Rancière: "O que eu nomeio como dissolução ou auto-dissolução é a ação dos sujeitos que enfatiza a diferença entre um status natural e uma função política. Aí está a importância da ideia de proletariado para mim: ele pode ser, ao mesmo tempo, o nome de uma classe e o nome aberto daqueles que não são contados. O que importa é o momento de desidentificação em que há um deslocamento da identidade ou entidade de trabalhador, mulher, negro para o espaço de subjetificação dos sem-parte que é aberto a todos". (BLECHMAN; CHARI; HASAN, 2005, p. 290)

tornando visível e paupável a palavra dos sem-parte e alterando uma certa forma de partilha do sensível, mas também há a necessidade de manter suas fronteiras. Quando Rancière (2010, p. 69) diz que o dissenso envolve "a ação de colocar dois mundos em um único e mesmo mundo", ele não desconsidera que o Outro é sempre irredutível e introduz dissimetrias que impedem que todos sejam absorvidos por uma totalidade ampliada. Ele tampouco se esquece das tensões e hiatos existentes entre um mundo que pretende ser o mundo comum partilhado pela maioria (e expresso nas narrativas da grande mídia) e um mundo inaudível e imperceptível que tenta aparecer (em *flashes* fulgurantes) dentro desse mundo comum, mas dificilmente consegue se fazer visível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política para Rancière se refere a um desdobramento argumentativo da nomeação de um dano fundamental: na partilha mesma do que é comum a uma comunidade, aqueles que são vistos como não tendo nada a oferecer ao coletivo (a princípio sujeitos tidos como desnecessários às atividades políticas, tais como escravos, pobres, operários, minorias, etc) agrupam-se sob o signo de uma "parte dos sem-parte" e, portanto, vêem negada a sua existência política como interlocutores. Esse dano fundamental faz com que os "sem-parte" se localizem na difícil posição de não terem uma existência reconhecida na hierarquia social da ordem política: eles não contam e não foram contados desde o início como pares, como iguais. A lógica através da qual os "sem-parte" se localizam na ordem social pela via de um dano é dissensual e conduz ao desentendimento.

O dano, como vimos, é uma forma específica de verificação da igualdade que associa a política a uma tensão polêmica entre a manifestação de sujeitos políticos contra a ordem policial. Um dano não pode ser comparado a um litígio jurídico e nem ocorre entre determinadas partes especificamente interessadas na realização de seus objetivos e interesses. Um dano não pode ser solucionado por meio da mudança ou sancionamento

de leis, ele pode apenas ser tratado por meio do processo de desentendimento e de subjetivação política, que reconfigura o campo da experiência.

É preciso lembrar que o desentendimento não se estrutura sobre uma demanda por igualdade ou reconhecimento expressa pelos "sem-parte", mas traduz uma ação política que questiona a própria existência do sujeito como tal. A demanda que se articula à exposição e encenação do dano na cena de dissenso não pode ser atendida ou solucionada, uma vez que os sujeitos mobilizados por um dano político não são entidades à quem esse dano ocorreu por acidente, mas sujeitos cuja própria existência já é o modo de manifestação do dano. (DAVIES, 2010)

Os "sem-parte" permitem a existência de uma comunidade política: sua visibilidade nas cenas de dissenso implica um novo enquadramento para os modos de visibilidade da igualdade entre os membros de tal comunidade. Os "sem-parte" estabelecem situações que interrogam e refazem o jogo de "nomes voláteis" que flutuam situacionalmente no mundo comum, no qual são os hiatos e as diferenças ressaltadas por esses nomes que constituem a política através de processos de desidentificação. (WALD LASOWSKI, 2009)

O comum de uma comunidade não está dado, mas permanece em devir e só pode realmente ser vislumbrado quando uma certa noção consensual da realidade é desafiada e começa a apresentar fissuras capazes de conferir visibilidade a outras formas de vida. Sua produção constante dá a ver os desencaixes e fraturas entre os sujeitos e seus mundos, os quais não podem ser superados de maneira definitiva, sem impedir, contudo, momentos fugazes de uma aproximação sempre tensa.

A produção do comum é o enredo que move as personagens em seu desempenho nas cenas de dissenso. As lacunas que caracterizam a coexistência entre os homens ficam evidentes, uma vez que a palavra enunciada (e a busca dos "sem-parte" pela enunciação) tenta criar pontes entre eles de modo a dar vazão à criação de solidariedades e objetos comuns. Nessas cenas não se busca um denominador comum para explicar os vínculos criados, mas a identificação de espaços vazios que não podem ser preenchidos (ao contrário do que diz a ordem policial). Tais espaços podem, entretanto, ser atravessados "graças aos múltiplos fios de uma intersubjetividade que

se entrelaçam de maneira singular e efêmera, nas diferentes experiências sensíveis que fazemos de nós e dos outros". (OUELLET, 2002, p. 10) Além disso, a comunicação dissensual ajuda a criar uma "experiência comum a partir da qual novos modos de construção de um comum e novas possibilidades de enunciação subjetiva podem ser desenvolvidos como características estéticas da política". (CORCORAN, 2010, p. 19)

Por um lado, a situação de comunicação instaurada nas cenas de dissenso marca não só a importância da contextualização e visibilidade dos interlocutores, mas também a tematização de um objeto/questão percebido como pertencente ao âmbito do "comum". Por outro lado, a política, aqui entendida como aquilo que desestabiliza e propõe contextos (renovando, assim, as posições do interlocutores no cenário comunicativo), é capaz de promover uma revisão do que é tido como comum e igualitário. O comum seria, ao mesmo tempo, um "já dado" capaz de localizar os interlocutores na cena de enunciação e de troca comunicativa, e um "por vir", almejado e construído coletivamente.

Um contexto comunicativo comum, como aponta Rancière (2004), não é aquele que reproduz e reafirma camadas de sentidos, mas sim aquele que é construído de modo a permitir uma nova disposição de corpos e vozes. A busca por um novo cenário do visível e uma nova dramaturgia do inteligível envolve reenquadrar o mundo da experiência comum como o mundo de uma experiência impessoal compartilhada. A experiência promovida por esse novo cenário e essa nova dramaturgia não se resume ao âmbito da subjetividade, mas ela é social e impessoal, uma vez que se relaciona ao processo de constituição e desidentificação dos sujeitos. Ela se constitui a partir da operação da política como forma de estabelecer o que vemos e o que podemos dizer, de apontar quem possui competência para ver e para dizer, de evidenciar as propriedades dos espaços e os possíveis do tempo.

REFERÊNCIAS

BLECHMAN, Max; CHARI, Anita; HASAN, Rafeeq. Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle: An Exchange with Jacques Rancière. *Historical Materialism*, London, v. 13, n. 4, p. 285-301, set./dez. 2005.

BRASIL, André. Apresentação, *Devires,* Belo Horizonte, v.7, n. 2, p. 7-10, jul./dez. 2010.

CHAMBERS, Samuel. Jacques Rancière and the problem of pure politics. *European Journal of Political Theory,* Birmingham (UK),v. 10, n. 3, p. 303-326, July, 2011.

CORCORAN, Steve. Editor's introduction. In: RANCIÈRE, J. *Dissensus:* on politics and aesthetics. London: Continuum, 2010. p. 1-26.

DAVIES, Oliver. *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press, 2010.

DEAN, Jodi. Politics without politics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, 2011, p. 73-94.

DERANTY, Jean-Philippe. Rancière and Contemporary Political Ontology. *Theory and Event,* Baltimore, v. 6, n. 4, out. 2003a.

DERANTY, Jean-Philippe. Mésentente et lutte pour la reconnaissance: Honneth face à Rancière. In: RENAULT, Emmanuel; SINTOMER, Yves. *Où en est la théorie critique?* Paris: La Découverte, 2003b. p. 185-199.

MARQUES, Ângela. Relações entre comunicação, estética e política: tensões entre as abordagens de Habermas e Rancière. *Revista Compolítica,* Rio de Janeiro, v. 2, n.2 p. 110-130, jul./dez.2011a. Disponível em: <http://compolitica.org/revista/index.php/revista/article/view/28>. Acesso em: 12 abr. 2013.

MARQUES, Ângela. Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade. *Galáxia*, São Paulo, v. 11, n. 22, p. 25-39, jul./dez.2011b. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7047>. Acesso em: 03 maio 2013.

OUELLET, Pierre (Dir). *Politique de la parole*. Singularité et communauté. Montréal: Trait d'union, collection "Le soi et l'autre", 2002. p. 7-20.

RANCIÈRE, Jacques. The thinking of dissensus: politics and aesthetics. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, 2011a, p. 1-17.

_____. Against an ebbing tide: an interview with Jacques Rancière. In: BOWMAN, Paul; STAMP, Richard. *Reading Rancière*. London: Continuum International Publishing Group, 2011b, p. 238-251.

_____. *Dissensus:* on politics and aesthetics. Edited and transleted by Steven Corcoran. London: Continuum, 2010.

_____. As desventuras do pensamento crítico. In: CARDOSO, Rui Mota (Org.). *Crítica do contemporâneo*: Giorgio Agamben, Giacomo Marramao, Jacques Rancière, Peter Sloterdijk. São Paulo: Fundação Serralves, 2008, p. 79-102.

_____. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.

_____. Politics and aesthetics: an interview, *Angelaki: Journal of the theoretical humanities,* Oxford, v. 8, n. 2, p. 191-211, August 2003.

_____. *Le partage du sensible*: esthétique et politique. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

_____. *La Mésentente*– politique et philosophie. Paris: Galilée, 1995.

RUBY, Christian. *L'interruption:* Jacques Rancière et la politique. Paris: La Fabrique, 2009.

TANKE, Joseph. *Jacques Rancière*: an introduction. London: Continuum International Publishing Group, 2011.

VALENTINE, Jeremy. Rancière and Contemporary Political Problems. *Paragraph*, Edinburghv. 28, n. 1, p. 46-60, March, 2005.

WALD LASOWSKI, Aliocha. Le tumulte des voix: subjectivité esthétique et énonciation politique. In: GAME, Jérôme; WALD LASOWSKI, Aliocha (Ed.). *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009, p. 9-21.

SILAS DE PAULA, ÉRICO OLIVEIRA E LEILA LOPES

Imagens que pensam, gestos que libertam

apontamentos sobre estética e política na fotografia

A CRISE DA VISÃO

O conceito de representação está sob ataque cerrado, mas o poder da visualidade sobreviveu. Embora a crise da visão seja apontada por vários teóricos e a relação háptica do corpo (HANSEN, 2004) retire dela o papel de sentido mais nobre, a fotografia – seja ela digital ou analógica – ainda exige a visão como sentido fundamental, mesmo que percebamos a imagem com os olhos da mente. Para Marin (2001), existe uma diferença crucial, entre ver e olhar. "Olhar" é o ato natural de receber nos olhos a forma e a semelhança. Já "ver", é considerar a imagem e a tentativa de conhecê-la bem, fazendo com que o observador constitua-se como sujeito.

Martin Jay (1994) fala de uma era essencialmente oculocêntrica, isto é, a visão como o sentido mestre da época moderna. Processo iniciado com o Renascimento e as revoluções científicas – a invenção da impressão, a fotografia, o telescópio, o microscópio, o cinema – que acabou por construir o que podemos denominar como um campo perceptual da visão. A verdade, é que desde o início da filosofia ocidental até o século XIX, a visão imperou sobre os demais sentidos. Partindo de Platão, passando por Descartes e Santo Agostinho, as metáforas visuais serviam como explicação e exemplo para compreender e pensar o mundo:

> [...] O oculocentrismo que serve de base para a nossa tradição filosófica tem sido inegavelmente importante. Seja em termos de especulação, observação ou iluminação reveladora, a filosofia ocidental tende a aceitar a tradicional hierarquia sensual. E se Rorty está certo acerca do 'espelho da natureza', os pensadores modernos construíram suas teorias do conhecimento sobre uma fundação visual. (JAY, 1994, p. 151)

Para o cineasta e teórico francês Jean-Louis Comolli (1985), a segunda metade do século XIX viveu um tipo de frenesi do visível. No entanto, a multiplicidade dos instrumentos escópicos que fascinava e gratificava, permitindo milhares de visões, também levou o olho humano à perda de seu privilégio imemorial; o olho mecânico da fotografia passou a ver em seu lugar e, em determinados aspectos, com mais confiança. A fotografia se colocou ao mesmo tempo como o triunfo e a sepultura do olhar. Frenesi que, para Martin Jay (1994, p. 149), "minou a autoconfiança da visão humana".

Jonathan Crary (1990, p. 70) argumenta que "o visível escapa da eterna ordem imaterial da câmera obscura e se aloja em outro aparato, a instável fisiologia e temporalidade do corpo humano". Ao inverter abordagens tradicionais, ele considerou a questão da "visualidade" através da análise do observador e insiste que os problemas da visão são inseparáveis das operações de poder social. Segundo Crary, por volta de 1820, o observador passou a ser o espaço, ou local, de novas práticas e discursos que [in]corporaram a visão como evento fisiológico. O surgimento da ótica fisiológica possibilitou o desenvolvimento de teorias e modelos de "visão subjetiva", que permitiram ao observador outro tipo de autonomia e produtividade, e produziram, ao mesmo tempo, novas formas de controle e padronização.

Descentrado, em pânico, lançado numa tremenda confusão pela nova mágica do visível, o olho humano passou a ser afetado por uma série de limites e dúvidas. Para Jay, embora existam muitas evidências demonstrando que o século dezenove levantou importantes e profundas questões sobre o regime escópico da era moderna – aquele denominado de perspectivismo cartesiano – as inovações tecnológicas (principalmente a câmera fotográfica) contribuíram para minar o *status* privilegiado da visão humana. Além disso, apesar da estética modernista ter sido construída tradicionalmente como o triunfo da visualidade pura (tendo como um dos

expoentes desta posição o crítico americano Clement Greenberg), é possível encontrar o reverso desta postura, por exemplo, em Merleau-Ponty (2004) no seu ensaio "A Dúvida de Cézanne", onde o filósofo celebra a dimensão corpórea e sensual nos trabalhos do pintor francês.

Outros críticos se opuseram a Greenberg e reabriram a questão da pureza do visual no modernismo. Apontando a importância de tendências subvalorizadas, eles revelaram a origem no projeto modernista de um impulso explicitamente [anti]visual, que preparou o caminho para o que passou a ser denominado de pós-modernismo, e questionaram o "fetichismo modernista da visão",[1] enfatizando assim o impulso que restaura o corpo vivo, que era evidente (MERLEAU-PONTY, 2004), tanto no Impressionismo como em Cézanne.[2]

Douglas Crimp (1980-81) direcionou a atenção para outro aspecto do uso fotográfico, na contemporaneidade: a "hibridação". O que caracteriza outra divergência em relação às categorias da estética modernista:

> Ao passo que mixagens heterogêneas de mídias, gêneros, objetos e materiais, violam a purificação do objeto de arte moderna, a incorporação de fotografias o faz de forma particular, ao levar a representação do mundo, seus aspectos tanto de índice como o de ícone para o campo simbólico da arte. (SOLOMON-GODEAU, 1997, p. 111)

Outro autor mais recente, Mark Hansen (2004), tenta ampliar o trabalho de Henri Bergson, apontando o afeto como ponto central de seu projeto, com ênfase na visão, tato e automovimento – corpo e imagem. Ao buscar em Bergson, que vê o corpo como uma imagem entre outras – um tipo especial denominado de "centro de indeterminação" –, e que atua como um filtro selecionando imagens relevantes ao seu interesse, Hansen propõe um tipo de corpo que destrói as noções idealizadas, oculocêntricas da modernidade. Neste sentido, a percepção é sempre uma [in]corporação. O corpo se transforma num agregador afetivo que seleciona entre (uma plenitude do possível) experiências perceptuais, deixando o resto de fora.

---

1 Ver KRAUSS 1986.

2 Ver, JAY 1994, principalmente o capítulo: "The Crisis of the Ancient Scopic Régime: From the Impressionists to Bergson".

O corpo que pode evocar memórias desta maneira é aquele no qual todos os sentidos são primordiais.

> Hansen desenvolveu uma nova fenomenologia, elaborada através do diálogo com trabalhos de Walter Benjamin, Henri Bergson e Gilles Deleuze enfatizando o papel da experiência "afetiva", proprioceptiva e tátil na constituição do espaço e, por extensão, da mídia visual. Para Hansen, a visualidade é moldada por esses elementos corporais e não pelo poder abstrato da visão, e sustenta que o corpo continua a emoldurar a imagem, mesmo no regime digital. (LENOIR, 2004, p. 8)

Richard Rushton (2004), por outro lado, acusa Hansen de ter muita fé no corpo e na comunicação: isto é, onde a virtualização do corpo possibilitaria uma troca comunicativa afetiva de informações com a esfera do digital. Para Rushton, é precisamente isto que deveríamos evitar: a redução do corpo a "bits" transmissíveis de informações permutáveis. E é necessário ter em mente que a visualidade se multiplica incontrolavelmente, as pessoas são interpeladas imageticamente em todos os instantes, em qualquer lugar. Essas imagens disponibilizadas no sistema consumidor, pela velocidade e alcance da globalização, pelas metáforas visuais das religiões, crenças e instituições, influem decisivamente nas imagens pessoais e mentais. Consequência disso é o declínio que essa visibilidade sofre na contemporaneidade, o de ver conceitualmente.

Contraditoriamente, portanto, em um mundo de imagens, a visão parece se atrofiar. E se a fotografia é um processo baseado, não apenas na sinestesia, mas também na seleção – isto é fotografias são tiradas –, a visão permanece como um sentido nobre, até mesmo para fotógrafos cegos, como Evgene Bavcar, que precisa de outros olhos para dar existência e significado ao seu trabalho.

Na realidade, desde a década de 1980, com a emergência do digital, o estatuto da fotografia ficou mais repleto de dúvidas, contradições e constantes mudanças. Construídas por simulações numéricas e sem suporte material, as fotografias estão em todos e em nenhum lugar ao mesmo tempo. É nesse processo que a luz da fotografia analógica é substituída pelo cálculo, e a lógica figurativa da representação é substituída pela simulação,

deixando a todos perplexos diante de um pseudorrealismo, que insiste na potência conflituosa entre criação e documentação.

Abigail Solomon-Godeau (1997, p. 87) afirma que a ideia da "fotografia depois da arte da fotografia" aparece como extensão, ao invés de um campo encolhido. Rosalind Krauss (1986, p. 49) utiliza o conceito de "campo estendido", isto é, um campo sem limites. Para Rubens Fernandes Júnior, "essa produção contemporânea, mais arrojada, livre das amarras da fotografia tradicional é a fotografia expandida, onde a ênfase está no processo de criação e nos procedimentos utilizados [...]". (2007, p. 45) E, por isso, grandes fotógrafos são grandes mitólogos, segundo Barthes (1984). Uma fotografia não é considerada subversiva por chocar, mas quando seu significado difere do referente literal e provoca, então, uma reflexão.

Assim, se explorarmos as grandes mudanças ocorridas nas formas dominantes da fotografia contemporânea, é possível perceber a passagem de uma antiestética aparente para a escolha de um meio estético:

> Isto pode ser visto na maneira em que os usos a/não-estéticos da fotografia associados às várias práticas conceituais, protoconceituais, pósconceituais e sua documentação nos anos 1960 e 1970 deram lugar, em 1980, a uma postura antiestética autoconsciente de apropriação pós-moderna vigente, só para ser superada pela grande escala pictórica e, frequentemente, digital da fotografia colorida que domina a arte fotográfica desde os anos 1990 – uma forma de fotografia muito comparada à pintura na gama de efeitos estéticos a que aspira e que tem sido muito bem vista pelos museus, galerias e mercado da arte. (COSTELLO; IVERSEN, 2010, p. 189)

À fotografia já não se exige mais uma fidelidade ao real ou uma reprodução de mundos. Ela libertou-se de orientações prévias, de como relacionar-se com o sensível, e partiu para a invenção de olhares. Tornaram-se, então, potentes, novas forças no gesto de fotografar. A potência da imagem é um jogo entre as configurações pressupostas e aquilo que liberta para outros possíveis, entre o programa e as subversões do fotógrafo, para usarmos os termos de Flusser (1985). Um dos caminhos passa, então, por uma reelaboração da experiência estética – daquilo que constitui a *aisthesis* e as sensorialidades experimentadas – e por uma reconfiguração

no âmbito da poética – entendida como a dimensão produtora dessas sensibilidades, as maneiras de fazer, a *poiesis*.

ENTRE A POÉTICA E A POLÍTICA

A fotografia contemporânea não é uma forma unificada. Simplesmente, seus contextos, estilos visuais e motivações são variados. Podemos, por exemplo, conceder à fotografia uma posição mais ou menos estética no mapa da crítica e considerá-la de um ponto de vista puramente formal, totalmente separada de qualquer questão sobre fidelidade documental. Sob este ponto de vista, questões cruciais raramente seriam colocadas: qual sua função como objeto do discurso estético e a quais interesses está servindo? (KRAUSS, 1986)

Um leque de forças emocionais políticas, humanistas e estéticas, aponta para a complexidade que a define. Alguns trabalhos fogem das convenções do fotojornalismo, ou enfatizam a mobilização imaginária de uma comunidade. Outros carregam um fascínio antropológico, onde os relacionamentos são explicitados através de conexões espaciais e gestos realizados para a câmara; ou obras ficcionalmente criadas a partir do conflito que pode residir na rejeição social ou alienação, na incompreensão das culturas, na afirmação de estereótipos, na imposição de papéis de gênero ou no recurso à violência armada. São tensões e contradições onipresentes no mundo do século XXI. (VAN GELDER; WESTGEEST, 2008)

Portanto, as possibilidades de relacionar estética e política não são simples. Ora, estamos em uma instrumentalização de uma pela outra, ora estamos na constatação de que ambas estão imbricadas, mas talvez ainda faltem sempre algumas complexificações que permitam efetivamente uma entrada no problema. A separação do estético e do político já foi, em certa medida, posta em crise, sobretudo se partirmos das contribuições de Rancière (2005), e dos desdobramentos gerados pelas operações conceituais propostas por ele. É de todo ainda aberta a dimensão de articulação que se pode traçar entre uma política da arte e uma estética da política, entre uma política no campo das sensibilidades e um regime de visibilidade articulado à política – e a própria filosofia de Rancière nos movimenta

justo para sempre questionar e gerar problemas nesses lugares do entre, regiões de incertezas e de risco.

Não existem dúvidas de que a poética pode abrir nossos olhos para questões políticas. E que, além disso, precisamos continuar a discutir até que ponto a arte tem de ser política. Isto é:

> [...] quando a prática fotográfica pretende um debate crítico sobre os trabalhos internos do sistema artístico ou sobre questões mais amplas de problemas sociais, ela está apta a se distinguir de um mero discurso político ou panfleto? O que distingue a arte da política senão a poética e seus componentes metafóricos que a habitam? (VAN GELDER; WESTGEEST. 2008, p. 11)

É preciso colocar-se nesse lugar, enfrentar o desafio que o problema nos coloca. Se estamos no limiar, que possibilidades surgem daí? Tem sido um caminho destacar as misturas de campos antes distintos, os cruzamentos das artes e das linguagens. Falamos na fotografia como arte contemporânea, no cinema que vai aos museus, nas indefinições quanto ao que estaria no campo da *performance*, da dança, do teatro, nas vizinhanças quanto ao que seria vídeo, fotografia ou cinema. Esses processos de passagens, como bem chamou Bellour (1997), nos retiraram de relações dicotômicas e de simplificações que enquadram e não permitem a comunicação entre os campos. Essas passagens nos demandam a busca por outros olhares teóricos e metodológicos, operações conceituais que, partindo da ideia de que estamos em processos de indiscernibilidade, nos movimentem pelas imagens e pelas potências nelas contidas. É em torno dessas potências que a discussão aqui deve se situar.

Junto a essa primeira articulação da estética com a política, entendida numa dimensão proliferadora de possibilidades, tentaremos trazer também uma segunda maneira estético-política, pela qual o gesto de fotografar pode se inscrever no mundo. Trata-se de uma produção de pensamento, fotografar como maneira de pensar, a imagem como o que pensa lugares, corpos, posturas no mundo. Não se trata de um gesto abstrato de distanciamento e de transcendência. O pensamento aqui é entendido de forma imanente, como maneira de atuar na vida, produzir variabilidades e fissuras, gerar deslocamentos, fazer problemas. Pensar torna-se, então, parte integrante da imagem, não se coloca como elemento exterior à mate-

rialidade. Se é possível fotografar a partir de conceitos anteriores, projetos e cálculos, talvez uma inflexão política e estética fosse um pensamento que se dá no percurso, na abertura ao imponderável do encontro acionado pela fotografia. Pensar no ato, se poderia dizer.

As duas proposições centrais aqui são, então, tentativas de se situar no problema do entre, da relação imbricada da estética com a política. As tentativas se orientarão, sobretudo, na operação de conceitos, para mapear alguns arranjos teóricos e metodológicos possíveis, de modo a lançar questões e enfrentar o risco de se situar no limiar. A fotografia contemporânea nos provoca e gera problemas. As imagens perturbam os lugares ordenados, produzem novas formas de sensibilidade. Há aqui uma aposta, a de que indagar sobre o estético e o político implica também tratar de resistência, formular questões sobre a possibilidade das imagens desencadearem roturas estéticas nas configurações do sentir.

A fotografia, portanto, é um meio que possibilita o conhecimento pelo sensível, assim como outras formas de arte, unindo estética e política. Estética, que dever ser compreendida como um regime específico de identificação e pensamento das artes: "um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensamento de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento". (RANCIÈRE, 2009, p. 13-14) Diferente do pensamento que rondava os primeiros fotógrafos, que resumiam a estética ao modo de compor a imagem através da luz, enquadramento, cenário e etc. Estética e política não estão separadas na fotografia contemporânea: elas são mutuamente constituintes no impulso comum de tornar visível o que não pode ser visto, fazer ouvir um discurso onde só há lugar para o barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 42) Assim, com uma fotografia mais voltada para a subjetividade, "a experiência estética traz consigo a promessa de uma nova arte de viver dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade". (RANCIÈRE, 2007, p. 134)

LIBERDADE: AMPLIAR POSSÍVEIS

O problema da liberdade tem lugar especial quando se trata de pensar as potências das imagens fotográficas. O que elas podem e o que podem os

fotógrafos com elas são questões em jogo para tratar de uma política do gesto de fotografar. Na filosofia de Flusser, a centralidade da questão da liberdade se orienta para um estudo sobre a caixa-preta com preocupação nos momentos de subversão daquilo que condiciona o fotografar a certos limites. O aparelho oferece uma virtualidade de operações técnicas, envolvidas em um programa, mas cabe ao fotógrafo promover novos usos, torcer o que estaria como dado e como limitação de atuações, "contrabandear na fotografia elementos estéticos, políticos e epistemológicos não previstos no programa". (FLUSSER, 1985, p. 28) Os aparelhos se ocupam em programar a vida, organizar um campo de possíveis. "O aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos". (FLUSSER, 1985, p. 36) Buscar furar o programa e a ordenação do ver seria uma estratégia dirigida contra o aparelho. É preciso produzir uma imagem que não estava no programa.

Essas considerações já bem conhecidas de Flusser sobre a relação do fotógrafo com o aparelho merecem destaque, sobretudo, pelo caráter político que carregam. É esse aspecto que merece ser destacado, já que se trata de um esforço para recolocar o problema da liberdade e tornar central o debate sobre uma práxis que escape à captura e busque brechas. O que Flusser propõe é tanto uma defesa de determinada postura estética e política por parte dos fotógrafos diante do aparelho, quanto uma convocação a uma abordagem teórico-metodológica que proponha saídas às limitações dos programas. Na proposta de Flusser (1985, p. 41), são os fotógrafos que podem responder às perguntas sobre onde está o espaço para a liberdade na contemporaneidade. "Liberdade é jogar contra o aparelho", dirá o autor em passagem já bem consagrada. E a filosofia da fotografia deve conscientizar essa práxis fotográfica, para que sejam apontadas ampliações dos possíveis.

> A filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. Reflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. (FLUSSER, 1985, p. 41)

A postura metodológica da crítica fotográfica é justo indicar quando as intenções humanas conseguem encontrar desvios, quando se vislumbra a vitória do fotógrafo sobre o aparelho. A composição de um mapa de conceitos deve ser também uma operação política, experimento de torção no pensamento. O exercício da liberdade diz respeito ao próprio estar no mundo dos sujeitos, implica uma sensação existencial no contexto das imagens técnicas. (FLUSSER, 2008) E assim, se tratamos de fotografia, já não podemos nos dissociar da vida e das implicações que a produção de imagens tem na libertação das formas de viver, dos programas que robotizam a vida, retomando a expressão de Flusser.

Rubens Fernandes Júnior (2006), em diálogo com a contribuição flusseriana, destaca a libertação e a resistência viabilizadas pela fotografia contemporânea, que experimenta novas abordagens e expande horizontes sensíveis. A possibilidade de múltiplas intervenções na imagem libertou a fotografia de uma relação imediata com o mundo, de uma reprodução do real. Já não é mais demandada uma veracidade da imagem. As contaminações visuais são potencializadas por procedimentos vários que retiram a fotografia de compactações. Nesse sentido, as experimentações no âmbito do fazer, na poética fotográfica, têm impacto nas sensibilidades geradas, na experiência estética, que imerge, sobretudo, em um estranhamento causado pela visualidade contemporânea.

> A nova produção imagética deixa de ter relação com o mundo visível imediato, pois não pertence mais à ordem das aparências, mas sugere diferentes possibilidades de suscitar o estranhamento em nossos sentidos. Trata-se de compreender a fotografia a partir de uma reflexão mais geral sobre as relações entre o inteligível e o sensível, encontradas nas suas dimensões estéticas. (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 17)

O estético é como que relançado em novas condições de experiência, modificada por uma produção que se abre ao que não estava previsto no programa, ao que já não estava esquadrinhado e enquadrado como ordenação do ver. Mas não é apenas o estranhamento que opera essas torções: penso que se trata mais das singularidades expressivas, que fogem aos consensos estabelecidos nas sensibilidades. Esse seria um caminho político para pensar a experiência estética, que se coloca no tensionamento com

uma configuração policial que estabelece maneiras de fazer, ver, dizer e sentir, no que dialogo com Rancière (1996). As torções estéticas e políticas da fotografia seriam encaminhadas em meio a uma produção de dissenso, à busca por uma política que expõe o dano e o litígio. Há formas de sensibilidade não contadas, percepções do espaço e do tempo que são deixadas de lado por uma operação consensual que estipula o que é apreciável e o que se legitima na fruição. Um regime policial estabelece hierarquias, estipula temas e espaços destinados à experiência. Na política, estamos em outra perspectiva de relação com o sensível, a da rotura. A ampliação de possíveis na experiência estética se coloca como prática política na medida em que faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir o que só era considerado ruído, passa a contar o que era sem-parte. (RANCIÈRE, 1996) Novas partilhas do sensível podem ser postas em questão, novas cenas podem ser inventadas na imagem. Nesse caminho, a política não será um socorro prestado à arte, mas uma modalidade mesma de produzir mundos sensíveis. É a tensão de Rancière com Benjamin, em torno da noção de estetização da política. Não faria sentido tratar a relação dos dois campos pelo caminho de submeter um a outro, pois tanto arte quanto política vão se ocupar dos mesmos problemas da vida em comunidade. Trata-se, em ambas, de saber o que se pode fazer com o tempo, como ocupar espaços no mundo, que possibilidades de olhares podem ser produzidos, que cenas podem ser criadas, que palavras podem ser consideradas na constituição do comum.

Se a fotografia expande as próprias possibilidades de produção, mistura procedimentos, opera pontes, liberta-se de compromissos que se imaginavam necessários e fundantes, já teríamos aí um encaminhamento político. Quando a produção de imagens nos tira do lugar de conforto, das seguranças e das expectativas, pode-se pensar em reconfigurações de uma cena partilhada. A operação estético-político estaria no âmbito da insubordinação, daquilo que pode instalar querelas e desorganizar o que estava consensualmente distribuído em funções e lugares fixos. Fernandes Júnior (2006) destacava esses procedimentos na articulação de outros processos na produção fotográfica, já não mais comprometida com uma representação fiel da realidade. Diria que é todo um regime de verdade que se coloca em crise, na medida em que não tem mais sentido o problema

do verdadeiro e do falso (FLUSSER, 2008, p. 40). Deslocou-se, em certa medida, a referência política de uma fotografia mergulhada em procedimentos documentais, de relação mais íntima com uma ideia de realidade. É já toda a noção de real que se bifurca, para atravessar campos e sofrer modulações. Não havendo um real dado a ser trazido para a materialidade imagética, as possibilidades da fotografia vão ser expandidas, no âmbito da ficção, que não se confunde com a mentira nem está posta na pura dicotomia com o documental.

A ficção, retomando Rancière (2005), não é proposição de engodos, mas elaboração de estruturas inteligíveis. A revolução estética permite uma nova ficcionalidade, já não mais constituinte de um regime representativo, que busca especificidades e separações. Em um regime estético das artes – e, diria, na fotografia contemporânea –, a ficção precisaria ser recolocada a partir da noção de *fingire*, que não significa fingir, mas, primordialmente, forjar. (RANCIÈRE, 2006) "Ficção significa usar os meios de arte para construir um 'sistema' de ações representadas, de formas reunidas, e de signos internamente coerentes" (RANCIÈRE, 2006, p. 158). A diferença entre ficcional e documental não estaria no fato do documentário colocar o real contra as invenções da ficção, "é apenas que o documentário, no lugar de tratar o real como um efeito a ser produzido, trata-o como fato a ser entendido" (2006, p. 158). A operação conceitual de Rancière vai nos levar, em última instância, a compreender a ficção como uma maneira de ser do documental, posto que ambos se deslocam também de enquadramentos rígidos, para se misturar. Uma passagem que implica liberdade de produção e fruição e permite um encontro com o mundo em disponibilidade, para entendê-lo e também para inventá-lo. Na ficção, a modificação da paisagem sensível encontraria potências expressivas e novas possibilidades para alterar os regimes de sensação.

> A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É antes o trabalho que opera *dissentimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Este trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos, o modo segundo o

> qual o nosso mundo está povoado de acontecimentos e de figuras. (RANCIÈRE, 2010, p. 97, grifos do autor)

Os dissentimentos, como coloca Rancière, estão ligados a modificações em escalas, ritmos, quadros. A fotografia tem potências múltiplas, e apostar nessa proliferação seria uma inflexão política. As tendências pictorialistas, as encenações, os hibridismos possibilitados pelo digital, as tensões com noções mais fixas de real dão liberdade ao gesto de fotografar, como forma de atuar e intervir na apresentação sensível de mundos. O desafio é sempre como se colocar no mundo, como se relacionar com as tendências em jogo e adotar posturas críticas, para que os novos modos de ver não se tornem o instituinte, o elemento ordenador e policial. Desafio recorrente, trata-se, sobretudo, de evitar a captura por regimes escópicos constituídos e sistemas de produção e legitimação que se apressam em enquadrar aquilo que tenta escapar. A política é sempre um jogo, tentativa de fazer fugir, traçar linhas que, estando nas bordas, possam perturbar a distribuição sensível dos lugares e das funções. "Em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração". (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61) Talvez a imaginação deixe de ser política, quando ela se conforma e se aquieta. E o movimento incontido é desencadeado, se a liberdade continuar como meta constante, se a linha de fuga não deixar de ser traçada e se o pensamento não se deixar conter. É preciso promover formas de pensabilidade insubordinadas no gesto de fotografar, na imaginação, nas imagens que resistem.

PENSAR COM IMAGENS: RESISTIR

A resistência é colocada aqui como um problema efetivamente imagético. Não se trata de uma modalidade de resistir pela transmissão de mensagens ou de conscientização quanto a maneiras de estar no mundo. Não se trata de uma relação criada fora da imagem, por processos textuais ou linguísticos, mas uma preensão do objeto estético nos corpos, nos gestos, nas posturas. O próprio gesto de fotografar seria um gesto produtor de pensamento, como modalidade de pensar com imagens, como no diz

Flusser (1994), gesto de filosofar: "desde que se inventou a fotografia, é possível filosofar não só por meio das palavras, mas também por meio das fotografias" (FLUSSER, 1994, p. 104). E esse gesto promove, no corpo a corpo com o mundo, interferências e transformações: "A fotografia é o resultado de um olhar para o mundo, e simultaneamente uma mudança do mundo: algo de tipo novo" (1994, p. 105). Estamos aí já em processos de complexidade em que olhar e agir já não são instâncias desconectadas, mas se comunicam e interpenetram. A imagem lança modos de ver e cria problemas para o factível, o dizível, o sensível. Olhar o mundo é já transformá-lo também.

Isso não se dá em direção unívoca e estável. É preciso problematizar as abordagens que pressupõem continuidades entre obra e espectador, já que não há garantias de uma adesão ou de uma concordância de sentidos nesse jogo. Não estamos mais, com o contemporâneo, em um paradigma da conscientização, típico de um regime representativo das artes, nos termos de Rancière (2010). A imagem instala intervalos e suspensões, não encaminha certezas e seguranças. Ela se coloca em um estado indeterminado, momento de abertura para que a tensão seja operada. É justo no esmaecimento das certezas e dos projetos preestabelecidos que a política irrompe, antes para desorganizar que para ordenar, antes para movimentar dúvidas que para orientar objetivos claros e definidos de um projeto.

Pela noção de pensatividade da imagem, Rancière (2010) busca discutir a zona de indeterminação que se abre como fenda entre dois tipos de imagens, a imagem como duplo de uma coisa e a imagem como operação de uma arte. Nesse lugar do indefinido, somos colocados a pensar, num movimento, que requer uma saída dos acordos e das convenções, para se abrir ao que ainda não se pode abarcar nem precisar. Estamos numa zona de indeterminação "entre pensamento e não-pensamento, entre atividade e passividade, mas também entre arte e não-arte". (RANCIÈRE, 2010, p. 158) Na fotografia, essa ambivalência seria particularmente potente, singularmente criada por traços que fazem surgir nós, enlaces que resistem a uma distinção clara do que está em jogo ou do que estaria dado a ver.

Se retomarmos Rancière (1996), veremos que a parcela dos sem-parcela, fundante da política e do litígio, não se inscreve na comunidade, como parte incluída, nem deve ser integrada à lógica policial. O povo

como parte sem-parte é justo uma minoria que não vai se subordinar à organização já dada, mas vai inventar novas cenas, novos modos de estar junto, para expor o dano da distribuição de lugares e de funções na divisão do sensível posta. Com Didi-Huberman (2011), valeria pensar como os beduínos das fotografias de Shibli (DEMOS, 2008) seriam povos vaga-lumes, que resistem na imagem com uma luz fraca, uma existência precária, porém potente de possíveis e de desejos de transformação, em uma fotografia carregada pela força do extracampo e do que não pode ser completamente apreendido.

Assim, a fotografia seria política, quando pensa as novas cenas que formas de vida podem instalar na imagem, mais do que pela maneira como os sujeitos excluídos poderiam ser trazidos para uma esfera de poder e de legitimidade já configurada previamente. Essa nuança parece surgir já ao final da discussão de Demos, sobre o trabalho de Shibli:

> O 'reconhecer os não-reconhecidos' de Shibli significa, então, o reconhecimento primeiro e antes de tudo das lacunas e fissuras *dentro* da imagem, o que implica a resistência à completa inscrição dos seus sujeitos – não porque a fotografia dela 'reflita' o indubitável processo real de apagamento social que tem lugar em Israel, mas antes porque a vida dos beduínos palestinos não pode ser completamente capturada pela fotografia. É a realização crítica da fotografia dela sugerir que há algo além da imagem fotográfica, algo que escapa à representação. (DEMOS, 2008, p. 137)

Justo no que escapa, justo no que não pode ser completamente abarcado: a resistência da fotografia poderia ser formulada como esses intervalos e fissuras dentro da imagem, retomando as expressões de Demos. Pois é na impossibilidade de dar conta de um problema social – e no reconhecimento dessa limitação – que a imagem se força a pensar, a se pensar e a fazer pensar. A fotografia abre, assim, a fissura, cria problemas e perturba. Ela não vai retratar uma situação de injustiça social e propor ações ou posturas de um espectador no sentido de uma reorganização suposta, mas vai instaurar quebras, sugerir e reconhecer que os povos vaga-lumes escapam. Deixá-los vibrar na imagem, incontidos e inquietos, seria uma operação estético-política do gesto fotográfico, como instância pensante e proliferante de possibilidades para a vida.

CONSIDERAÇÕES PARA NOVOS COMEÇOS

Desde o seu nascimento, há mais de cento e setenta anos, a fotografia tornou-se parte integrante da nossa cultura e é difícil imaginar a vida sem ela. Os diversos campos da ciência e da arte utilizam o processo fotográfico: os artistas como expressão visual; os repórteres para gravar eventos; os cientistas para reunir dados sobre o universo físico e um incontável número de pessoas a utilizam como representação de momentos memoráveis, pela fidelidade da representação, seu baixo custo e facilidade de uso. Este caminho ressalta tópicos vinculados à mudança social, ao dinamismo da vida, às indústrias da ilusão, à comunicação de massa e semelhantes. É o ponto de partida para temas inseridos na iconosfera ou, segundo outros, paisagem sociovisual.

A fotografia nunca foi uma prática unificada, mas um meio bastante diverso em suas funções. O exercício do ver é da ordem de um risco. A produção do que se dá a ver é também mergulhada em incertezas que não permitem afirmações seguras, posturas fixas ou lugares compartimentados. A fotografia joga com a região do entre, quando se permite escapar ao controle e a organizações rígidas, quando sai de esquadrinhamentos que estipulam um modo específico de produção imagética, uma postura ordenada do olhar e do fazer. Ela instala-se numa área de imponderabilidades, que é, em sua constituição, o espaço da crise e do encontro crítico. Um lugar que, dentro da discussão aqui desenvolvida, permite liberdade e pensamento, instâncias que surgem como acionadoras de deslocamentos estéticos e políticos. Na liberdade, os sujeitos podem caminhar no múltiplo, jogar com as hierarquias, brincar com o aparelho. No pensamento, a experiência estética se coloca numa zona de indeterminação, em que não se apreende o visível como um conjunto orgânico e entregue a uma interpretação, mas como uma região de probabilidades que se enrolam e se interpenetram, para formar imagens inquietas situadas menos na perspectiva de soluções e adequações que na perda e na suspensão.

A fotografia e o gesto de fotografar operam entre a estética e a política em momentos de rotura. Na perspectiva que se tentou traçar aqui, esses momentos são da ordem de uma resistência. Resistir não como forma de criar dicotomias, opor organizações sensíveis em detrimento de outras, uma

modalidade de atuação no mundo contra outra. A resistência é compreendida mais na dimensão de uma fenda ou de uma brecha que se abre, para desordenar o que está posto. Os sujeitos que resistem não vão simplesmente tomar um poder, mas vão instaurar novas relações de espaço e de tempo, outras maneiras mesmas de tornar comum, operações singulares e ramificadas, que não se agregam em blocos uniformes, mas são dispersas e intermitentes. A imagem que resiste opera no limiar para fazer fugir e para instaurar dissentimentos, ela é insubordinada e inconstante, metamórfica e pensativa. O gesto de fotografar estético-político é gesto livre de pensamento, que transforma o mundo na própria condição de gesto, sensibilidade que se acrescenta e se espalha.

A partir das duas maneiras traçadas aqui para se instalar no problema do limiar entre a estética e a política, as multiplicidades só tendem a aumentar e a gerar bifurcações, conforme as obras e os artistas forem mais colocados em questão, e na medida em que as singularidades de cada fotografia e as instabilidades de cada imagem sejam confrontadas em análises futuras. A movimentação teórica aqui talvez se amplie e gere também liberdade e pensamento, para desencadear novas possibilidades de sentir. Como na exigência demandada por Flusser para a filosofia da fotografia, é preciso sempre encontrar o ponto em que o ser humano vence o aparelho e escapa à robotização da vida. Acrescentaria que cabe às articulações teórico-metodológicas inventar conceitos e operações conceituais que arrisquem no limiar para sair das seguranças e experimentar a tensão. Talvez haja aí um caminho para que as separações, dentro de novos paradigmas epistemológicos, sejam esmaecidas e para que o entre se instaure como campo em que se proliferam modos de existência com a imagem e com o sensível.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, São Paulo. Papirus, 1997.

CHANEY, David C. Contemporary Socioscapes. Books on Visual Culture, em: *Theory, Culture & Society* (London), v. 17, n. 6, p. 118, 2000.

CRIMP, Douglas. The Photographic Activity of Post-modernism, em: *October*, New York, n. 15, p. 91-101, winter, 1980-81.

COMOLLI, Jean-Louis. Machines of the visible In: DE LAURETIS, Tereza; HEATH,Stephen. *The Cinematic Apparatus*. Hampshire: Palgrave Macmillan Ltd. 1985.

COSTELLO, Diarmuid.; IVERSEN, Margaret. *Photography After Conceptual Art*. West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2010.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*: on vision and modernity in the 19th century. Cambridge: MIT Press, 1990.

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

DEMOS, T. J. Recognizing the unrecognized: as fotografias de Ahlam Shibli.VAN GELDER, Hilde.; WESTGEEST, Helen. *Photography between poetry and politics*: The critical position of the photographic médium in contemporary art. Leuven: Leuven Univ. Press. 2008.

DE PAULA, Silas. Fotografia, album de família e regimes escópicos . *Boletim do Grupo de Estudos de Arte & Fotografia,* número dois, ano 2, 2007. São Paulo: MAC USP.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica, em: *Revista FACOM*, Salvador, n. 16, jul.\dez. 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Los gestos, fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.

_____. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo, SP: Annablume, 2008.

HANSEN, Mark. *New Philosophy for new media*. Mass.: MIT Press, 2004.

JAY, Martin. The Visual Turn. In: *Journal of Visual Culture*, London, 2002, n.1, p. 89-102

_____. *Downcast eyes*: the denigration of vision in twentieth-century french thought. Berkeley: University of California Press, 1994.

KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

LENOIR, Timothy. Foreword.In: HANSEN, Mark. *New Philosophy for new media*. Mass.: MIT Press, 2004.

LUNENFELD, Peter (Org). *The Digital Dialectic*: New Essays on New Media.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A Dúvida de Cézanne. In: _____. Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MITCHELL, William J. T. *What do the Pictures Want*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

RUSHTON, Richard. Response to Mark B.N. Hansen's 'Affect as Medium, or the Digital-Facial-Image. *Journal of Visual Culture*. London 2004, n. 3, p. 353-61.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

_____. *The Future of the image*. Londres, Verso Books, 2009.

_____. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche/ Deleuze:* arte e resistência. Simpósio Internacional de Filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação da Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 126-140.

_____. *Film Fables*. Londres: Berg, 2006.

_____. A partilha do sensível: estética e política. 2.ed. São Paulo, Ed. 34, 2005.

_____. *O desentendimento*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Photography at the dock*: Essays on photographic history, institutions and practices. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1997.

VAN GELDER, Hilde.;WESTGEEST, Helen. *Photography between poetry and politics:* The critical position of the photographic medium in contemporary art. Leuven: Leuven Univ. Press. 2008.

CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

O lugar olhado das coisas

O cinema do russo Serguei Eisenstein e as reflexões da escritora Susan Sontag, sobre as fotografia de guerra, são o ponto de partida para a diretora teatral Laura Kiehl Lucci (2012) perseguir a ideia de raccourci como operador poético na criação artística. Encontrada em um livro de Jean Dorcy, Lucci relembra que esta palavra, de origem francesa, significa encurtamento, atalho ou condensação. Dorcy utilizou raccourci para fazer referência à poética da mímica corporal dramática de Etienne Decroux. A autora explica que, diferentemente da pantomima, Decroux criou a mímica contemporânea, a partir de "um complexo sistema corporal cuja técnica permite ao ator a segmentação detalhada e precisa de diferentes partes do corpo, e cuja poética é construída na sobreposição e relação entre esta segmentação e suas dinâmicas rítmicas."(LUCCI, 2012, p. 14) Este sistema complexo se aproxima mais da poesia e da escultura que do teatro narrativo. Lucci se dirige ao trabalho de Dorcy para demonstrar como a síntese, no espaço e no tempo, não aponta para uma estilística mutiladora em Decroux, mas revela uma escolha poética. Distante das imagens literais, o trabalho criativo de Decroux buscou o metafórico e o poético, formas decorrentes da exploração da relação entre os corpos e os espaços.

A potência da mímica corporal dramática de Decroux está contida na força da metáfora, que conduz a ação do corpo do ator, em um espaço de síntese, para a imagem de uma estátua dentro do globo de vidro. A segmentação da ação e da corporeidade recombinadas em fragmentos do tempo produz o que Lucci chama de uma "fala" poética não linear. Em seu artigo, a diretora propõe compreender o raccourci como um operador poético, do

tempo e do espaço criativo, nas diversas formas de manifestação artística. Seja na condensação efetuada pelo artista plástico, para limitar a imagem às margens do quadro ou na fixação de um momento presente dentro da imagem fotográfica, o movimento de condensação/expansão, como valorização do instante, acentua os aspectos poéticos para os sujeitos da manifestação artística. O cinema de Eisenstein, que por muito tempo dialogou com o trabalho do ator e diretor teatral Vsevolod Emilevich Meyerhold, encontrou no raccourci as condições para, a partir de fotogramas sintéticos, criar novos pontos de vista dentro da imagem.

A utilização desse operador poético, por Eisenstein, Decroux e Meyerhold, aborda, como salienta Lucci, uma possível relação dinâmica entre o espectador e a realização artística, seja ela cênica ou cinematográfica. Ao propor a ação, o artista necessita colocar-se no lugar daquele que olha, para melhor oferecer múltiplos ângulos de visão. As escolhas do artista criam uma matéria imaginal, amparada em uma relação ética entre aquilo que se dá a ver e quem percebe o visível. O raccourci, como operador poético, possibilita a oferta de imagens sintéticas que, ao se condensarem no espaço, se abrem para as potências do visível, fazendo coabitar na cena o corpo e o pensamento. Os percursos do pensamento são balizados pelos movimentos escolhidos e a consciências dos gestos executados pelos corpos que se dão a ver, pelo investimento memorial daquele que percebe, e por comparação penetra nos campos da imagem; e, finalmente, pelos objetos que, ao receberem novas significações, são cobertos por signos imaginais capazes de oferecerem rastros para o pensamento daqueles que os veem. Remontando novamente ao argumento de Lucci, "a percepção é uma forma de pensamento". (LUCCI. 2012, p. 16) A cena que se partilha em vários olhares invoca a participação ativa daquele que a percebe; ela será sintetizada pela experiência de quem olha. Na presença dos corpos daquele que vê e de quem se mostra há o encontro das consciências. Tal encontro tem a qualidade de, sem anular a força de nenhuma das duas, possibilitar um terceiro nível de consciência, capaz de fazer emergir as implicações éticas da obra de arte.

A produção de imagens sintéticas, em decorrência do uso do raccourci como operador poético, se alinha a uma urgência apontada pelo historiador francês Georges Didi-Huberman (2008): criar novas imaginações

para ver as imagens. Porém, é preciso relembrar que a imagem sintética criada a partir dos usos de rakurs opera de modo oposto ao das imagens sintéticas presentes na rede descrita por Kant, para ilustrar o modo pelo qual se representam os objetos do saber. Didi-Huberman (2010) comenta que Kant desenhou uma rede opaca, cuja malha seria tramada por espelhos. O desenho mostra um dispositivo de clausura, que possui a qualidade expansível de uma rede e, ao mesmo tempo, o poder limitador de uma caixa. Ao propor quebrar a "caixa da representação" pensada por Kant, Didi-Huberman estimula a libertação do sujeito do conhecimento deste lugar onde o saber ocorre simultaneamente sobre o especulativo e o especular. Encerrado nessa caixa, esse sujeito sempre se chocará contra a parede, contra o reflexo. Os limites dessa caixa reflexiva definem os contornos daquilo que seria o sujeito cognoscente. É preciso romper esse limite, encontrar uma falha nessa parede, romper com esta lógica, onde especular e especulativo concorrem para inventar um objeto do saber como uma "simples imagens do discurso que o pronuncia e que o julga". (DIDI-HUBERMAN. 2010, p. 186) Esta imagem sintetiza o objeto do saber no discurso que o narra. Desta maneira, limita o objeto ao discurso que o representa. Porém, romper a parede e se libertar da caixa implica em risco de morte para aquele para o qual o saber constitui toda a vida. A escolha entre permanecer na caixa ou romper a trama desta rede pode ser traduzida como a eleição entre saber sem ver ou ver sem saber, nos diz o historiador.

Didi-Huberman comenta que essa eleição sempre será uma escolha alienante. Aquele que opta somente por saber ganhará a unidade de síntese e a evidência da razão contida no discurso. Entretanto, ele perderá a amplitude do objeto, a partir do fechamento procedido pelo discurso. Quer dizer, ao estabelecer uma imagem representativa do objeto, o discurso dá, a sua maneira, uma nova e limitada existência ao objeto. Por outro lado, aquele que decide ver, dirigir a visão a um objeto, perderá a unidade de um mundo, em favor de um universo flutuante, entregar-se-á aos sabores dos sentidos. Nesta escolha, a síntese praticamente desaparecerá e o objeto do ver, casualmente tocado por algum fragmento de realidade, agirá sobre o sujeito do saber, afastando-o da razão para colocá-lo diante do rompimento.

Ao invocar a palavra rompimento, tal como utilizada por Didi-Huberman, nos colocamos frente a um impasse: como utilizar as imagens na cena? Como nos servir do potencial crítico das imagens e nos afastarmos do uso fácil de suas possibilidades? Ou ainda, como evitar o risco de, ao tentarmos romper a "caixa da representação", criarmos uma nova síntese tão dura que termine por anular o perceptor, em benefício de um "leitor" capacitado para alcançar e decodificar as nossas imagens?

Considerando alguns elementos que nos parecem pertinentes para esboçar uma resposta, partiremos do último questionamento em direção ao primeiro. O valioso ensaio de Jacques Rancière sobre a emancipação do espectador nos ajuda a enfrentar o desafio da questão. Recorrendo aos pressupostos da emancipação intelectual, Rancière (2010) lança mão da metáfora presente no processo pedagógico, para refletir sobre a emancipação do espectador no teatro: a lacuna existente entre duas inteligências. Esta lacuna se traduz na distância entre a sabedoria e a ignorância, entre o mestre e o aluno. O mestre deve sempre levar em conta que o aluno possui um saber e uma ignorância. Para fazer avançar, é dever do mestre aceitar que o aluno adquiriu saberes, na vivência de outras experiências distintas da pedagógica, e a partir daí demonstrar para ele como aprender a conhecer o conhecível. Uma instrução, que se realiza gradualmente, baseada no reconhecimento da desigualdade. Rancière (2010) esclarece que a emancipação é o reconhecimento da igualdade das inteligências em todas as suas manifestações. Não há lacuna entre as inteligências. Qualquer indivíduo é dotado de uma inteligência que o torna capaz de elaborar, comparar, inquirir. Esta capacidade reside no modo pelo qual utilizamos nossas experiências com os signos, para ingressarmos mais profundamente naquilo que o filósofo chama de a floresta de signos que nos rodeia. Nossa experiência colateral com o signo nos oferece novas oportunidades de conhecer, de ensinar, de realizar ou de sonhar. Nesse sentido, as lacunas propostas pelo uso das imagens na cena devem servir como receptáculo para as sensações de quem as vê, e não como elemento de distância entre o visível e o perceptor.

A remissão ao potencial crítico das imagens nos aproxima de, pelo menos, duas questões específicas: uma revisão da noção de imagem e o envolvimento dos corpos nos processos de produção e percepção das

imagens. Abrigados novamente sob o arco traçado por Didi-Huberman (2010, p. 187), nos deparamos com a necessidade de romper com a noção de imagens, como literárias e literais, como reprodução, como algo figurativo. Este rompimento, por ele proposto, quebra com a ideia de imagem como figura figurada, figura fixada em um objeto representacional, para ir ao encontro da imagem como figura figurante. Ou seja, uma imagem dotada de questões, feita de cores e volumes que se abrem para o que pode se tornar ali visível. Para abrir a caixa da representação, para abrir os olhos, Didi-Huberman nos diz que é preciso esperar o tempo de maturação do visível, esperar o tempo necessário de transformação do líquido que se move rapidamente em algo pastoso, possuidor da lentidão. É preciso respeitar o tempo que nos possibilita tocar o valor virtual daquilo que pretendemos experimentar sob a denominação de visual. Ao trazermos a ideia de figura figurante para o interior das artes vivas, o vocábulo "figurante" adquire um duplo sentido favorável. Na rubrica teatral, figurante é aquele que ocupa um papel menor ou meramente decorativo na encenação. Ao chamar para a cena a imagem como figura figurante, procedemos a uma inversão considerável nas hierarquias dos elementos visíveis da encenação. As imagens deixam o papel secundário, de ornamento, para ingressarem de modo mais importante no eixo de significação da encenação. Não se trata de antropomorfizar as imagens, mas de vivificar todos os objetos que se abrem ao visível na cena.

Ao questionar a possibilidade de refletir criticamente ou se posicionar politicamente frente a atual situação das imagens, a ensaísta chilena Adriana Valdés considera que isto se tornará possível quando deslocarmos as imagens "do plano do não diferenciado, do puro conceito monolítico, para o plano dos corpos dos enunciadores e receptores". (ROJO, et al. 2012, p. 101) Para Valdés, a negativa desta possibilidade coloca em risco a capacidade modificadora da arte e sobrevaloriza o poder colonizador do imaginário coletivo, pelo uso de imagens vazias ou puramente figurativas. A ensaísta chama de imagens vazias aquelas apresentadas nos produtos melodramáticos televisuais, na edição dramática dos noticiários ou nos programas televisuais sensacionalistas.

Ao invocar o plano dos corpos, como dimensão crítica, colocamos em diálogo o uso das imagens na cena expandida e o binômio poética/ex-

periência. Para Wilhelm Dilthey (2007), a poética deve ser observada sob a conjunção da experiência e da história. Esta última está fundamentada na sistematização da cultura, com o objetivo de alcançar a vida. Tal fato é resultado da possível criação de um modo para organizar o mundo, que se traduz como um mundo de cultura. Neste sentido, história e experiência são conexões de vivências. As vivências são carregadas de afetividades, inteligências e vontade, que Dilthey nominará de "funções anímicas". Com forte caráter psicológico, a vida anímica refere-se a sujeitos psicofísicos, com determinações e categorias próprias, forjadas na experiência. As categorias da vida anímica são a temporalidade e a conexão. A primeira diz da relação entre presente e passado, e destes dois tempos com o futuro. A segunda mira as vivências, a vida como pertencente a alguém, a vida do objeto "no" e "para" o sujeito. Como vida própria de alguém, um, ao observar a vida do outro, o faz a partir do estranhamento. A história é esta vida estranha conectada pela empatia. A memória transcende as vidas próprias e oferece a compreensão das vivências históricas. Como alertou Benedito Nunes (1999), Dilthey advertiu por várias vezes que esta compreensão não é a compreensão da vida. O que compreendemos são os significados sob os quais a vida se expressa, as categorias da vida. Nos termos de Nunes, para o filósofo, expressão é valor e este varia de acordo com os valores e finalidades objetivados pelo homem.

Desta maneira, a cena expandida coloca em conversação o teatral, o performático, as tecnologias de produção de imagens, os produtos audiovisuais a serviço da valorização da dimensão crítica e relacional entre os sujeitos do cênico. Como destacou José Sánchez (2011), este diálogo é responsável pelo estímulo a estudos dedicados aos novos fenômenos de comunicação e criação, oriundos da interlocução entre a ação cênica e as tecnologias audiovisuais e digitais. Estas interlocuções buscam a imprevisibilidade, têm o choque com o real como elemento fundamental da cena, incorporam o espectador na criação e na ação, buscam, enfim, a realização cênica como acontecimento. Os estudos de Erika Fischer-Lichte (1999, 2011) cunham uma noção de cena como acontecimento, a partir de suas pesquisas e análises sobre medialidade, materialidade e semioticidade das realizações cênicas.

A utilização do termo "realização cênica" é determinante para se compreender o que a autora chama de acontecimento. Em alemão, a palavra Aufführung significa representação, execução, apresentação, encenação. Este sentido da palavra alemã é problemático em idiomas de origem latina, como alertou a tradução espanhola do livro Estética de lo performativo, de Fischer-Lichte. O termo representação é bastante ambíguo. Nas línguas latinas, em um sentido geral, na rubrica teatral, o significado de representação denota algo simbolizado, dotado de uma capacidade de produzir reações emocionais semelhantes a um grupo, a partir de uma imagem que representa um fato ou modo de interação.[1] Esta forma de conceber a representação é incongruente com a noção de acontecimento em Fischer-Lichte. A tradução espanhola optou por associar Aufführung à noção de "realização cênica". Desta forma, afastou-se a carga teórica que possui o termo representação para os estudos das artes vivas e se retirou a ação cênica da forma teatral sustentada na expressão de um conteúdo previamente determinado, geralmente a literatura dramática. O termo "realização cênica", ao que parece, preserva o sentido, pretendido pela autora no texto original, resguardando os aspectos de atividade e transitividade exigidos para o entendimento da noção de acontecimento. Em concordância com esta observação, trataremos o produto das artes vivas como realização cênica.

A noção de acontecimento em Fischer-Lichte (2011, p. 324) está amparada em três aspectos: em primeiro lugar, há a condição autopoiética da espiral de retroalimentação, que permite a origem da realização cênica. Esta retroalimentação se fundamenta no movimento encenação que alimenta a vida e na vida que alimenta a encenação. A medialidade, em segundo lugar, é o processo de dupla face que permite esta retroalimentação. Nela se encontra a implosão das fronteiras dicotômicas, como por exemplo: sujeito/objeto, palco/plateia. Esta implosão altera a ideia de comunicação interna e externa, na cena, para buscar o que chamo de comunicação performática. O terceiro lugar é ocupado pelas situações de

1 Sobre a noção de representação e suas implicações no teatro crítico, cf.: MENDONÇA,2011.

liminaridade,[2] experimentadas pelos participantes da realização cênica e suas consequentes transformações. A medialidade expõe ou torna visível um meio, e a liminaridade, em sua dimensão crítica, coloca em cheque as formas de sustentação e/ou organização deste meio. Assim, as condições de liminaridade ampliam a repercussão do percebido, para além do espaço da realização, impactando em outros lugares, a partir da mudança de comportamento dos sujeitos da cena: performers e audiência.

COMUNICAÇÃO PERFORMÁTICA: CORPO E IMAGEM EM CENA

No limite, a comunicação verbal é performativa. Esta afirmação é possível, se nos remontarmos à teoria dos atos de fala, do filósofo inglês John Langshaw Austin. De acordo com Austin (1990), todo dizer é um fazer, implica uma ação sobre o interlocutor e sobre o mundo à volta de quem pronuncia o enunciado. Porém, a performatividade destes enunciados não estará garantida apenas na pronúncia dos mesmos. Para a eficácia do enunciado performativo, é preciso que haja um conjunto de condições e adequações, por exemplo: a autoridade de quem profere o enunciado, a adequação ao ambiente, o pacto de concordância dos envolvidos. A opção por nominar a comunicação, presente em algumas realizações cênicas contemporâneas, como performática e não performativa, alinha-se a uma reivindicação da pesquisadora Diana Taylor (2003). Ao analisar as repercussões e apropriações do termo e comparar seu uso, por pensadores como Jacques Derrida e Judith Butler, Taylor comenta que performativo operaria menos como um adjetivo da performance e mais como um qualificador do discurso. Em seu artigo, esta observação foi antecedida por uma exposição sobre a dificuldade para definir performance. A pesquisadora

2 "Experiências que irrompem em tempos e espaços liminares podem ser fundantes. Dramas sociais propiciam experiências primárias. Fenômenos suprimidos vêm à superfície. Elementos residuais da história articulam-se ao presente. Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social. Estruturas decompõem-se – às vezes, com efeitos lúdicos. O riso faz estremecer as duras superfícies da vida social. Fragmentos distantes uns dos outros entram em relações inesperadas e reveladoras, como montagens. Figuras grotescas manifestam-se em meio a experiências carnavalizantes. No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser". (DAWSEY. 2005, p. 165)

propõe o uso do termo espanhol "performático", para "denotar a forma adjetivada do aspecto não discursivo de performance" (TAYLOR, 2003, p. 20). Esta reinvindicação, nos termos de Taylor, encontra importância na necessidade de bem demarcar que os campos performáticos e visuais são distintos e se encontram separados da forma discursiva, tal como esta foi pensada no modelo logocêntrico ocidental.

Amparado em alguns aspectos da proposição de Taylor, penso que uma comunicação performática terá início nas sensações físicas, percorrendo os caminhos da intuição sensível para posteriormente alcançar a dimensão cognoscível do perceptor. Para compreender o circuito que se estabelece, na comunicação performática, entre os sujeitos da realização cênica, utilizo a noção de perceptor,[3] ao invés de receptor. Esta substituição tem dois objetivos: um afastamento da noção corrente de receptor, nos esquemas clássicos de comunicação informativa, e uma mudança no modo tradicional pelo qual se concebe o espectador nas artes vivas. O perceptor é aquele que apreende pelos sentidos, pelas sensações físicas, pelas operações intuitivas que emergem da experiência. Este modo de comunicação tem o corpo como o lugar privilegiado de sua ocorrência. Entretanto, na cena, outras corporalidades se engajam no circuito para ampliar a comunicação. Ao invocar a noção de comunicação performática para junto da noção de cena como acontecimento, acredito que o final da realização cênica não significa o final do jogo com o espectador. A aproximação entre estas noções aponta para um aumento na duração da expressividade dos elementos colocados em cena. Ou seja, as potências existentes nos elementos expressivos permanecem em atuação sobre o perceptor, mesmo após o final da realização cênica, há uma reverberação estética, com implicações éticas sobre a vida.

A noção corrente de espectador relaciona-se com a ideia de passividade, de sujeito observador, aquele que olha ou testemunha, sem efetivamente participar. Em decorrência disto, a tradicional imobilidade física do espectador, nas artes cênicas, foi associada à imobilidade intelectual. Paralelamente, a proliferação das imagens na sociedade de consumo implicou uma desvalorização do ver, como ato de aprendizagem, tomando-o como

3 O uso do termo perceptor foi inspirado no livro *Sentido e percepção*, de J. L. Austin (1993).

ato passivo, inscrito no tempo fugaz da exposição destas imagens. Dentre os riscos de exacerbar o poder das figuras de consumo está a descrença de que a história e a experiência do espectador são capazes de lhe oferecer dimensões críticas e ou seletivas frente a uma constelação de imagens.

Para desvincular a ideia da observação como um ato puramente passivo e destituído de capacidade interpretativa, é preciso retornar à raiz da palavra espectador e observar o contexto no qual ela foi forjada. No grego antigo, theates (espectador) tem origem no vocábulo thea, que significa visão. Ver e conhecer são ações relacionadas pela cultura grega. O saber é resultado do ato de ver. O olho permite perceber o mundo que rodeia o sujeito. O mesmo vocábulo deu origem à palavra theatron (teatro) e theaomai (observar, contemplar).

Substantivo masculino, em latim, a palavra spectatore deriva do verbo spect (olhar para). Para algumas tradições filosóficas, visão e intuição (no latim Intuitum) têm valor equivalente. A etmologia da palavra intuir remonta ao verbo latino Intueri, no particípio passado, que determina as ações de "olhar para, considerar, avaliar". Ele está formado pelo somatório de In – "para ou sobre" – e Tueri – "olhar, vigiar". Intuição implica uma relação direta com o objeto observado. Raciocínio iniciado no pensamento de Plotino, no decorrer de sua história, a filosofia entendeu que na forma de conhecer própria da intuição, o objeto está presente sem intermediários, sem nenhuma interrupção.

A intuição primeira ou intuição sensível é uma comunicação direta entre o sujeito que observa e o objeto percebido. Este tipo de intuição se relaciona com objetos que se manifestam aos indivíduos pela sensação. Neste caso, a intuição é responsável pela mediação entre o sujeito e o objeto. O espectador vê com o corpo e com a mente. Intuição e visão dirigidas para a inspiração do espectador. No grego, o vocábulo empneusis significa inspiração e sopro. A palavra provém do verbo empneo, que determina as ações de respirar, viver, soprar, inspirar. Na forma passiva, empneo significa ser inspirado, ser animado por um sopro divino.

Por estar relacionada à singularidade do objeto, a intuição sensível serve pouco aos sistemas filosóficos. Entretanto, ao longo dos tempos, várias formas de intuição foram debatidas como um princípio dos processos do conhecimento. Em A Ética a Nicômaco, Livro VI, "A virtude intelectual",

Aristóteles faz referência ao termo intuição racional como faculdade que nos ajudaria a apreender as qualidades que nos permitiriam alcançar a verdade: conhecimento científico, prudência e sabedoria. Este processo de apreensão é guiado pela inteligência. Como modus operandi da inteligência, este tipo de intuição é diferente da percepção sensorial e favorece o raciocínio, a compreensão e a comunicação das ideias.

O termo intuição aparece nos escritos do filósofo grego Epicuro. Em Carta a Herodoto, Epicuro comenta que, para evitar o excesso na formulação ou apresentação de nossas ideias, é preciso reconhecer o valor das palavras e das coisas, confrontando-as com as sensações e com as intuições do espírito. Como maneira de conhecer e observar, tal confrontação nos serve para compreender nossos modos de afetação, de percepção do visível e do oculto. Ao propor uma teoria do conhecimento, Epicuro descreve um percurso para encontrar um parâmetro de verdade capaz de oferecer condições ao conhecimento científico. Na canônica epicurista, a experiência sensível é a fonte do conhecimento e do saber. Para o filósofo, as sensações abrem o caminho para o raciocínio sobre as coisas invisíveis.

Influenciado, em certa medida, pela cosmogonia aristotélica e seguidor do idealismo platônico, Plotino se servia do termo intuição para refletir sobre a relação direta entre o divino e o objeto de sua criação. Como parte do intelecto divino, a intuição é para ele uma forma de conhecimento superior. O Uno, concebido por Plotino, é o princípio de toda a criação, o ser em si, fonte que, por irradiação sucessiva, propicia a existência do todo. O filósofo entende o Nous, atividade do intelecto, como espelho do Uno. A intuição pertence ao divino que, por emanação, gera a atividade racional e intelectiva.

Durante a Idade Média, o pensamento filosófico manteve, na maioria das vezes, esta associação entre a intuição e o divino. No nascimento da ciência moderna, o empirismo de Francis Bacon afirmou o conhecimento intuitivo como análogo à experiência. Sob as condições reflexivas da ciência moderna, a experiência contém em si uma condição de repetição, que possibilitaria o estabelecimento de sistemas de verificação e comprovação. Nesse sentido, a experiência é impessoal. Em outras palavras, isto que dizer que o fato do resultado da verificação ter sido aceito por um grupo não significa que todos os membros do grupo tenham vivido pessoalmente tal experiência.

O aspecto divino, a forte dimensão empírica e a remissão à essência singular do objeto são, dentre outras, características que marcaram a crítica ao uso da intuição no pensamento filosófico. Porém, a apropriação do termo, por alguns filósofos dos séculos XIX e XX, interessam diretamente ao argumento desta investigação: o ato de ver, intuir e conhecer executado pelo espectador.

Wilhelm Dilthey (2010) concebeu a intuição como volitiva. Para ele, a existência das coisas é por nós percebida via um caráter de vontade. Este caráter antecede em nós o pensamento, a razão. Como seres desejantes, encontramos regularmente impedimentos e resistências que se opõem a nossa vontade. Quando ganham forma, estes impedimentos são coisas, percebidas por nós intuitivamente. A luta de forças entre vontade e resistência oferta para as coisas a existência. Em outras palavras, nos termos da filosofia de Dilthey, a existência das coisas é por nós percebida através da intuição volitiva.

Para Henri Bergson (1986), o objeto da intuição é aquilo que corre sem obstáculos, que está em movimento. Somente a intuição é capaz de assimilar a duração. A intuição não decompõe, não se fixa ou analisa como o faz a inteligência. A intuição é um ver singelo. A doutrina da intuição, em Bergson, foi considerada sua grande contribuição para o pensamento estético. Ainda que não tenha dedicado um estudo exclusivo ao tema, para expor a "duração real", o filósofo utilizou como ilustração a experiência estética frente ao objeto artístico. A vivência em profundidade propiciada pela experiência com a arte retira os indivíduos das rígidas divisões intelectivas e o aproxima da fluidez e do movimento ininterrupto que não objetiva nenhum fim prático. No pensamento de Bergson (1986, 1999), a duração não é mensurável como o tempo repartido ou se aproxima do dado temporal científico. Por isso, é na experiência estética que o sujeito capta o instante eterno da duração.

Benedetto Croce definia a estética como a ciência da intuição sensível. Croce (1997), tal como em várias outras matrizes filosóficas, entende que na intuição está contida a existência permanente do objeto. Na arte, o objeto físico está limitado à função de estimular a produção ou reprodução da intuição. Sobre ele se dedica a técnica, que será a responsável pela comunicação da intuição, e não pela expressão. A expressão tem uma qualidade

subjetiva. Relacionada com a experiência estética, a expressão revela um conhecimento sensível apreendido a partir do observado. Sob este ponto de vista, está atribuída à comunicação um valor operacional através do qual se alcançará o universal próprio à forma. Na concepção de Croce (1986, p. 280-281), a forma está para o ato estético e o conteúdo oferece o passo inicial no caminho do ato expressivo. Em seu pensamento, não se desvincula intuição estética e expressão – tão logo há a intuição, surge a expressão. Não há qualidade na intuição, quando esta se nega à expressão. Nesta medida, a intuição é sempre atividade, pois somente se realizará no movimento expressivo, e se diferencia da sensação, que, para Croce, é da ordem do mecânico, do natural. Em princípio, não haveria distinção entre a intuição do artista e do não artista. Esta distinção é uma questão empírica e quantitativa.

Dentre as proposições de Croce (1986), dois pontos interessam, especialmente, ao argumento aqui proposto. O primeiro deles refere-se aos aspectos de descoberta, de experimentação, de qualidade inicial para uma percepção, típicos da intuição sensorial. Este modo de intuição tem uma conexão com o corpo, deriva de seus sentidos, é acionado pelo olhar. Ver é uma dentre as muitas maneiras disponíveis para o espectador conhecer. O teatro, como arte da representação, é indissociável da imagem. No espaço do acontecimento teatral, os objetos e os corpos são elementos cênicos que enviam imagens aos sentidos do espectador. A cena é uma irradiação de imagens que atravessam a solidez do corpo para estimular as sensações. Estas imagens não são apenas visuais, mas também sonoras, olfativas. Percebida pelos sentidos que se abrem (BERGSON, 1999), elas se encaminharão para a mente, em busca da movente e veloz memória. Desde suas manifestações mais primitivas até as produções mais contemporâneas, o teatro mantém, como traço característico, o desejo humano de representar sua expressão. A representação teatral é a criação de uma imagem a partir de uma ideia, imagem que oferece ao espectador a consciência de um objeto ausente, a partir de novas significações aplicadas a outros objetos presentes.

O segundo ponto refere-se à técnica como modo de comunicação. Neste modo, ela pode ser chamada de técnica simbólica que, marcadamente estética, se distingue das demais pelo uso de signos. Em seu sentido de

coexistência, a comunicação ativará o caráter poético da técnica. Assim, a técnica, sem abandonar sua condição inicial de conjuntos de procedimentos para a execução de algo, passará a ser uma modeladora da forma encenação. Esta forma, por sua vez, oferece contornos estéticos e revela a essência da criação cênica. A essência da criação não está reduzida a uma cópia das coisas. Como representação de uma ideia, ela poderá acentuar aspectos do objeto, oferecer-lhe novos desenhos, torná-lo reconhecível por algo aparentemente escondido. A partir da combinação de procedimentos comunicativos próprios, na forma arte, a criação é capaz de enlaçar o espectador. O enlace estará determinado pelas condições contextuais que envolvem o espectador e a produção da obra.

Para compreender os modos de organização dos componentes do circuito comunicativo na cena expandida, acredito que é preciso realizar o cotejo entre dois princípios, dentre os muitos que tipificam as realizações cênicas contemporâneas: a noção de pós-dramático e o conceito de teatro performativo. Para este fim, valorizamos os aspectos de experiência partilhada, presentes nas encenações pós-dramáticas, bem como sua interface com os elementos constitutivos da performance. Como alertou Hans-Thies Lehmann (2007), o teatro que se pretende pós-dramático deve substituir a representação por uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que objetiva ser imediata. Esta imediaticidade da experiência compartilhada entre artista e espectador é possível na incorporação, por exemplo, dos elementos da performance, dos meios de comunicação e audiovisuais. No limite da junção entre o teatro e a performance, encontram-se o teatro como acontecimento e os gestos autorrepresentativos do artista performático. Josette Féral (2008) observa que a conjuração entre performance, teatro e dança, empreende um conjunto de modificações no produto cênico, tais como: a invocação e o uso das qualidades do performer presentes no ator; a produção e o incremento das imagens, como forma narrativa, em detrimento do texto; a invocação da recepção do espectador, como observador criador; bem como o privilégio da apresentação da cena, como acontecimento, e não mais o investimento no caráter formal da representação.

Amparo a compreensão de cena expandida no debate proposto por Sánchez (2011) e Lepecki (2011), para fundamentar a noção de dramaturgia

expandida. Além de romper com limites históricos, tais como a separação palco/plateia e as lógicas comunicacionais transmissivas, esta forma teatral dialoga com as mais diversas maneiras de tratamento do signo teatral, e busca a vida ordinária para encontrar sua materialidade dramatúrgica. Como relembram Schechner (2012), Sánchez (2011) e Finter (2003), a saída do teatro para a rua ou a vinda da rua para o teatro marcou uma mudança considerável no teatro do século XX. Para além da atuação dos artistas alemães, na virada do século XIX para o XX, Antonin Artaud, Bertold Brecht e Gertrude Stein, a partir de cenas da rua, trazem a "vida real" para a cena, na primeira metade do século XX. Desde os anos de 1960, este trabalho foi continuado pela performance art. Como sublinha Sánchez (2011, p. 21), a ida do teatro para a rua foi concomitante ao desenvolvimento de teorias sociológicas e antropológicas, que tomavam o social como espaço teatral. Ao final dos anos de 1950, Erving Goffman (2006) recorria ao termo atuação para analisar o comportamento social dos indivíduos. Para Goffman, os indivíduos atuavam nos espaços sob dramaturgias predefinidas. No campo da antropologia, Victor Turner investia na compreensão dos dramas sociais, buscando, na origem grega da palavra drama, os subsídios para analisar a "atuação cultural". Sánchez considera que há um movimento de atualização entre as propostas de Goffman, Tuner, Brecht e Artaud. Desse modo de produzir a arte e entender a vida social derivou uma série de formas teatrais: teatro de intervenção, teatro de situação, teatro político, teatro de resistência, dentre muitas outras. A dramaturgia expandida apresenta-se como uma mediadora entre a ação cênica e o espectador. Na cena expandida, o jogo da realização cênica promove, regularmente, a troca de papéis entre seus jogadores. Não é o fim da hierarquia entre quem performa e quem vê, mas, é uma troca permanente entre os limites do sujeito que observa e o objeto observado.

Roland Barthes (1990, p. 85) define o teatro como uma atividade que "calcula o lugar olhado das coisas". Se nos abrigarmos sob esta definição, podemos pensar o teatro expandido como uma atividade que conecta os corpos através de uma ligação imaginal. Historicamente, o encontro com a linguagem moldou o corpo. Distante de ser um ente fechado ou totalizado em si mesmo, o corpo resguardou-se sob a veste dos símbolos. Progressivamente, com a sofisticação dos modos de agregação, os fenômenos

estéticos e imagéticos tornaram-se constituintes do social. Por sua vez, estes fenômenos eram irrigados por formas banais, movimentos desinteressados, pelo gesto anódino e não apenas por grandes movimentos estruturantes. Nascia o homem forjado no estético, que distribuía e enfrentava, ao mesmo tempo, imagens, com o objetivo de controlar outros corpos e colonizar o imaginário. Na busca pela vida gregária, os sujeitos desenvolveram uma erótica dos corpos que fundamentou um modo para estar junto. A encenação desta erótica tinha por base a repetida ação ritualizada e teatralizada. O ritual teatralizado assegura a transferência imaginal, necessária à manutenção do laço social. Nesta feita, a pregnância das imagens tinha um duplo papel: o de estabilidade de uma percepção e o de condição de inventividade da consciência. A linguagem começava a apresentar-se como um manto imaginal para acolher e amparar a existência.

Os rituais se tornaram presentes em todos os momentos da história da humanidade. Formas expressivas – tais como as procissões, os cortejos, os festejos populares, as irrupções contra o poder instituído, os julgamentos públicos, as danças e as diversas teatralidades – foram desenvolvidas com a função de reafirmarem ou negarem o modo pelo qual se via a vida em sociedade. Estas performances éticas e estéticas garantem uma mobilidade social e uma mutabilidade corporal. Há entre a experiência e a performance um movimento de alternância entre formar e ser formada uma pela outra. Ao privilegiar o corpo como sítio para sua ocorrência, a comunicação performática não abandona ou mesmo diminui o valor e a presença da linguagem. Na verdade, ela investe na complexa trama existente entre o corpo e a linguagem neste tipo de comunicação.

UMA FOTO, UM CINEMA E AO MENOS DUAS CARAS

> O raciocínio é a operação da linguagem, mas a pantomima é a operação do corpo [...] O corpo oculta, encerra uma linguagem escondida; a linguagem forma um corpo glorioso. A mais abstrata das argumentações é uma mímica, mas a pantomima dos corpos é um encadeamento de silogismos. Não se sabe mais se é a pantomima que raciocina ou o raciocínio que faz mímica. (DELEUZE. 1974, p. 289)

Em uma palestra, no evento "Cenas transversais: arte em trânsito", organizado pelo Curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no mês de novembro de 2012, a artista paraense Berna Reale apresentou uma imagem, dentre outras, chamada "A morte". A criação de suas performances fotográficas é perpassada pelo tema da violência. Ao descrever o processo criativo em A morte, Berna narrou a dificuldade para encontrar o corpo da personagem que sustenta a imagem: uma porta-bandeira. Vestir-se com uma roupa de lantejoulas pretas, modelada como o traje da porta-bandeira, não foi suficiente para transformá-la nesse outro imaginado. Contornar o corpo com coroas mortuárias dava dramaticidade à cena, porém não alcançava a ironia pretendida. Após inúmeras tentativas, a questão foi solucionada pela dica de alguém absolutamente externo ao processo. O problema era a posição da mão na imagem. A artista não havia encontrado o gesto do porta-bandeira. Faltava na imagem a posição da mão que teatralizaria o corpo. A roupa e a posição do corpo concorrem para constituir a dimensão social do gesto. Nos termos de Barthes (1990, p. 16-17), a pose do modelo na foto determina a conotação, as atitudes estereotipadas cristalizam a significação e conferem o caráter significante para a fotografia. A síntese operada pela mão intensificou a imagem, potencializou sua ação. O detalhamento do gesto estendeu o tempo e o espaço da imagem. Os objetos da cena, flores de plástico e coroas mortuárias, são indutores disjuntivos para a significação da imagem. Não executam mais suas funções de origem, mas seus significados servem para a associação de ideias pretendida pela artista. Esta valorização resultante da combinação espaço condensado/tempo expandido gera o que Lucci (2012) determinou como a verticalização da experiência estética no instante presente.

Surgida do diálogo entre o cinema ao vivo (VJ-ing) e a dança contemporânea, Justo uma imagem é uma obra-ensaio feita pela bailarina Denise Stutz e pelo artista visual Felipe Ribeiro. Nesta realização, os movimentos sugeridos nas projeções e no corpo que dança invocam no espectador imagens memoriais, fantasiosas ou clichês. No palco, há o jogo entre a cena e a cidade, entre a dramaturgia e o documental. A qualificação obra-ensaio é pensada a partir da relação que os criadores possuem com suas práticas artísticas, bem como o movimento de eterna revisão efetuado pelo escultor espanhol Selarón sobre sua obra. O testemunho do escultor está em

cena, como um relato audiovisual, sua fala e a imagem de seus mosaicos. Há mais de 20 anos, o artista remodela a escadaria da Lapa, bairro da cidade do Rio de Janeiro. Agir sobre o mesmo espaço, no limite do espaço, para ampliar o espaço, elemento comum na escultura e na performance. Imagens e corpos colocados, sob os protocolos do olhar do perceptor, investigados. Inspirado pelo frase de Godard "não uma imagem justa, mas justo uma imagem", a performance integra o corpo que dança, a imagem, a palavra, a cidade, o olhar do espectador e a mão do diretor que monta ao vivo.

Figura 1

Figura 2

Al menos dos caras é peça de dança da companhia Projects in Moviment, dirigida e coreografada por Sharon Fridman, um israelense radicado em Madrid. Ao final da descrição da encenação, no sítio web do grupo de dança, há a seguinte frase: "Um acontecimento tem tantas caras como espectadores, qual é seu ponto de vista?" O fechamento arquitetônico da caixa cênica não é capaz de reter o desdobramento espacial da peça. Uma caixa e três corpos ganham uma organicidade capaz de estender o espaço e o tempo. A luz e o som contornam e dão volume para esta extensão. Os pontos de apoio e sustentação física entre os bailarinos são transformados em conexão, em imagens refletidas e repetidas que criam novos corpos, novos rostos. A virtualidade do espaço constitui um dos princípios criativos da obra feita para dois bailarinos e um ator. Esta virtualidade contém uma mobilidade potente o bastante para não permitir que a sensação do espectador repouse em um único ambiente.

Essas três breves descrições comentam como organismos e ambientes se fundem em uma rostidade cênica. Como lemos em Deleuze e Guatarri (1996), a rostidade não concerne a um rosto. Os corpos nessas performances se deslocam sobre os eixos da significância e da subjetivação: porta-ban-

deira muro branco para refletir o signo, o movimento coreográfico buraco negro, que hospeda, na ampliação e contração dos corpos, a subjetivação. Um rosto, não individual, resultado do encontro, do choque, do desmantelamento de estruturas ordenadoras. Máquina de realidades e fantasias, estas performances comunicam por ruídos, por sobras, por borrões. Quantas caras têm este rosto? A quantidade correspondente aos buracos escavados na imagem para alojar a subjetividade. Não são imagens claras de uma subjetividade conformada ou dominante, são impressões, sensações que abrem caminhos para uma intuição sobre o esboçado.

A imagem nessas realizações mesclam pouco a pouco as matérias orgânicas e inorgânicas e as transformam em regimes de visibilidade e invisibilidade simultaneamente. Os corpos de quem performa e de quem vê se aproximam e se distanciam sem se separar, movimentam-se à maneira das linhas de subjetivação. Performance em devir, os corpos, em A morte, Justo uma imagem e Al menos dos caras, são formados por linhas variáveis, cambiáveis, fraturadas, que negociam com cada espectador sua formação. Tais linhas não são feitas do universal, do todo verdadeiro e uno. São linhas que reivindicam a pluralidade para existir, que se buscam no descentramento das formas prontas de subjetivação. Deste modo, estes são corpos do dissenso. Não haverá neles nenhuma onipresença comunicativa. Sua maneira de comunicar se multiplica à medida que os espectadores se abrem aos seus critérios estéticos, enfim, as formas de vida neles contidas. Diferentemente de uma representação que vai ao encontro do tempo para reafirmar o que somos, o movimento destes corpos nos convoca a nos vermos em devir, em nossa possibilidade de vir a ser. Não se trata simplesmente de corpos que imitam a vida em uma área de representação, são corpos dispositivos em performance.

Isabel de Naverán (2010, p. 94) chama de corpo dispositivo os corpos que transformam as relações antecipadas ou previstas entre os sujeitos e os objetos. Como veículos que transportam o olhar do espectador, estes corpos se abrem a uma transformação geradora de novos tempos e espaços. Para a pesquisadora, os corpos dispositivos possuem mais que uma materialidade orgânica, eles são feitos das matérias de outras fisicalidades, como a luz, a música, os sons ou os objetos cênicos. Tendo como ponto de partida a noção de Naverán, buscamos compreender a constituição destes corpos

à maneira como Deleuze (1990) observou o princípio dos dispositivos, na filosofia de Michel Foucault: um composto multilinear que não acolhe sistemas homogêneos. Tomaremos os corpos dispositivos como compostos em desequilíbrio, feitos de linhas de diversas naturezas que seguem para sentidos distintos. Desta maneira, estes corpos não são ou estão definidos. Eles existem em relação e constituem-se na crise, pelo corte, no choque. Na maquinaria da encenação, os corpos dispositivos serão o que Foucault chamaria de máquinas de fazer ver, ouvir e falar. Entretanto, não se usam palavras claras para ouvir ou falar. Tampouco serão ofertadas imagens definidas para o ver. Tudo o que o corpo dispositivo movimenta são linhas, de sonoridades, de luz, de movimentos. Guia do olhar, o corpo dispositivo forma imagens possíveis, ao colocar em choque suas linhas de subjetivação com as do espectador. Ele será um vetor, entre os espectadores e a cena, ou entre o olhar e a existência estetizada das imagens em cena.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. São Paulo: Artmed,1990.

BARTHES, Roland. *Escrito sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGSON, Henri. *Diccionario de filósofos* – Centro de Estudios Filosoficos de Gallarte. Madrid: Ediciones Rioduero. 1986.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARLSON, Marvin. *Performance*. Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CROCE, Benedetto. *Diccionario de filosofos* – Centro de Estudios Filosoficos de Gallarte. Madrid: Ediciones Rioduero. 1986.

CROCE, Benedetto. *Estética*. Editorial Libreria Agora, S.A. 1997.

DAWSEY, John. C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Revista Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 163-176, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D´agua, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DEWEY, John. *Experiência e natureza*; *Lógica*: a teoria da investigação; *A arte como experiência*; *Vida e educação*; *Teoria da moral* / Jhon Dewwy. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante la imagem*. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte. Murcia: Cendeac, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Livros, 2008.

DILTHEY, Wilhelm. *Poética*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 2007.

DILTHEY, Wilhelm. *Introdução às ciências humanas*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2010.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade*: o teatro performativo. Sala Preta, 2008.

FINTER, Helga. *A teatralidade e o teatro*. Espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. 2003. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/helga_finter.pdf>. Acesso em: set. de 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

Goffman, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. São Paulo: Editora Vozes, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUCCI, Laura Kiehl. *Raccourci*: a construção condensada de um ponto de vista. In: aParte XXI. *Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*. São Paulo, n. 5, p. 13-17, jan./jun. 2012.

NAVERÁN, Isabel. *Pase de diapositivas*. In: NOGUERO, Joaquim. *El espctador active*. Mov-s. Madrid: 2010.

MENDONÇA, C.M.C. Um espectador ordinário entre a crítica e a representação. Aletria. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 37-51, jan./abr., 2011.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*: o pensamento poético. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROJO,Grínor, ROJO Sara e RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica da literatura*: três perspectivas latino-americana. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

SÁNCHEZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELLISCO E. at al. *Repensar la dramartugia*. Errancia y transformación. Murcia: Centro Cendeac, 2011.

SCHECHNER, Richard. O Ritual. In: LIGIÉRO, Z. *Performande e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. O percevejo. *Revista de Teatro*, crítica e estética. ano 11, n. 12. 2003.

PABLO GONÇALO MARTINS

Olhar entre semibreves

Escrita e silêncio em Samuel Beckett e Peter Handke

A história das mídias ópticas é uma narrativa de formas de desaparição (KITLER, 2010, p. 39). As técnicas e os discursos de visibilidade destacam-se, nesse processo, justamente por inventarem gestos de dissolução – e potencialização – de alguns índices do visível. É nessa lida entre imagens visíveis e imagens ou conceitos ocultos que as estéticas do silêncio nos interessam de forma peculiar; ou seja, há, na subtração da palavra, uma maneira de contar e narrar por imagens que tende a se diferenciar dos formatos hegemônicos dos discursos e das técnicas de observação num contexto de sociedade do espetáculo. Sutilmente, o silêncio não deixa opaco nem transparente o que revele e o que esconda. Os regimes de visualidade, assim, dialogariam, de maneira tácita e íntima, com características dramatúrgicas definidas e historicamente circunscritas. Juntamente nos padrões visuais e tecnológicos, percebem-se, não apenas convenções sobre o olhar que se dirige à cena, mas também formas narrativas e dramáticas que conduzem, orientam e codificam o olhar do espectador. É este encontro entre a dramaturgia e sua lida com a imagem que pretendemos salientar.

As palavras no papel, portanto, nos guiarão por estas linhas. Palavras feitas para a cena, escritas para uma futura materialidade: nos atores, no palco, nas telas, nas paisagens, nas ruas, nas cidades. Percorreremos, assim, um roteiro de Samuel Beckett e uma peça de Peter Handke. Em comum, o silêncio. O que lemos, e o que vemos, em *A hora que não sabíamos nada um do outro*, de Handke, e em *Film*, de Beckett, são palavras mudas, ações silenciosas. Escritas, mas não para declamações. São peças

sem diálogos, sem falas. Palavras e verbos que não ecoam para os ouvidos. Descrições minuciosas que buscam narrar algo, mínimo que seja, mas algo para os olhos.

É claro que a realização dramática de uma estética pautada no silêncio talvez seja por demais rarefeita. No entanto, ela pode revelar uma dinâmica importante entre o texto e a cena, a palavra e a performance; uma interação peculiar entre o dramaturgo, o encenador e o ator. Pausas, silêncios, e outras semibreves cênicas coabitam tanto a escrita para o teatro, a dramaturgia, como a escrita para o cinema, os roteiros. Haveria, nesse recorte, uma forma de pensar uma aproximação tácita entre o teatro e o cinema, não apenas por meio das semelhantes formas de codificação da escrita para a performance, mas também permeando as migrações estéticas de mútuo imbricamento entre padrões dramatúrgicos, literários e cinematográficos. (FIGUEIREDO, 2010) Nesse caminho, realizaríamos uma equação entre o dramaturgo e o roteirista. Sim, pois ambos trazem, ora ao palco, ora à tela, diversas elaborações narrativas, tais como atos, cenas, personagens, conflitos e viradas dramáticas. Paralelamente, compartilhar-se-iam padrões implícitos de narrar pelo tempo, pelo espaço, e de transmitir, pelo texto, uma potência, latente, de *mise en scène*.[1]

É dessa forma que olharemos para as peças de Beckett e Handke, como obras dramatúrgicas que, pela forma textual, nos revelem sintomas de uma estrutura de sentimento[2] que compreendemos em sedimentação nos anos de 1970 e que, de forma difusa e persistente, talvez ainda emane em algumas realizações cinematográficas contemporâneas. Evoca-se aqui o conceito do teatro pós-dramático, na acepção formulada por Hans-Thies Lehmann, segundo o qual haveria o ressurgimento de uma forma de dramaturgia não mais baseada no enredo nem nas formulações teatrais modernas. (LEHMAN, 2007)

---

1 Pode-se, por exemplo, encontrar padrões visuais de mise en scène nos romances realistas franceses do século XIX, padrões, inclusive, próximos daqueles sedimentando no cinema clássico. Ver PAECH, 1997.

2 Seguimos aqui o conceito de estrutura de sentimento de Raymond Williams, que representa "a estrutura formal escrita, bem como a estrutura da trama posta em cena. O conflito e a solução não são uma história ou uma narrativa de coisas passadas: ao contrário, eles estão sempre presentes, em palavras e movimento". (WILLIAMS, 2010, p. 61)

É justamente essa forma do olhar do espectador que nos interessa perceber. Ou, por outro ângulo, as formas de escrita – no teatro e no cinema – que interagem com uma estrutura de sentimento dessa forma de assistir de cunho pós-dramático. Não por acaso escolhemos obras dramatúrgicas que se consolidam a partir de uma relação direta e fenomenológica com a imagem. Ao escreverem peças sem falas, Beckett e Handke constroem imagens, afetos e encadeiam sensações de uma forma mais próxima ao cinema mudo do que propriamente à tradição do teatro. É nesse sentido que a simples ausência de diálogos nos possibilita perceber, tanto um gesto intermídiatico, quanto uma sutil dissolução de um dos pilares da representação teatral clássica e moderna.

> A dimensão do não-saber na percepção teatral – cada figura é um oráculo – constrói sua virtualidade constitutiva. Para o olhar teatral, o corpo sobre o palco se converte em uma 'imagem' [...]. Em uma 'suposição radical', como destaca Bernhard Waldenfels, ele postula a 'possibilidade de um estabelecimento da realidade na própria visão' e fala de imagem no sentido empático, como a oportunidade pela qual se dá uma que é conduzida ao invisível. (LEHMAN, 2007, p. 399-400)

Como escritores que compõem dramaturgias a partir da imagem e dentro de um contexto hipermidiático, Beckett e Handke também engendram uma aproximação peculiar entre a escrita e o espaço, sugerindo trânsitos entre o teatro e o cinema. Seriam projetos que inauguram uma dramaturgia, cuja escrita é pautada por certo "sentido empático" da imagem e do espaço. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla. De um lado, essas peças costuram imagens minuciosas e privilegiam descrições frente a falas e diálogos; aproximam-se, assim, mais de uma linguagem de roteiro cinematográfico. Por outro lado, o teatro pós-dramático ensaia e inscreve realidades, a partir de imagens, gesto esse, que parece, pouco a pouco, migrar para certas práticas cinematográficas contemporâneas.

Por meio do silêncio, portanto, propomos possíveis cartografias dramatúrgicas que nos oferecem imagens de resistência, formas mais depuradas de representação. Por isso também buscaremos enaltecer as sutilezas e nuanças entre formas distintas de composições estéticas a partir do

silêncio – formas, contudo, que propõem um contraponto interessante frente a verborragia imagética hoje hegemônica.

O *FILM* DE BECKETT

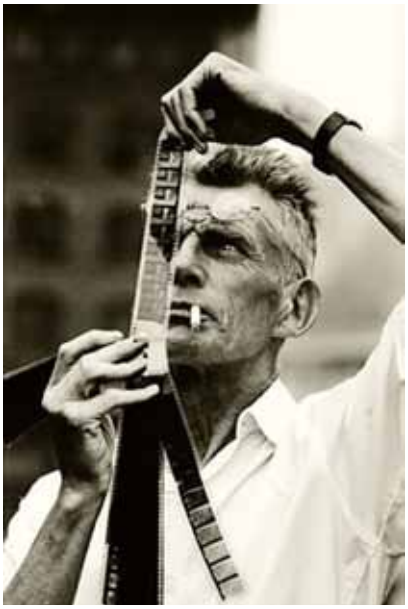

Figura 1 – Samuel Beckett.

É no mínimo curioso que o famoso *Film* de Samuel Beckett (Figura 1) não tenha sido dirigido pelo escritor, dramaturgo e poeta irlandês. Realizada em 1965, a obra foi realmente posta em cena por Jean Genet e Alan Schneider, nomes que sempre ficam relegados a um segundo plano nesse filme, em relação, por exemplo, à memorável atuação de Buster Keaton.[3] Talvez não seja mero acaso: qualquer capa de dvd ou citação acadêmica insiste em legar a autoria dessa obra a Beckett. O fato é revelador, já que torna clara a tradição no teatro em atribuir autoria preferencialmente

3 Pode-se encontrar um interessante depoimento de Alain Schneider e a confecção do filme junto a Beckett, no seguinte link: <http://www.apieceofmonologue.com/2010/06/alan-schneider-samuel--beckett-film.html> Beckett não apenas foi ao set e acompanhou as filmagens, como deu dicas de planos – papel este que, atualmente, é bem desempenhado por roteiristas.

ao dramaturgo. Num percurso distinto, a história do cinema valorizaria como autor a figura e a assinatura do diretor. (SAYAD, 2008, p. 26)

O *Film* de Beckett, portanto, embaralha essas classificações e traça uma trajetória peculiar nas tradições autorais. Ao voltarmos para o texto original, perceberemos menos uma marcação para uma peça teatral e, entre uma plêiade de detalhes, encontraremos descrições sofisticadas que visam nada mais e nada menos do que criar imagens justas. Uma escrita que busca harmonizar tempos, cadências, construção do personagem, elaboração do sentido narrativo, acontecimentos, (sons), posicionamento de câmera, descrições espaciais e indicações precisas do cenário. Para o olhar de um historiador do teatro, essas anotações seriam reveladoras da narrativa. Para o olhar do historiador do cinema – e das mídias audiovisuais – essa escrita de Beckett talvez revele somente aspectos técnicos de um filme que se concretizaria na tela. Beckett, assim, seria apenas o roteirista do filme dirigido por Jean Genet e Alan Schneider.[4]

Enxergar Beckett como roteirista de *Film* não possui demérito algum. Ao lermos seu *script* constatamos diversas das intenções da obra. Há uma descrição minuciosa do espaço – três locações, três partes, como a rua, a escada e o quarto (BECKETT, 2006, p. 323) e se salienta que o filme deve ser inteiramente silencioso, com exceção de um *sssh!* –pronunciando de frente para a câmera, ainda na primeira parte. Temos aqui um silêncio semântico.[5]

Em seguida, o *script* aponta os princípios de *Film*. Cita-se o filósofo George Berkley, numa epígrafe com a frase *Esse est percipti*; ou seja, *ser é ser percebido*. E com esse conceito – que, obviamente, não aparece de ma-

---

4 Não devemos percorrer aqui a polêmica sobre a autoria no cinema. (SAYAD, 2008) Nossa ênfase, por um momento, é salientar o papel de roteiristas – ou dramaturgos – na consolidação de gêneros, estilos e uma possível influência nas inovações narrativas dentro da história do cinema. Menos o roteirista como autor, do que o roteiro como um sujeito, ativo, que constrói obras cinematográficas paralelas e muitas vezes coincidentes, outras não, às trajetórias do diretor. É nesse sentido que, talvez, seja preciso considerar Beckett, no caso de *Film*, tanto como roteirista quanto um dramaturgo. E enxergá-lo assim não deveria diminuir o papel de sua formulação estética, pelo contrário.

5 Embora não haja um silêncio literal no cinema – nem mesmo nos tempos do cinema mudo, cujos filmes sempre tinham trilha sonora e acompanhamento musical durante as sessões. Pois o silêncio, no cinema, costuma ser acompanhado de signos, como o som ambiente, que conotam silêncio. Aqui, até o mesmo o *sssh!* – único som que ouvimos ao longo da obra – enfatiza: isto é (ou não é) silêncio.

neira explícita ao longo do filme – Beckett concentra toda a dinâmica entre a imagem e a sua representação dramática. Beckett, portanto, estabelece um jogo entre a percepção alheia e a autopercepção, ou percepção de si. Dessa forma, o protagonista divide-se entre um objeto ("O") e um olho ("E") e "não será claro, até o fim do filme, que quem possui a percepção não é um ser alheio, mas o próprio *self*". (BECKETT, 2006, p. 323, tradução nossa) Para ilustrar essa ideia, Becket desenha (Figura 2) a relação geométrica que deve ser estabelecida: não maior que 45 graus, quando "O" não se percebe percebido, e a partir de 46 graus, quando "O" percebe-se ao se olhar.

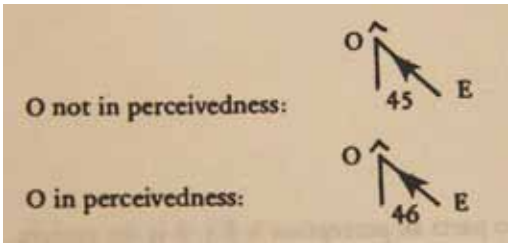

Figura 2 – Film, de Becktt.

Há, portanto, uma relação clara e precisa para a *mise en scène*; ou na dinâmica entre a câmera e o objeto. Um jogo bem definido entre a dramaturgia, a narrativa, a visualidade e a estrutura do sentimento quando posta em cena. Apenas no final de *Film* constata-se que "E" e "O" são a mesma instância e, que, ao tentar suplantar qualquer outra consciência de percepção, "O" se esquiva da assustadora possibilidade de se perceber. Originalmente, esse roteiro iria se chamar *O olho* e ele parece transpor para a temática da imagem procedimentos narrativos e dramáticos caros à estética de Beckett. No entanto, trata-se de uma imagem – uma forma de ver – que não procura uma indexicalidade, uma referência ou mesmo uma representação.

Na primeira parte do roteiro, indica-se como a própria câmera deve perseguir o objeto de maneira assertiva. Nos encontros casuais entre o olho e a câmera há, como na parte da escada, um susto, um pavor de perceber uma imagem que não se diferencia do seu referente. Na terceira parte, no quarto, há uma enfática recusa de qualquer outra imagem, ou

forma de percepção, e "O" cobre os olhos dos animais que estão no cenário. Em seguida, "O" olha suas próprias fotografias, em certa percepção do passado, até chegar ao instante final em que se olha frontalmente, numa imagem alongada.

Pode-se afirmar que Jean Genet e Alan Schneider realizaram uma leitura bem fiel do *script* de Beckett e que muitas das sensações visuais almejadas obtiveram uma interessante materialização, quando sentidas na tela. Os movimentos da câmera, o cenário, o aproveitamento visual do espaço e a forma como o personagem interage com as fotos possibilitou uma atmosfera ímpar, que causa estranheza e desconforto. Curiosamente é nesse encontro entre "O" e "E" que se verificam alguns ecos estilísticos da narrativa de Beckett. Trata-se de um gesto de *gap* (ABBOTT, 2004); uma ausência ou mesmo uma subtração do sentido dramático que, paradoxalmente, não se abstém do gesto narrativo. São vácuos que convidam o leitor – ou espectador – a um preenchimento, o qual, por sua vez, será recompensado por nulidades. Essa tendência de Beckett se reforça na sua produção pós-guerra, a partir de 1944. Depois de *Esperando Godot*, na sua experimentação com jogos de linguagem em *Watt* (PERLOFF, 1996), Beckett se aproxima paulatinamente de uma narrativa que joga entre esvaziamentos e convites para preenchimentos vãos.

> Não há nada aqui, nada para ver, mera coincidência, quando cogita-se um mundo sem espectador, e vice-versa, brrr! Sem espectador, pois, e, melhor ainda, sem espetáculo, um alívio. Se esse ruído cessasse teríamos nada mais a dizer. (BECKETT, 1965, p. 375, tradução nossa)

Este niilismo becketiano inocula não apenas sua narrativa, mas também a sua dramaturgia e a forma como estabelece sua construção imagética. Assim, é uma imagem silenciosa que se torna um texto, ou um gesto, para nada. Não por acaso, *Film* é uma obra muda tardia, fora do seu tempo histórico, que radicaliza as estruturas poéticas do cinema mudo para refletir sobre a condição da percepção humana. No entanto, é uma obra que se recusa a encadear sentidos, tal como realizada por toda uma tradição de dramaturgia do cinema mudo.

Uma imagem, às vezes, transforma-se em silenciosa. Ou numa máscara indecifrável. Ou, num silêncio que não é exatamente um silêncio,

mas um murmúrio de ações e instantes, que não escutamos, nem conseguiríamos escutar – ou compreender.

INTERVALOS SONOROS

Na notação musical – erudita e tradicional – a semibreve representa o maior intervalo sonoro possível.[6] Conceitualmente, a semibreve seria a junção de duas mínimas e o tempo de sua duração poderia variar de acordo com o regente ou o intérprete. O silêncio, nesse compasso, um espasmo métrico, uma cadência do metrônomo.

Ao incorporar a autonomia da performance e a inserção de instrumentos do cotidiano, ou eletrônicos, a música erudita, desde os anos de 1950, precisou buscar outras notações e convenções para a composição, a escrita e a performance. Pouco a pouco, a própria noção de silêncio – na música – passava por metamorfoses.

O exemplo mais célebre é a obra *4'33''*, de John Cage, composta em1952, na qual a sua performance consiste em abrir o piano e não tocar nada, por exatos quatro minutos e trinta e três segundos.[7] Ao silenciar a música e a sua performance – ao se despir do papel institucional do músico, que é tocar – Cage nos convida a escutar o outro, a plateia, o mundo, o que está ao redor. Aqui, o silêncio simbólico transforma-se num ruído material, cotidiano, impuro, imperfeito.

Mais do que um signo, portanto, o silêncio seria um ato de redução, de subtração, uma ausência que busca acrescentar novas sensações, mínimas, antes imperceptíveis. Nesse diapasão, o silêncio seria prenhe de sons inéditos – novos timbres, novas texturas, e tão comuns quanto extraordinários. Interessa-nos salientar esta escrita – e esta imagem – que ora é pautada pelo silêncio, ora por gestos minimalistas. Ainda que no âmbito

---

6 É importante lembrar que até a Idade Média havia, na notação musical, a preponderância da *Breve*, a *Longa* ou a *Máxima*, como notas de intervalos maiores que a semibreve. No entanto, elas não estão mais em uso e a semibreve tornou-se, pouco a pouco, o maior valor da notação. Quando enfatizamos o silêncio, realçamos, conceitual e metaforicamente, o valor de *pausa* da semibreve.

7 Sabe-se, contudo, que John Cage usava uma notação bem diferente da atual, a qual, consequentemente, foi criada para melhor representar a escolhas estéticas da música erudita contemporânea.

da literatura, Roland Barthes nos advirta sobre os paradoxos estéticos que uma escrita do silêncio tende a despertar:

> Essa arte tem a própria estrutura do suicídio: o silêncio é nela um tempo poético homogêneo que fica entalado entre duas camadas e faz explodir a palavra menos como o farrapo de um criptograma do que como uma luz, um vazio, um assassínio, uma liberdade. (BARTHES, 2000, p. 66-67)

O silêncio, nessa leitura, seria uma possível conduta ética do artista frente às convenções estilísticas que o circundam. Continuando com Barthes, iremos perceber as distinções entre o *tacere*, o silêncio verbal, e o *silere*, que conota uma tranquilidade, uma ausência de movimento e de ruído. (BARTHES, 2003) Haveria, portanto, uma diferença entre o silêncio da fala, na esteira do *tacere*, com o silêncio da natureza ou da divindade, na outra raiz latina da palavra. O que interessa em Barthes é sua ênfase no silêncio como um gesto estético que flerta com a figura do neutro, um gesto prenhe de consequências éticas que oscilam entre o ceticismo, o budismo, a delicadeza, as aporias e suas resistências.[8] Assim, num contexto dogmático, o silêncio seria uma aposta num significante de significado pleno.

De forma peculiar, o silêncio do *Film* de Beckett é tanto esta subtração quanto este gesto de anulação; ou seja, propõe-se um silêncio hipotético, ao retirar até os signos – ou os ruídos – que conotam silêncio nos filmes convencionais. Um silêncio conceitual situado num espaço de fricção que, ao surgir, recusa a síntese e elimina seus elementos criativos.

Esse silêncio repercute na relação de horror que o encontro entre o olho e o objeto suscita. Trata-se de um silêncio imagético, prenhe de uma dialética de ruínas, sem síntese, e inapreensível. Uma dialética que joga com proporções antropométricas, mas que cria uma estranha equação de dessemelhança. É o que nos indica Didi-Huberman, ao compreender o silêncio que se entranha na arte minimalista:

---

8 O ensaio *The aesthetics of silence* de Susan Sontag (2002) também traz uma interessante leitura sobre obras artísticas e sua relação com o silêncio. Após Rimbaud e as vanguardas do século XX, Sontag percebe no gesto do silêncio uma forma do artista renovar suas inquietações éticas nas suas tensas relações de autonomia frente à plateia e às audiências.

> Por seu essencial silêncio – que não é imobilidade ou inércia – e por sua virtude de dessemelhança, o 'antropomorfismo' minimalista dava em realidade a mais bela resposta possível à contradição teórica da 'presença' e da 'especificidade'. Fazia com que essas duas palavras nada mais tivessem a significar daquilo que se esperava delas, tomadas cada uma isoladamente [...]. A arte minimalista fornecia-se assim os meios de escapar, por sua operação dialética, ao dilema da crença e da tautologia. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 144)

Menos uma coisa ou um objeto, a imagem seria um ato. Essa escritura que aposta na construção de imagens-silêncio, curiosamente, sugere um gesto que instila dúvidas sobre a dinâmica ontológica, para continuar com Didi-Huberman, da construção da imagem. Assim, essa imagem-silêncio passa a observar o observador, tal como é observada. Ela duplica-se como imagem e se nega como semelhança. É neste ínterim que ela cria vazios, como as impurezas do branco, e se relaciona com o espectador de maneira niilista.

Contudo, dos anos setenta aos nossos dias, essa tensa relação com a imagem ganhou outros matizes. Ao adentramos o debate sobre a estética das paisagens, percebemos como se estabelecem jogos com a experiência e a dialética da imagem – e como surgiram interessantes formas de buscar um silêncio sensório, ruidoso, que, ao invés de desmontar a dinâmica da imagem, nos convida a reaprender a experiência do olhar.

AS PAISAGENS DE PETER HANDKE

> Coisa-imagem-escrita em uma unidade: este é o milagre – e ele não expressa totalmente minha sensação de proximidade. Ali está uma planta da casa, que vejo pela janela, diante de uma paisagem, como um ideograma chinês. As pedras e as árvores de Cézanne eram mais do que esses ideogramas, mais do que formas puras, mais do que formas limpas, sem vestígios – ademais, elas eram um adereço da suas pinceladas dramáticas. E o meu primeiro pensamento era: 'tão perto!'. Agora elas pareciam como as primeiras pinturas rupestres. Eram *coisa*, eram *imagem*, eram *escrita* – eram a pincelada – e formavam um conjunto, em harmonia[9]. (HANDKE, 1984, p. 62, tradução nossa)

9 "Ding-Bild-Schrift in einem: es ist das Unerhörte – und gibt trotzdem noch nicht mein ganzes Nahgefühl weiter. – Hier gehört nun jene einzelne Zimmerpflanze, die ich einmal durch ein Fens-

O trecho acima descreve as sensações que emanam de *Vue du Chateau Noir* (Figura 3), um conhecido quadro de Paul Cézanne, pintado entre 1894 – 1896, perto do vilarejo Le Tholonet, na França (ver figura a seguir). Seria "a imagem entre imagens" (*Das Bild der Bilder*), nas palavras de Peter Handke, quando evoca Cézanne como o precursor da estética das paisagens, estilo esse que exerceria uma forte influência ao longo das artes do século XX.[10] Uma forma estética que une a precisão de retratar as "coisas" com a subjetividade de um olhar movediço.

Figura 3 – *Vue du Chateau noir*, Paul Cézanne.

Em 1980, quando Handke lança o livro *Die Lehre der Saint-Victoire*, ele já havia traçado uma sólida carreira como escritor, dramaturgo e roteirista de alguns filmes de Wim Wenders, como *Movimento em Falso* e *O medo do goleiro diante do pênalti*. Reforçava um estilo literário que flertava diretamente com a estética cinematográfica, que buscava "não-lugares"

---

ter vor der Landschaft als chinesisches Schriftzeichen erblickte: Cézannes Felsen und Bäume waren mehr als solche Schriftzeichen; mehr als reine Formen ohne Erdenspur – sie waren zusätzlich, von dem dramatischen *Strich* (und dem Gestrichel) der Malerhand, ineinandergefügt zu Beschwörungen – und erscheinen mir, der ich davor anfangs nur denken konnte: "So nah!", jetzt verbunden mit den frühesten Hölenzeichnung. – Es waren die *Dinge*, es waren die *Bilder*, es war die Schrift; es war der Strich – und es war das alles im Einklang".

10 Nas artes visuais dos anos de 1970 em diante houve várias aproximações em relação com as paisagens. Uma interessante relação dessa tendência, a partir da obra de Robert Smithson, pode ser encontrada em Peixoto, 2010.

como locações para seus personagens, como quartos de hotéis, cafés, estradas e pequenos aeroportos. (PARRY, 2003, p. 76) Vinha com influência de *road movies* e imagens literárias que "decupavam" a cena, como se a víssemos numa tela de cinema. Pouco a pouco, Handke se aproxima da pintura, pois sua narrativa passa a duplicar a percepção de um narrador em primeira pessoa, já que a paisagem seria descrita e inscrita como se estivesse sendo pintada.[11]

Die Lehre der Saint-Victoire é justamente o livro que nos traz o relato minucioso desse encontro, que o escritor austríaco retrata como um encantamento, de sua parte, típico de mestre para aluno. É, certamente, a partir de Cézanne que Handke reflete sobre uma forma de escrita que se une ao processo de construção semântico da paisagem. Nesse recorte, a paisagem deixa de estar restrita a apenas um instante de epifania (PARRY, 2003, p. 125) e passa a ser concebida como um estilo de escrita que relaciona e costura sentidos com imagens.[12]

Criam-se geografias subjetivas por meio da escrita, tão intrínsecas e sofisticadas, que paisagem e escrita se imiscuem e não sabemos mais onde começa uma e quando termina a outra. Essa forma de lidar com a paisagem, de escritura junto à natureza, talvez seja uma tônica comum entre as artes do pincel, da pena e da câmera. Trata-se, portanto, de uma maneira específica de lidar com o tema do "real".

> Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na sua unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 130)

Talvez esta unidade da estética sobre o real de Cézanne esteja bem expressa na noção de *Ding-Bild-Schrift* (Coisa-Imagem-Escrita). Trata-se de

---

11 Exemplo incisivo dessa guinada é a novela *A tarde de um escritor* (HANDKE, 1993) na qual,durante um dia, um escritor, enfastiado do seu trabalho recluso, assume a deriva como um processo de percepção estética. Assim, enquanto observa o dia, inscreve-se nele, e ele o escreve.

12 Como ocorre, em Handke, um agenciamento do olhar, a paisagem se aproxima de uma relação antropomórfica (PARRY, 2003, p. 14). No entanto, há um considerável debate sobre a relação entre paisagens, narrativas e elaborações estéticas não-antropomórficas e pós-humanas. Ver LOPES, 2007 e FUCHS, 1996.

um todo compacto, que não distingue exatamente os objetos da natureza, sua representação por meio de imagens ou de palavras; uma forma de "buscar a realidade sem abandonar a sensação, sem tomar outro guia senão a natureza na impressão imediata". (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 127) Ora, a estética de Cézanne é famosa por estabelecer essa zona de indeterminação, dúvidas sobre o que vemos, e um constante processo de construção e percepção fenomenológica.

A hora que não sabíamos nada um do outro (1992) talvez seja a primeira obra teatral de Handke que leva essa reflexão sobre a paisagem para a arte do palco. Há, logo de início, uma imbricação entre o palco e a locação, já que a peça, conforme escrito por Handke, deveria acontecer numa praça. Na verdade, enfatizam-se eventos numa praça, ao longo de um dia. Nesse sentido, a praça seria mais do que uma locação, um cenário ou um espaço cênico, e assim se aproximaria de uma instância, de um personagem; ou de um local que, numa dinâmica fenomenológica, se desvela e se inscreve junto ao espectador. Não por acaso, são dezenas as cenas em que a praça fica vazia para a contemplação do espectador. Como os intervalos entre os atos, nos quais se costuma fechar as cortinas, mas a praça, lá, permanece, intacta.

É nessa acepção que o espaço e a paisagem se transformam no ponto de partida para a escritura teatral. Não se trata aqui de um espaço temático ou do espaço implícito nas peças teatrais. (MCGAY, 2000, p. 230) Nessa peça de Handke, o teatro emerge como o local de inscrição de realidades,[13] tal como na pintura e mesmo no cinema, sobretudo quando sai dos estúdios – longe dos cenários – para buscar locações reais, como acontece, por exemplo, nos *road movies*.

Nesse sentido, a proposta estética de Handke distingue-se da de Beckett, por duas razões. Em Beckett, o espaço teatral está de fato mais próximo de uma tradição naturalista ou moderna (WILLIAMS, 2010); ou seja, ele representa um espaço; não pretende ser ou se tornar um espaço único. Por outro lado, Beckett nega uma narrativa mimética e constrói espaços cerceantes e claustrofóbicos, que visam passar tanto um niilismo quanto

13 Esta peça de Handke dialoga com a sua produção teatral dos anos de 1990, nas quais encontramos *Das Spiel vom Fragen, oder Die Reise zum sonoren Land* (1989), que pede uma encenação num vagão de metrô; *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (1997) e *Die Fahrt im Einbaum, oder, Das Stück zum Film vom Krieg* (1999). Ver DOPPLER, 2002

sensações de esgotamento. (DELEUZE, 2010) Se há, em Beckett, uma moldura centrípeta que busca uma anulação da linguagem, as paisagens, num contraponto tácito a essa proposta, apostariam na dispersão e em sensações centrífugas, que também fogem do naturalismo, do modernismo e, no cinema, da oposição entre transparência e opacidade.

De certa forma, Handke volta-se a um debate de cunho mimético, seja no teatro, seja na literatura; volta-se para tentar renová-lo. Nos seus ensaios dos anos de 1970, Peter Handke propõe esgarçar o espaço do palco e colocá-lo novamente no mundo. Em *Straßentheater und Theatertheater* (Teatro da rua e teatro do teatro), por exemplo, Handke chama a atenção para o fato de que o teatro deve se construir no mundo, nas ruas, e se espalhar sem distinções e molduras prévias.

> Um jogo sem símbolos deve esvaziar-se de significados, os quais o público deveria desvelar, o jogo será sem sentido e é sem sentido. O teatro de rua age como agora, age sem sentido [...]. O teatro de rua deve preocupar-se com a fantasia ao movimento, do movimento da fantasia, e da fantasia do movimento.[14] (HANDKE, 1971, p. 311-312, tradução nossa)

Isto que atualmente chamamos de dispositivo, para os meios cinematográficos e as artes visuais, já parece esboçado nessas ideias de Handke. O escritor austríaco reclama por um princípio ativador de realidades, mais do que uma linguagem mimética, que represente um drama numa moldura, num enredo, num arco narrativo. Por isso, aposta numa ausência de significados: para criar um jogo provisório, distinto e pulsante, com os espectadores. Um princípio estético anárquico que deve construir um método novo a cada obra, de maneira individualizada e se renovar constante e incessantemente.

Em *A hora que não sabíamos nada um do outro* há a proposta de um jogo pautado pelo silêncio e pela imagem. A epígrafe da peça parece propor uma regra: "Não delate o que você viu, deixe ficar na imagem". (HANDKE, 1992, p. 6) Assim, o que passa pela praça são cenas cotidianas, sem dramaticidade, sem falas, com raras interações, instantes quase casuais como coreo-

---

14 "Ein Spiel ohne Sinnfälligkeit muß sich zu Bedeutung entleeren, das Publikum muß sich auf die Bedeutung zurückziehen, das Spiel wird sinnlos und ist sinnlos. Die Straßentheater, wie jetzt agieren, agieren sinnlos. [...]. Das Straßentheater sollte für die Phantasie der Bewegung, für Bewegung der Phantasie, und für Phantasie für die Bewegung sorgen".

gráficos e geométricos. De certa forma, Handke escreve como se pintasse; ou seja, descreve, minuciosamente, os movimentos, os gestos, o ritmo do andar. Sem a ênfase na fala, esses movimentos ganham um primeiro plano.

Ainda que a praça – e os espectadores – permaneçam imóveis, há um movimento físico frenético pela locação. Feita para doze atores (e amantes, como está no texto), a peça movimenta cerca de trezentos personagens em situações voláteis. São loucos, andantes, transeuntes, tropeiros, bebês, militares, velhos, jovens, um moço numa cadeira de rodas, bombeiros, e tantos outros, que passeiam pela praça. Ficam por lá, rapidamente, um tempo ínfimo que dificulta uma projeção sentimental maior, ou a criação de um arco dramático completo. São *short-cuts*, instantes de pouca – ou nenhuma – dramaticidade, se vistos segundo a poética aristotélica. Nesse sentido, o espectador da peça, que vê as cenas como imagens desfilando às suas retinas, se aproxima de um espectador audiovisual, pois são visualidades que possuem um fluxo próprio e que apenas ocasionalmente configuram cenas completas.

É aqui, nessa intersecção entre o espectador do teatro e o do cinema, que encontramos uma parte da intenção do jogo com a imagem, proposta por Handke. Assim como ocorre em boa parte dos filmes de Wim Wenders, trata-se, nessa linha estética, de redescobrir o ato de olhar frente a uma banalização da imagem numa sociedade hipermidiática. (BUCHKA, 1987,) Aposta-se, portanto, numa ética e estética da observação, desprovida de julgamentos e significações prévias. Uma imagem que não seja conotativa, mas preponderantemente descritiva.

O olhar para a praça que Handke propõe ao espectador é sim o de um *voyeur*, mas de um *voyeur* eticamente distinto daquele estimulado por um contexto espetacularizado, pois "todas as formas do mundo aniquilaram a silenciosa felicidade que existe no ato de ver". (DOPPLER, 2002, p. 143) O silêncio traduziria um convite para a depuração do olhar. Por isso, trata-se de uma imagem que sugere sensações, mas não é nem enigmática nem se anula. De certa forma, a parceria entre Handke e Wenders busca renovar a imagem para tentar reestabelecer o gesto ético que envolve o olhar.[15]

---

15 "A simples observação é o mais difícil. Somente pela habilidade de ver, de enxergar alguma coisa, a guerra tornaria-se impossível". Handke (1992), em *Zurüstungen für die Unsterblichkeit*. (apud DOBBLER, 2002, p. 141)

Talvez a noção de *Coisa-Imagem-Escrita* seja mais apropriada, nesse contexto, do que a dialética da imagem de Didi-Huberman, já que se busca, sim, um gesto potencializador, criador de imagens e de realidades – o que é diferente da construção de imagens minimalistas. De certa forma, ao abarcar as sugestões de Handke, o espectador, não apenas interage com a coisa e a imagem que vê, mas também escreve. O silêncio, pois, sugere diálogos possíveis, mas que não se concretizariam. Como as biografias que todo transeunte de uma metrópole supõe, imagina ou devaneia, quando observa ou contempla algum desconhecido na praça, na parada de ônibus, no vagão do metrô. A imagem guardaria consigo um segredo que não se propõe a ser revelado nem decifrado. No entanto, o segredo da imagem existe e assim, pétreo, solicita uma afecção.

Como *Coisa-Imagem-Escrita*, a praça também se transforma num quadro e numa moldura. De maneira instigante, Handke explora o *espaço off-screen*, tal como na linguagem cinematográfica; ou seja, o som aponta e sugere imagens à direita, à esquerda, ao fundo da plateia, para além da própria praça. Tais como paisagens sugestivas, são imagens que fogem do campo de visão (*Blickfield*) da própria praça. O silêncio verbal, portanto, cria fendas para um som que costura e induz a construção intuitiva de espaços narrativos.

Percebemos algumas dessas características estéticas no filme *Cézanne* (1989), um média-metragem de Jean-Marie Straub e Daniele Huillet, que, a partir de trechos de diálogos entre o pintor francês e o seu amigo Joachim Gasquet, reconstitui o ambiente criativo da época. O filme começa com uma paisagem: panorâmicas lentas e detalhadas de uma vila, de uma cidade moderna. Parece ser o local onde Cézanne pintava. Talvez Aix-Provénce, onde passou os últimos anos da sua vida. Mas não há informação alguma: apenas a paisagem. Os tempos são lentos e chegamos a perceber a variação de luz, dentro do quadro, único índice que é uma imagem em movimento. Em seguida, passa-se para uma foto de Cézanne e somente num terceiro momento vemos um dos seus quadros. Todas as obras do pintor surgem com a moldura à vista, como se fossem quadros dentro do quadro. Ou enquadramentos que revelam o próprio plano cinematográfico.

Em *off*, uma voz reproduz e interpreta uma das falas de Cézanne. A voz é seca, parca em entoações dramáticas. Apenas silêncios. Ora breves, ora longos.

Em certo momento, Cézanne afirma que o artista não é nada menos que um receptáculo de sensações, uma placa sensível, que deve atuar com o mínimo de interferência possível de qualquer forma de interpretação. Em seguida, vemos a famosa montanha de *Saint-Victoire*, que Cézanne pintou por anos a fio. E ela fica lá, estática, durante alguns minutos. Instantes em que se fala, segundo a carta do pintor francês, que a cor é o local de encontro entre o cérebro e a natureza. Após alguns minutos, quando esquecemos da presença da câmera, ela se movimenta e faz uma longa e lenta panorâmica: vemos a paisagem ao redor da montanha.

A praça de *A hora que não sabíamos nada um do outro* ganha matizes parecidas à câmera de Straub-Huillet ou às pinceladas de Cézanne. São escrituras para o olhar. Se mudas, se silenciosas, elas buscam um fluxo sensitivo próprio à retina. Trata-se de uma estética pautada por uma escritura da paisagem, na qual se constrói um espaço narrativo, que não é opaco nem transparente. Há, portanto, um gesto mimético próprio, que deixa espaços, distintos de certa aporia minimalista. Seriam espaços generosos e acolhedores à fruição do espectador. Por isso a noção de *Coisa-imagem--escrita* torna-se tão apropriada para melhor compreendermos uma forma de escritura que não está necessariamente centrada na trama e nem é uma negação da narrativa, mas inscreve-se juntamente a experiência do olhar.

ESCRITA E IMAGEM ENTRE O SILÊNCIO E O LOCAL

Mission: to be where I am.
Even in that ridiculous, dealdy serious
role – I am the place
where creation is working itself out.
Tomas Transtromer.

Diferentemente do percurso de Ângela Materno, que, ao comparar peças de Beckett e Handke, focou a relação direta do verbo e da imagem no palco (MATERNO, 2009), procuramos deslindar uma estética pautada pelo silêncio e pela subtração da palavra. Também partimos das imagens, sobretudo a cinematográfica e a pictórica. Seja no roteiro de Beckett, seja nas paisagens que Handke trouxe para delimitar um índice de localidade da sua peça – estas são formas peculiares de escrever e inscrever imagens.

Ao buscar o cinema, o dramaturgo Beckett percebe a necessidade não apenas de renovação e ampliação do espaço institucional do teatro, mas, sobretudo, a urgência de se expressar audiovisualmente. Pulsa, ali, como roteirista, um Beckett espectador de filmes mudos, de Chaplin, de Buster Keaton, de filmes que o sensibilizaram para o afã e o fervor de uma nova espectoralidade. Em uma das notas do roteiro de *Film*, ele confessa sua ignorância técnica para o cinema. Não sabe como alcançar aquela imagem. Justo ele, um dramaturgo do palco, mas que imaginou as cenas com todos os detalhes e minúcias possíveis – e as imaginou, primeiramente, como um espectador.

Essa inquietação das retinas de Beckett é apenas o prenúncio do anseio do espectador contemporâneo. Afirmar que o teatro e o espetáculo se tornam audiovisuais é, hoje, mais do que um lugar comum. No entanto, são poucas as vezes em que se tenta reconstruir esse histórico da dramaturgia, na sua lida direta com a imagem; ou seja, nas peças e nos dramaturgos que silenciaram o verbo para escrever com imagens, lado a lado. Assim, Beckett seria, mais uma vez, um precursor de gestos dramatúrgicos próximos aos desempenhados, por exemplo, por Jean-Luc Lagarce, Peter Brook, Robert Wilson, Bernard-Marie Koltés, dramaturgos que, diversas vezes, partem da imagem para as suas criações teatrais.

Ao trazer o debate das paisagens para a literatura, o teatro e o cinema, Peter Handke também antecipa formas de dramaturgia que ecoam de maneira cada vez mais evidente nos anseios estéticos da arte contemporânea. Se compreendermos a classificação da imagem-tempo, de Deleuze (2005), como totalmente aderente ao cinema moderno, percebemos, como, pouco a pouco, migramos para uma preponderância de uma imagem que se constrói a partir do espaço, do território, do terreno, da locação. São mapas sensoriais e sensitivos que guiam a escrita, a encenação e a recepção. No entanto, poucas vezes se mostrou como essa centralidade da arquitetura e da experiência do espaço migrou para outras artes. É assim que conceitos, como o de paisagem, talvez não revelem apenas uma transversalidade das

artes, mas uma nova forma de escritura. Nessas horas, ler W.G. Sebald[16] pode se esclarecedor:

> Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que se imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem e, quanto mais penso nisso, mais me parece que nós, que ainda vivemos, somos seres irreais aos olhos dos mortos e visíveis somente de vez em quando, em determinadas condições de luz e atmosfera. (SEBALD, 2008, p. 182)

Embora sem pretensões maiores, o conceito de *Coisa-Imagem-Escrita*, cunhado por Handke ao olhar Cézanne, nos dá uma pista das formas como, pouco a pouco, se funda uma escritura da paisagem. Em alguma medida, ela transpõe o debate da centralidade e autonomia do corpo e da performance, para as formas de ocupação do território e para gestos que propõem experimentar o espaço num devir estético.

REFERÊNCIAS

ABBOT, Porter H. *Narrative*. In: *Palgrave advances in Samuel Beckett studies*. Palgrave Macmillian, 2004.

BARTHES, Roland: *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BECKETT, Samuel: *Complet Dramatic Works*.London: Faber and Faber, 2006.

_____. *Three novels*. New York,: Groove Press, 1965.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. A encenação no cinema. Campinas: Papirus, 2007.

BUCHKA, Peter: *Olhos não se compram: Win Wenders e seus filmes*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CAGE, John: *Silence: lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1974.

16 Nos seus estudos acadêmicos sobre a literatura alemã, Sebald era um leitor acurado de Handke, sobretudo da forma como ele construía paisagens. Nesse sentido, vale ler os ensaios de Sebald sobre Handke, nas seguintes obras: Sebald (2006, 2004, 1985).

CÉZANNE: conversation avec Joachim Casquet. Direção: Jean-Marie Straub e Daniele Huillet Produção: Musee D'Orsay. Straub-Huillet. França, 1989. DVD (48 min). Baseado no Ce qu'il m'a dit..., dialogo entre Paul Cézanne e Joachim Gasquet, capítulo do livro Cézanne (1921) de Joachim Gasquet (1873-1921).

DELEUZE, Gilles*: Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005

DIDI-HUBERMAN, George: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *L'image survivante. Histoires de l'art et temps des fantômes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DOPPLER, Bernhard: *The return of the Kings: Peter Handke and the Burgertheater*. In: DEMERITT, Linda;LAMB-FAFFELBERG, Margarete.(Org.) *Postwar Austrian theater*. Riverside, Califórnia: Ariadne Press, 2002.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain: *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio,2010.

FILM. Direção: Alain Schneider e Jean Genet. Produção: Alan Schneider. Intérpretes: Buster Keaton, Nell Harisson, James Karen. Estados Unidos, 1965.DVD (42 min), widescreen, preto e branco.Produção: Magnus Opus. Baseado na obra Film de Samuel Beckett

FUCHS, Elinor: *The death of character:* perspectives on Theater after Modernism. Indiana. New York: University Press, 1996.

HANDKE, Peter. *Das Spiel vom Fragen*. Frankfurt: Suhrkamp , 1990.

_____. *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Ein Schauspiel. Frankfurt am Maim: Suhrkamp Verlag, 1992.

_____. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

_____. *O medo do goleiro diante do pênalti*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Prosa*. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

_____. *A tarde de um escritor*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.

_____. *Slow homecoming*. Collier Books. New York: Macmillan Publishing Company,1985.

KAEL, Pauline: *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

KITLER, Friedrich: *Optical media*. Cambridge: Polity, 2010.

LEHMAN, Hans-Thies: *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

LOPES, Denilson: *A delicadeza*. Brasília: Editora UnB, 2007.

MATERNO, Ângela: *Palavra, voz e imagem nos teatros de Valere Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett* In: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João(Org.). *Texto e imagem*: estudos de teatro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

McAULEY, Gay: *Space in performance: making meaning in the Theater.* Michigan: The University of Michigan Press, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MEDO do goleiro diante do pênalti. Direção: Wim Wenders. Produção: Peter Gené, Wim Wenders. Roteiro: Peter Handke e Wim Wenders. Intérpretes: Arthur Brauss, Kai Fischer, Erika Pluhar e outros. Filmverlagen der Autoren, Alemanha, 1972 1 bobina cinematográfica (101 min.), son., color., 35 mm.Baseado na novela O medo do goleiro diante do pênalti, de Peter Handke.

MOVIMENTO em falso. Direção: Wim Wenders. Produção: Peter Gené, Wim Wenders.Ínerpretes: Rüdiger Vogler, Hans Christian Blech, Hanna Schygulla. Roteiro: Peter Handke. Alemanha, 1975. DVD (99 min). Produzido por Europa Filmes. Baseado no romance Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister de Johan Wolfgang Goethe.

NANCY, Jean-Luc. *Por qué hay varias artes y no una sola?* In: Las musas. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NORMAN, Marc. *What happens next: A history of American screenwriting.* Harmony books, Mew York, 2007.

PARRY, Christoph: *Peter Handke's Landscapes of Discourse: An Exploration of Narrative and Cultural Space.* London: Ariadne Pr, 2004.

PAECH, Joachim: *Literatur und film.* Stuttgart: Weimar, Metzler, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac: *Paisagens críticas. Robert Smithson: arte, ciências e indústria.* São Paulo: Editora Senac, 2010.

PERLOFF, Marjorie: *Wittgenstein's Ladder: Poetic language and the strangeness of the ordinary.* London: The University of Chicago Press, 1996.

SAYAD, Cecília: *O jogo da reinvenção: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema.* Rio de Janeiro: Alameda editorial, 2008.

SEBALD, W.G.: *Austerlitz.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Campo Santo.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006.

_____. *Unheimliche Heimat.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2004. Residenz Verlag, 1985.

_____. *Die Beschreibung des Unglucks: Zur osterreischisch Literatur von Stiffer bis Handke.* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2004. Residenz Verlag, 2006.

SONTAG, Susan. *Styles of radical will.* New York: Picador, 2002.

SZYMBORSKA, Wislawa: *Poemas.* Tradução: Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TRANSTROMER, Tomas: *New collected poems.* London: Bloodaxe Books, 1997.

WILLIAMS, Raymond: *Drama em Cena.* São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Drama from Ibsen to Brecht.* London: The Hogarth Press, 1997.

Sobre os autores

- ANA GRUSZYNSKI

  Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e dos cursos de jornalismo, publicidade e relações públicas da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (FABICO). Bolsista produtividade nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Autora, dentre outros, de *Design gráfico*: do invisível ao ilegível (2008) e *A imagem da palavra*: retórica tipográfica na pós-modernidade (2007).
  E-mail: anagru@gmail.com

- ÂNGELA CRISTINA SALGUEIRO MARQUES

  Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. Bolsista produtividade nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Pós-doutora em Comunicação pela Université Stedhal, Grenoble 3. Organizadora de *Comunicação e Política: capital social, reconhecimento e deliberação pública*. (2011) e *A Deliberação Pública e suas dimensões sociais, políticas e comunicativas: textos fundamentais* (2009) E-mail: angelasalgueiro@gmail.com

- ÂNGELA PRYSTHON

  Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista produtividade nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Autora de *Cosmopolitismos periféricos*. Ensaios sobre modernidade, pós-modernidade e Estudos Culturais na América Latina (2002) e organizadora, dentre outros, de *Comunicação e Sociedade* - Transformações midiáticas no contemporâneo (2013) E-mail: prysthon@gmail.com

- BENJAMIM PICADO

  Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense. Bolsista produtividade nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Autor de diversos artigos e capítulos de livro, dentre os quais, "From the Presentness of the Instant Towards a State of Affairs: stable visual forms in photojournalism's narrative discourse" (2011) E-mail: jbpicado@hotmail.com

- BRUNO COSTA

  Professor da PUC-Minas. É autor de diversos artigos sobre a relação entre cinema e filosofia. E-mail: brunocscosta@gmail.com

- CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

  Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Organizador, dentre outros livros, de *Comunicação e Experiência Estética* (2006) e autor de *E o verbo se fez homem*: corpo e mídia (2013). E-mail: macomendonca@gmail.com

- ÉRICO OLIVEIRA

  Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará e integrante do Grupo de Pesquisa em Cultura Visual. E-mail: ericooal@gmail.com

- ESTHER HAMBURGER

  Professora do Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/ USP. Diretora do CINUSP Paulo Emílio. Bolsista produtividade nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). Autora do livro *O Brasil Antenado, a sociedade da novela* (2005), além de inúmeros artigos e capítulos em publicações especializadas. E-mail: ehamb@usp.br

- FELIPE MUANIS

  Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, coordenador do ENTELAS – Grupo de pesquisa em televisão, imagem, teoria e recepção. Autor de diversos artigos sobre a transformação do visível na televisão contemporânea. E-mail: muanis@mac.com

- ILANA FELDMAN

  Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Dentre outros trabalhos, é uma das organizadoras de *David Perlov*: epifanias do cotidiano (2011). Atualmente é Pós-Doutoranda no departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: ilafeldman@gmail.com

- LAURA LOGUERCIO CÁNEPA

  Docente do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Autora de uma série de artigos sobre o horror e o cinema fantástico. E-mail: lauracanepa@anhembimorumbi.edu.br

- LEILA LOPES

  Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará e integrante do Grupo de Pesquisa em Cultura Visual. E-mail: leilalopes28@gmail.com

- LÍGIA DIOGO

  Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, onde hoje desenvolve a pesquisa de doutorado "Vida e morte transmídia: ser e eternizar-se em textos, imagens e vídeos na internet".
  E-mail: ligiadiogo@hotmail.com

- MARIANA BALTAR

  Professora da graduação em Estudos de Mídia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Publicou diversos trabalhos sobre os temas de sua pesquisa, dentre outros, o capítulo "Weeping Reality: Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary" no livro *Latin American Melodrama. Passion, Pathos, and Entertainment* (2009).
  E-mail: marianabaltar@gmail.com

- PABLO GONÇALO MARTINS

  Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sua pesquisa de doutorado aborda as relações intermidiáticas entre literatura, teatro e cinema. É bolsista do DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) e realiza sua pesquisa no Institut für Theaterwissenschaft da Freie Universität Berlin. Email: pablogoncalo@gmail.com

- PAULA SIBILIA

  Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense. Pós-doutora pela Université Paris VIII com bolsa da CAPES. Autora, entre outros, do livro *O show do eu:* a intimidade como espetáculo (2008). Bolsista produtividade nível 2 do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). E-mail: sibilia@ig.com.br

- ROGÉRIO FERRARAZ

  Professor e coordenador do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Autor de diversos artigos científicos, resenhas e capítulos de livros sobre os temas de suas pesquisas. E-mail: rferraraz@anhembi.br

- SILAS DE PAULA

  Fotógrafo e professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Autor, dentre outros trabalhos, de Popular Cultural Production and Political Action: The Use of the Video by tthe Indian Population in Brazil (2009). E-mail: silasdepaula@gmail.com

- VANDER CASAQUI

  Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo, da Escola Superior de Propaganda e Marketing. Um dos organizadores de Estéticas midiáticas e narrativas do consumo (2012) e Trabalho em publicidade e propaganda: história, formação profissional, comunicação e imaginário (2011)
  E-mail: vcasaqui@yahoo.com.br

Colofão

Formato	17 x 24 cm
Tipologia	Scala 10,8/14,5 (texto) Scala Sans Pro (títulos)
Papel	Alcalino 75 g/m² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m² (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	700

Esta coletânea nos coloca diante de objetos liminares, experiências de uma visualidade em transformação. Não pretendeu, contudo, comprovar "tendências" ou sugerir qualquer sentido único para a história. Mas à luz do debate sobre a cena contemporânea que a reunião destes estudos certamente propicia, ressaltemos, mais uma vez, que em toda visualidade, em toda novidade, permanecem, incontornáveis, silêncios e contratempos.

ISBN 978-85-232-1060-1