



VOLUME 62

DANIELA ZANETTI
FABIO CAMARNEIRO
MARCIO TELLES
(org.)

Audiovisualidades contemporâneas

Estética, política, tecnologia



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabrícia Benda
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumar, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Diretor da Graúna Digital

Thiago Moulin

Supervisão

Laura Bombonato

Seção de edição e revisão de textos

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos
Manuella Marquetti | Stephanie Lima

Seção de design

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Bruno Ferreira Nascimento

Revisão de texto

Imagem da capa por
Daniela Zanetti.

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A911 Audiovisualidades contemporâneas [recurso eletrônico] :
estéticas, política, tecnologia / Daniela Zanetti, Fabio
Camarneiro, Marcio Telles (organizadores). -
Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2023.
332 p. : il ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 62)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-545-8

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Cinema. 2. Estética. 3. Audiovisual. I. Zanetti, Daniela.
II. Camarneiro, Fabio. III. Telles, Marcio. IV. Série.

CDU: 791

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

**DANIELA ZANETTI
FABIO CAMARNEIRO
MARCIO TELLES
(org.)**

Audiovisualidades contemporâneas

Estética, política, tecnologia

 **EDUFES**

Vitória, 2023

Agradecimentos

A organização desta obra só foi possível graças à colaboração de diversas pessoas.

Primeiramente, destacamos a participação das autoras e dos autores que gentilmente disponibilizaram seus artigos.

Nossos agradecimentos a Issa Ouattara, irmão de Mahomed Bamba, por ter autorizado a publicação do artigo do autor em nome de sua família. Nesse processo de intermediação, contamos também com a ajuda carinhosa de Ana Camila Esteves e Sirley Souza (autoras do site Memorial Mahomed Bamba), além do professor Bruno Zorzal (pelas traduções para o francês) e do advogado Brou Albert Konan. O nosso muito obrigado!

Nossa gratidão também a Daniel Viana Abs da Cruz, companheiro e inventariante do autor Alexandre Rocha da Silva.

Por fim, agradecemos à Edufes e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Ufes pela oportunidade de concretizarmos esta publicação.

Os autores

Sumário

Apresentação	13
---------------------------	-----------

PARTE I:

O CINEMA EM PERSPECTIVA: A POLÍTICA DAS IMAGENS

O cinema independente e político de Haile Gerima: entre descolonização da mente e criação de contranarrativas.....	20
---	-----------

Mahomed Bamba (in memoriam)

Introdução	21
Os cinemas pós-coloniais africanos: cinemas políticos desde seu nascimento ..	24
Haile Gerima: um cineasta transnacional e diaspórico	26
<i>Teza</i> : um filme sobre as utopias e o desencantamento de uma geração	30
Conclusão	35
Referências	36

Crônica de um desaparecimento: espaços para um povo em exílio	39
--	-----------

Maria Ines Dieuzeide

Introdução	39
Exílio.....	42
Cidades fragmentadas.....	49
Bloqueios e confinamento.....	55
Janelas.....	64
Referências	70

Descrição e narração nos filmes de Abbas Kiarostami.....	74
---	-----------

Lennon Macedo

Bruno Leites

Alexandre Rocha da Silva (in memoriam)

Semiologia e descrição cinematográfica.....	77
Descrição e narração nos regimes de imagem	83
O cinema de Abbas Kiarostami.....	86
Três séries de descrições nos filmes de Kiarostami.....	88
Referências	95

A *mise-en-scène* e os regimes da imagem no cinema 97

Felipe Maciel Xavier Diniz

Jamer Guterres de Mello

O percurso da <i>mise-en-scène</i>	97
Os regimes da imagem: do clássico ao contemporâneo	107
Considerações finais	117
Referências	118

PARTE II:

**FICÇÃO SERIADA E ANIMAÇÃO: NARRATIVAS E
REPRESENTAÇÕES NA TV**

**Estratégias de serialidade em *Sherlock Holmes*, do folhetim para a série
televisiva da BBC** 121

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho

Elva Valle

Introdução	121
Sherlock Holmes no contexto do romance folhetim.....	123
Horizonte teórico-metodológico: os estudos de serialidade.....	126
A serialidade dos folhetins de Sherlock Holmes.....	129
Serialidade em <i>Sherlock</i> (BBC).....	134
Considerações finais	140
Referências	143

**Feita de Amor: as potencialidades de vivência *queer* da personagem
Garnet do desenho Steven Universo** 150

Arthur Gomes de Castro

Introdução	150
O meio animado — plasticidade e transgressão	153
O que é ser <i>queer</i> ?	157
Garnet, Rubi e Safira — potências <i>queer</i> animadas	162
Conclusão	167
Referências	168

**PARTE III:
INTERAÇÕES E AUTOMAÇÕES: CULTURA AUDIOVISUAL
NAS REDES DIGITAIS**

Novidade e tradição no campo do documentário interativo 172

Tatiana Levin

Introdução	172
A readequação de um campo diante da novidade	176
Valores que resistem	180
Gênero fluido, uso estratégico	183
Experiência e narrativa no terreno das novas mídias	187
Conclusão	190
Referências	192

**Cultura dos dados e estética do fragmento em narrativas
audiovisuais interativas** 196

Daniela Zanetti

Introdução	196
Obras audiovisuais interativas	199
Ilha de memórias	201

Rastros imagéticos	204
Conclusão: pontos de convergência	208
Referências	210

Automação na renderização de visualizações científicas e criação de realidade: imagens operacionais na meteorologia..... 212

Luiza Santos

Marcio Telles

Observação e renderização de imagens computacionais.....	217
Modelos de previsão climática e os processos de visualização de dados ...	227
Considerações finais	238
Referências	240
Agradecimentos.....	243
Financiamento.....	244

Notas sobre a crítica na época dos algoritmos: literatura e cinema...245

Fabio Camarinho

Introdução	245
Dilemas da crítica.....	246
O alto risco da crítica.....	252
Crítica e políticas identitárias	258
Os algoritmos e a crítica.....	260
Referências	263

PARTE IV:

TRANSVERSALIDADES: SONS E IMAGENS NOS TERRITÓRIOS

Ouvir territórios por meio da música: uma proposta..... 268

Pedro Silva Marra

Introdução	268
------------------	-----

Territórios urbanos	276
Territórios musicais	280
Correio da estação do Brás	286
Considerações finais	292
Referências	293

Videoclipe de rap capixaba: música e audiovisuais na ecologia das redes..... 298

Luiz Eduardo Neves

<i>CherryBlossom</i>	300
<i>Primavera Fascista</i>	305
<i>Canção Infantil</i>	311
Considerações finais	316
Referências	318

Sobre as autoras e os autores 324

<i>Alexandre Rocha da Silva (in memoriam)</i>	324
<i>Arthur Gomes de Castro</i>	324
<i>Bruno Leites</i>	325
<i>Daniela Zanetti</i>	325
<i>Elva Valle</i>	325
<i>Fabio Camarneiro</i>	326
<i>Felipe Maciel Xavier Diniz</i>	326
<i>Jamer Guterres de Mello</i>	326
<i>Lennon Macedo</i>	327
<i>Ludmila Moreira Macedo de Carvalho</i>	327
<i>Luiz Eduardo Neves</i>	327
<i>Luiza Santos</i>	328
<i>Mahomed Bamba (in memoriam)</i>	328
<i>Marcio Telles</i>	328
<i>Maria Ines Dieuzeide</i>	329
<i>Pedro Silva Marra</i>	329

<i>Tatiana Levin</i>	329
Lista de assuntos	330

Apresentação

AUDIOVISUALIDADES CONTEMPORÂNEAS: ESTÉTICA, POLÍTICA, TECNOLOGIA

São muitas as transformações do audiovisual ocorridas neste início do século XXI, seja em sua dimensão interna (componentes estéticos, narrativos, discursivos, simbólicos) ou em sua dimensão externa (condições de produção e modos de distribuição, circulação e consumo).

Durante o século XIX, vários dispositivos — sendo o cinematógrafo dos Lumière um dos mais centrais — instauraram novos regimes de representação e percepção da realidade. Ao longo do século XX, assistimos — de camarote, em salas de cinema de rua e depois de shopping centers, às vezes comendo pipoca — o estabelecimento do domínio da indústria de cinema em todo o mundo (a estadunidense à frente), o que significou não somente a imposição de certos padrões e estereótipos audiovisuais, mas também modelos de distribuição e de consumo bastante demarcados. No que se refere ao cinema, acompanhamos também as grandes mudanças estéticas e discursivas que deram novos rumos à produção cinematográfica. Os anúncios da “morte” do cinema, tantas vezes repetidos nas primeiras décadas do século XXI, representaram a velocidade das mudanças tecnológicas e novas configurações de distribuição, difusão e consumo de imagens em movimento.

Pouco a pouco, as produções seriadas migraram das histórias e quadrinhos, das novelas baratas e das telenovelas para chegarem aos grandes lançamentos e às produções hoje associadas aos serviços de *streaming*. A partir de sua popularização nos anos 1950, a televisão colaborou na massificação e globalização de certos formatos audiovisuais — como as narrativas seriadas e os videoclipes — ao mesmo tempo que possibilitava, por meio das imagens eletrônicas, novos arranjos criativos (a exemplo da videoarte). A grande indústria audiovisual, aliás, sempre dependeu desse equilíbrio (na maioria das vezes desigual) entre a repetição exaustiva de formatos de sucesso e a busca incessante por inovação e ineditismo.

Já a partir dos anos 1990, com a convergência digital e a cibercultura, assistimos — dessa vez também a partir das telas dos microcomputadores — as imagens digitais, e sua relativa facilidade de produção e difusão, ocuparem a centralidade das práticas e processos audiovisuais. Percorremos o caminho em direção às pequenas telas — dos laptops, tablets e smartphones — ao mesmo tempo que as telas de TV e de cinema se ampliavam e suas imagens ganhavam mais qualidade e nitidez.

Um século após os anos de invenção do cinema — tempo dos experimentos de Thomas A. Edison, dos irmãos Lumière e de tantos outros precursores da imagem em movimento como a conhecemos desde então —, testemunhou-se outro momento de definição de novos modelos e padrões, com a internet comercial, a telefonia celular, os smartphones, as ferramentas de comunicação digital. Novos desafios se impuseram para as sociedades do século XXI face à onipresença da conexão e das mídias sociais, e só o futuro dirá se entraremos em outro período de relativa estabilidade, com algumas poucas empresas, chamadas de “gigantes da tecnologia”, ocupando simbolicamente o lugar que, um dia, foi dos grandes estúdios de Hollywood, o que não acontece sem profundas consequências cognitivas, sociais, econômicas, geopolíticas etc.

Tendo em vista essas transformações, os 12 capítulos reunidos neste e-book — produzidos por pesquisadores de diversas universidades brasileiras — trazem uma série de reflexões sobre as audiovisualidades do nosso tempo, com foco em suas dimensões estéticas, narrativas, discursivas, políticas e epistemológicas. Agrega ainda estudos que problematizam as materialidades das imagens no campo do audiovisual, este compreendido de forma ampla, abrangendo conteúdos variados disponibilizados em diferentes mídias. Partindo de distintas abordagens teóricas e metodológicas, as contribuições tratam de processos criativos, de formas de fruição, de sentidos gerados a partir de materiais que articulam imagem e som, o que inclui análises de produtos audiovisuais em formatos e suportes diversos.

A primeira parte, “O cinema em perspectiva: a política das imagens”, começa com dois textos marcados pela relação entre cineastas e contextos históricos e geográficos específicos. O texto de abertura do livro é um inédito do professor Mahomed Bamba, nascido em Costa do Marfim e que lecionou na Universidade Federal da Bahia (UFBA) até sua morte precoce em 2015, aos 48 anos. Em seu capítulo, Bamba analisa a obra do realizador etíope Haile Gerima e suas relações com questões étnico-raciais e principalmente a diáspora negra, ressaltando ainda o caráter político dos cinemas pós-coloniais africanos. Além de evidenciar a permanência e pertinência de sua obra, a publicação desse texto marca ainda uma homenagem dos organizadores ao saudoso professor e pesquisador.

Ainda na primeira seção, “Crônica de um desaparecimento: espaços para um povo em exílio” lida também com uma questão étnico-racial, mas no contexto palestino e em relação à obra do cineasta Elia Suleiman. Em seu texto, Maria Inês Dieuzeide traça um panorama das principais questões que aparecem nas obras do realizador, com especial atenção para os temas do exílio, do pertencimento, da identidade e da autoficção. O capítulo seguinte, “Descrição e narração nos filmes de Abbas Kiarostami”, também é um texto póstumo. Escrito por Alexandre Rocha da Silva, falecido precocemente, Lennon

Macedo e Bruno Leites, o capítulo aborda parte da filmografia do cineasta iraniano, analisando o entrelaçamento das figuras de narração e descrição em alguns de seus principais filmes. Encerrando essa primeira seção, “A *mise-en-scène* e os regimes da imagem no cinema”, de Felipe Maciel Xavier Diniz e Jamer Guterres de Mello, busca revisar o debate sobre o conceito de *mise-en-scène* em uma tentativa de reinscrevê-lo no contexto mais amplo da história do cinema e de seus distintos modos de produção.

“Ficção seriada e animação: narrativas e representações na TV” é o título da segunda parte do livro, que conta com o trabalho de Ludmila Moreira Macedo de Carvalho e Elva Valle, uma análise comparativa das técnicas e dos recursos de serialidade nas aventuras do detetive Sherlock Holmes, tendo como foco a adaptação contemporânea da série televisiva *Sherlock* (BBC, 2010-2017) a partir do cânone literário criado por Arthur Conan Doyle. A partir de uma análise comparativa entre literatura e audiovisual, a autora busca semelhanças e diferenças nas estratégias de continuidade e suspensão da trama, de composição de personagens e outros modos de construção da serialidade. Outra obra seriada — uma animação — é analisada por Arthur Gomes de Castro em “Feita de Amor: as potencialidades de vivência *queer* da personagem Garnet do desenho *Steven Universo*”, em que o autor analisa as possibilidades de criação/produção de desenhos animados a partir de temáticas como gênero e sexualidade e aproximando-se da teoria *queer*.

A parte III, “Interações e automações: cultura audiovisual nas redes digitais”, traz o capítulo “Novidade e tradição no campo do documentário interativo”, de Tatiana Levin, que se debruça sobre a experiência de fruição e participação geradas pelo formato do documentário interativo (em geral acessados pela internet), aproximando-a da experiência proporcionada pelos videogames. No texto “Cultura dos dados e estética do fragmento em narrativas audiovisuais interativas”, Daniela Zanetti parte de uma análise comparativa de duas obras audiovisuais interativas feitas para smartphones

— produzidas sob o selo da National Film Board of Canada — para refletir sobre a criação de histórias em ambientes digitais que utilizam bancos de dados, explorando novas formas de interação com o usuário. As interações entre humanos e máquinas e as representações do mundo por meio de imagens digitais é também o tema do trabalho de Luiza Santos e Marcio Telles. Em “Automação na renderização de visualizações científicas e criação de realidade: imagens operacionais na meteorologia”, a autora e o autor discorrem sobre a criação de mecanismos computacionais que constroem renderizações visuais de fenômenos observados, depois televisionadas a uma audiência selecionada que pode reagir a essa realidade rerepresentada, tomada como índice da realidade em si. Em “Notas sobre a crítica na época dos algoritmos: literatura e cinema”, Fabio Camarneiro apresenta um panorama sobre como certos problemas ligados à crítica de arte no Brasil (especialmente nos campos da literatura e do cinema) ressurgem no contexto dos ambientes digitais.

Na última seção do volume, “Transversalidades: sons e imagens nos territórios”, dedicado às sonoridades, o texto “Ouvir territórios por meio da música: uma proposta”, de Pedro Silva Marra, propõe uma nova abordagem, tanto em metodologia como em epistemologia, para o estudo da canção popular, bem como suas relações com espaços geográficos, práticas sociais e forças econômicas. Fechando o livro, “Videoclipe de rap capixaba: música e audiovisuais na ecologia das redes”, de Luiz Eduardo Neves, analisa a cena hip-hop do Espírito Santo, com foco em três videoclipes de artistas de rap, ressaltando diferenças e semelhanças, além de pontuar algumas questões étnico-raciais e políticas envolvidas nessas em outras produções do gênero.

Na velocidade crescente de mudanças éticas, estéticas e políticas provocadas pelas novas tecnologias digitais de comunicação, o livro *Audiovisualidades Contemporâneas*, com sua constelação de autores e temas, pretende colaborar para intensificar o debate acerca de imagens e sons que continuamente nos contingenciam e nos configuram,

nos transformam e ressignificam. A obra surge também como atestado de parte da multiplicidade de interesses presentes hoje do campo dos estudos de comunicação. Uma vitalidade que busca fazer frente àqueles que apelam por uma técnica desvinculada do pensamento crítico — como se algo assim fosse possível.

Que as leitoras e os leitores deste livro possam usá-lo para ampliar os debates sobre as imagens e os sons que nos afetaram e nos afetam na construção das subjetividades contemporâneas.

Os organizadores

Parte I:
O cinema em
perspectiva:
a política das
imagens

O cinema independente e político de Haile Gerima: entre descolonização da mente e criação de contranarrativas¹

Mahomed Bamba (in memoriam)

1 Texto escrito originalmente em 2015 para uma coletânea de artigos sobre cinema e política que estava sendo organizada por Daniela Zanetti e Maria Ines Dieuzeide, mas que não chegou a ser concluída. O autor, nascido na Costa do Marfim, foi professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Faleceu em 2015 em decorrência de um problema de saúde. Mais informações sobre a trajetória e o currículo de Mahomed Bamba em mahomedbamba.com. Agradecemos a colaboração da jornalista e pesquisadora Ana Camila Esteves, que mantém esse site dedicado ao professor e que nos auxiliou na liberação do artigo.

[...] You are constantly dismissed as ‘political’ every time you want to do something different, if you don’t want to go along with the official program. You are considered a troublemaker, just political. Even now, while doing some of the press for the opening of *Teza*, several times some journalists were describing me as a ‘political filmmaker’, but all films are political, and all filmmakers are political. My particular form of politicization, not wanting to be subjugated by the mainstream cinema to its mandates and assumptions, has by default made me into a political animal² (Haile Gerima)

INTRODUÇÃO

Neste artigo, parto do pressuposto que cada cineasta revisita de modo subjetivo e de forma autoral (nos registros da ficção ou do documentário) a relação polimórfica entre o cinema e as questões do mundo marcadas pelo selo da “política”. E considero que, em última instância, cabe ao espectador receber esse filme, de um lado, como uma narrativa de ficção³ e, por outro, como um filme político (eventualmente). A constituição de um filme num objeto político passa, primeiramente, pela economia da representação ou “política da ficção” (RANCIÈRE, 2010). Um filme pode ser lido como político (na sua forma como no seu conteúdo) pela maneira como reencena situações e problemas

2 Em tradução livre: “Você é constantemente descartado como ‘político’ toda vez que quer fazer algo diferente, se não quiser seguir o programa oficial. Você é considerado um encrenqueiro, apenas político. Mesmo agora, enquanto fazia parte da imprensa para a abertura de *Teza*, várias vezes alguns jornalistas me descreviam como um ‘cineasta político’, mas todos os filmes são políticos, e todos os cineastas são políticos. Minha forma particular de politização, não querendo ser subjugado pelo cinema convencional aos seus mandatos e suposições, por padrão me transformou em um animal político”.

3 Neste estudo, interesse-me pelo filme político na ficção. Sendo assim, evito relacionar a dimensão política de um filme apenas com os efeitos do realismo e com o realismo documental.

socioculturais do passado ou do presente, e pela maneira como o discurso da narrativa convida o espectador para uma experiência que pode resultar na reflexão e na ação. Sendo assim, ao meu ver, a dimensão política de um filme, além dos temas supostamente políticos, decorre dos modos de representar do mundo e dos modos de fazer ver e sentir esse mundo representado⁴. Razão pela qual sempre se associaram o realismo social no cinema com uma forma de engajamento político. Mas, o filme político pode objetivar a criação de mundos possíveis sem forçosamente fazer do realismo seu alicerce. *A ficção, como diz Jacques Rancière, designa certo arranjo dos eventos, mas também designa a relação entre um mundo referencial e mundos alternativos.* No caso dos filmes mais militantes, por exemplo, esse compromisso político pode decorrer das estratégias retóricas que conduzem o espectador a aderir ao discurso ideológico que subjaz à narrativa. Ou seja, qualquer filme com uma intenção política implícita ou declarada estabelece um modelo de comunicação e de negociação (CASETTI, 2002) de sentido com o espectador que merece ser descrito e examinado junto ao universo recriado (no caso da ficção).

Com essas considerações teóricas preliminares, busco, na verdade, definir um ângulo preciso de ataque antes de começar a tecer alguns comentários a seguir sobre as relações entre o cinema e a política; evitando, assim, os engodos e as aporias de uma discussão sem fim sobre um tema vasto e já bastante glosado nas teorias sociológicas do cinema. Quero me situar aqui numa perspectiva pragmática e propor aquilo que chamo de “leitura política” de um determinado cineasta e sua obra. Nesta análise, levo em conta, de um lado, a intencionalidade e o compromisso político do diretor com dois campos cinematográficos e duas realidades socioculturais. Por outro lado, atento para os protocolos de construção da ficção e os modos de leitura programados que seus filmes propõem ao espectador no espaço da recepção.

4 Penso no tipo de participação espectral prevista pela diegetização que opera no modo da ficcionalização, tal como definida por Roger Odin (2000, 2011).

Neste capítulo, interesse-me mais particularmente pela obra e pela trajetória pessoal do cineasta etíope Haile Gerima, cujo nome sempre foi associado ao “cinema político”. Examinarei os modos de entrelaçamento entre consciência política do artista e o seu compromisso ético e estético com causas e questões étnico-raciais e diaspóricas. Gerima é um renomado cineasta contemporâneo africano que vive nos EUA há mais de 40 anos, onde faz filmes e ensina o cinema na universidade. Portanto, ele simboliza a figura do cineasta no exílio que mantém um duplo compromisso político com seu país de acolhida (EUA) e com sua terra de origem (África e Etiópia). Por estar situado em dois contextos geográficos, o cinema Gerima reúne todos os ingredientes daquilo que Hamid Naficy (2001) chama de “*accented cinema*”⁵ no contexto do *world cinema*. De um lado, seus filmes representam as realidades sociopolíticas, culturais e históricas que as comunidades negras afro-americanas e africanas compartilham. Por outro lado, os filmes de Gerima visam principalmente atingir os públicos dos dois lados do Atlântico Negro⁶. É com relação à história política dos cinemas africanos e do *Black Film Movement* americano que tratarei de definir uma origem ao cinema político de Haile Gerima e às suas veleidades de construir contranarrativas.

5 Para Naficy, diferentemente do cinema dominante (que é considerado como algo universal e sem “acento”, isto é, sem traços idiossincráticos marcantes), os filmes feitos por cineastas das diásporas e em trânsito carregam uma série de características particulares. Naficy explica que o termo “*accented cinema*” não se refere ao acento da língua falada pelos personagens nos filmes, mas, sim, à situação de deslocamento em que se encontram os cineastas e ao “modo de produção artesanal” ao qual eles recorrem para fazer seus filmes (NAFICY, 2001, p. 4).

6 Ao se referir àquilo que se chama hoje de “Nova topografia do Black Atlantic”, Paul Gilroy (2005) explica que ao escrever o livro *The Black Atlantic*, ele só pensava na história da escravidão e que nunca teria imaginado que, algum dia, pessoas voltariam a subir as costas da África Ocidental, em pequenas embarcações, para tentar aportar nos países da União Europeia.

OS CINEMAS PÓS-COLONIAIS AFRICANOS: CINEMAS POLÍTICOS DESDE SEU NASCIMENTO

A emergência dos cinemas nacionais em alguns países da África coincide com o período histórico da descolonização e dos primeiros anos de independência. Realizar filmes na África e sobre a África rapidamente se transformou num gesto político de resistência e de reapropriação do olhar sobre si mesmo. Nesse sentido, os primeiros filmes de cineastas como Sembène Ousmane (*La Noire de...*, 1966) e Med Hondo (*Sarraounia*, 1986), por exemplo, foram lidos como contranarrativas africanas com relação ao cinema colonial e ao cinema etnográfico criticados por seu eurocentrismo e seu gosto pelo exotismo. Os cinemas anti e pós-coloniais africanos nascem políticos e portadores de uma contraideologia que se completava por uma vocação pelo didatismo. Sendo assim, uma das expectativas dos críticos e estudiosos do cinema feito pelos diretores africanos é que eles falem prioritariamente aos seus públicos africanos locais. Ser cineasta africano supõe fazer filmes que possam ajudar na conscientização dos públicos africanos⁷. O cineasta senegalês Sembène Ousmane, por exemplo, comparava o cinema na África ao “ensino supletivo”, isto é, uma narrativa em imagem que vinha suprir a falta de livros num lugar do mundo onde a população ainda é majoritariamente analfabeta (pelo menos na língua do ex-colonizador). Com isso, criou-se um horizonte de expectativa com relação às propostas poéticas dos cineastas cujas obras são, antes de tudo, apreciadas, julgadas e celebradas pelo que representam no plano do conteúdo e no plano de compromisso com questões políticas e de sociedade.

7 Tal ideal (ou utopia) foi mais nítido nos cinemas angolano e moçambicano que nasceram em plena guerra de descolonização contra Portugal, período em que o cinema nasce junto a um projeto de “nação”. Ver o documentário *Kuxa Kanema: o nascimento de uma nação* (2003), filme em que Margarida Cardoso faz um balanço das atividades e dos esforços do Instituto Nacional do Cinema (INC) de Moçambique na consolidação de um cinema nacional anticolonialista.

Mais tarde, nos anos 70-80, uma nova geração de cineastas africanos conseguiu demonstrar que o cinema africano podia seguir sendo didático e político, porém, sem abdicar de um formalismo tanto na *mise-en-scène* como na construção da narrativa ficcional. A modernidade dos cinemas africanos se deve a obras como *Yeelen* (dir. Souleymane Cissé, 1987) e *Touki Bouki* (dir. Djibril Diop Mambéty, 1973) — propostas fílmicas tão inovadoras na sua forma quanto críticas no seu conteúdo. Enquanto alguns realizavam filmes de ficção com temáticas sociais, outros faziam documentários para denunciar as mazelas e as novas formas de alienação política que começavam a minar muitos estados africanos recém-independentes. São cineastas que oferecem outro olhar sobre a condição pós-colonial e suas contradições.

Outro grande momento histórico em que os cineastas africanos assumiram declaradamente um compromisso político foi a criação da Federação Panafricanista dos Cineastas: uma entidade representativa da classe dos cineastas e portadora de alguns ideais políticos e ideológicos do “cinema africano” (do norte ao sul). Os artistas-cineastas que participaram desse movimento esforçavam-se para assegurar aos cinemas incipientes africanos uma política coordenada de produção-distribuição dos filmes africanos em salas de cinema na África. Ou seja, os objetivos e a missão da Fepaci (entidade sem vínculo direto com nenhum Estado em particular) refletiam parte dos ideais das independências que haviam sido traídos no campo político. Em outras palavras, a Federação dos cineastas africanos proporcionava um contexto propício ao encontro entre o cinema africano e uma das principais utopias dos panafricanistas: a unidade africana. O cineasta etíope Haile Gerima teve uma participação ativa na Fepaci e participou de várias edições do Fespaco (Festival Panafricano de cinema), onde suas obras foram bem recebidas e premiadas. Porém, mesmo sendo um panafricanista convicto, foi junto à diáspora negra americana que o compromisso político de Gerima teve maior ressonância, notadamente por sua implicação no movimento do *American Black Independent Cinema*.

HAILE GERIMA: UM CINEASTA TRANSNACIONAL E DIASPÓRICO

Talvez, de todos os cineastas africanos, Haile Gerima seja aquele cujo nome é diretamente associado ao cinema político e diaspórico. Isso por causa da sua trajetória em dois campos e da recorrência da temática da negritude em sua obra. Ao imigrar cedo da Etiópia para os EUA, Gerima não só se transformou num cineasta africano (ou panafricano) no exílio, bem como se revelou como um dos principais protagonistas na luta pela afirmação de um cinema negro americano. O duplo compromisso político e estético de Haile Gerima com o movimento do *Black Film Movement* (no contexto dos EUA) e com o cinema pós-colonial africano faz dele um cineasta engajado em duas frentes e em dois contextos; a partir dos quais ele realiza filmes que abordam questões históricas, socioculturais e políticas que concernem às populações negras e afrodescendentes (no contexto dos EUA) e à realidade de Etiópia (seu país de origem). Como confessou o próprio Gerima, foi depois de ter-se dado conta de quão colonizado mentalmente ele era que começou a encarar meus filmes como um embate político com o mundo. Antes da sua participação plena no *Black Power Movement*, Gerima reconhece que ele e outros negros naquela época enfrentavam a realidade e o mundo circundante em termos de crise política. Portanto, é como se a tomada de consciência do cineasta sobre sua própria condição de sujeito com “mentalidade colonizada” antecedesse, de certa forma, uma estética de cinema engajado na sua obra. Aqui, encontramos um princípio político que faz a base da *teoría del tercer cine* e das teorias e estéticas do cinema do terceiro-mundo.

Mas foi no *L.A. Rebellion* (movimento em que eclodiu o *Black Independent Cinema*) que Haile deu vazão a todo seu desejo de realizar apenas filmes comprometidos com a causa da negritude. A partir dos anos 60, um grupo de jovens cineastas da UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles) apareceu com o objetivo de afirmar um cinema negro que rompesse com os estereótipos dominantes na representação

dos negros nas narrativas do cinema *mainstream* americano e, sobretudo, nos filmes hollywoodianos⁸. *L.A. Rebellion* era a cara visível desse ativismo cinematográfico. Dele saíram cineastas que realizaram filmes que buscavam, de uma maneira ou de outra, interpelar o público negro.

Foi com a filosofia e o espírito vanguardista e ativista desse movimento que Gerima começou a realizar seus primeiros projetos fílmicos independentes dentro de uma rigorosa proposta estética que concilia experimentalismo com preocupação política. Uma forma de independência que não se mede só no modo de produção-distribuição alternativo, mas também no modo de filmar. Em quase todas suas palestras e entrevistas⁹, o cineasta etíope insiste na ideia de que todos seus filmes nascem de escolhas estéticas e estilísticas que são, antes de tudo, dele, e não dos parceiros produtores ou coprodutores. Esse espírito de independência faz com que ele se implique direta e ativamente nas fases de escrita, realização e montagem de todos seus filmes. Essa postura lembra a do movimento *underground* americano e da política dos autores (na França). Porém, no caso de Gerima e do *Black Independent Cinema*, a defesa de um cinema independente vem acompanhada de um componente étnico-racial que é tão determinante quanto o fator puramente estético. É, sobretudo, o formalismo na montagem som-imagem, que é uma das principais características dos filmes de Gerima e que lhe permite tomar suas distâncias com o cinema narrativo clássico e aproximar-se de um cinema mais autoral. Dessa militância ao lado de outros grandes nomes do cinema independente negro, podemos dizer que se origina o compromisso político e estético que permeia os filmes de Gerima até hoje. Embora as preocupações e questões políticas estejam predominantes na obra de Gerima, vale ressaltar que elas aparecem como temas tratados e

8 Ver o artigo de Manthia Diawara (1993): “Black spectatorship: problems of identification and resistance”.

9 Ver a entrevista de Haile Gerima em “Decolonizing the filmic Mind: an interview with Haile Gerima”, publicado em *Callaloo*, v. 33, n. 1, 2010, p. 25-36.

retrabalhados por estratégias narrativas, de montagem, de sonorização e de *mise-en-scène* que fazem com que essas questões de sociedade ganhem um sentido particular, primeiro, na economia da ficção (ou da ficção que se mistura com o documentário).

Em 1975, Haile Gerima dirige seu primeiro filme, *Bush Mama*¹⁰ (1975), realizado em 16 mm e com uma total independência. Nessa obra, ele mistura os registros da ficção e do documentário dentro de um modelo de montagem em que as imagens e o som estão em descompasso. *Bush Mama* é um retrato social e uma crítica social, a um só tempo; foi concebido como uma forma de despertar as consciências dos públicos negro-americanos sobre uma parte dos seus problemas na sociedade americana. Gerima põe em cena a luta de sobrevivência de uma jovem negra grávida, Dorothy, que vive do assistencialismo público enquanto seu namorado está na cadeia. É um filme sobre a capacidade de resistência das comunidades negras americanas num contexto sociopolítico desafiador. A vida conturbada de Dorothy simboliza as fraquezas e a lenta e progressiva tomada da consciência política das comunidades negras.

Na base da estrutura discursiva e pragmática de *Bush Mama* encontra-se toda a lógica da construção da espectadorialidade negra¹¹ própria à estética do *Black Independent Cinema*. Os diretores desse movimento, dentro de sua situação de marginalidade e de periferia ao cinema *mainstream*, sentem-se na obrigação de construir contranarrativas que investigam as possibilidades de propor imagens alternativas dos negros na tela; levantam questões importantes para as comunidades negras americanas, mas também criticam o sexismo e a

10 Seu filme de conclusão de curso de cinema na universidade.

11 Ver os trabalhos de Manthia Diawara (1993), Jacqueline Bobo (1993) e de Dan Streible (1993) sobre os modos de construção da espectadorialidade negra no cinema hollywoodiano e também no *Black American cinema*.

homofobia nessas comunidades. Os filmes desses cineastas¹² são portadores daquilo que se convencionou chamar de discurso “*Afrafemcentric*” de empoderamento da mulher negra americana (BOBO, 1993). Sendo assim, são objetos fílmicos que interpelam diversamente seus espectadores por narrativas não lineares e com recurso, às vezes, à reconstituição experimental de imagens de arquivos de fatos e acontecimentos reais. São essa retórica e as questões tratadas em *Bush Mama* que fazem sua eficácia em termos políticos. Isso explica, em parte, que até hoje o filme seja objeto de visionamento seguido de discussão e debate em vários cineclubes e eventos nas universidades americanas.

Por ser um sujeito em situação de entre-duas-culturas, Gerima acabou fazendo do deslocamento, do exílio (forçado ou íntimo) e da viagem (real ou simbólica) temas centrais em sua obra. Geralmente, ele põe em cena personagens animadas pelo desejo de voltar às origens. Em seu mais famoso filme, *Sankofa* (1993), um drama histórico, Gerima se interessa pelo passado das populações diaspóricas negras. A personagem de Mona, uma jovem afrodescendente americana, entra em transe durante um trabalho de modelo na África. Numa espécie de viagem através dos tempos, Mona é transportada para o século 18. Ela refaz a experiência da dor e da vida dos escravos nas plantações no Caribe. Nessa viagem alegórica pelo transe, ela acaba reencontrando suas verdadeiras raízes e identidades africanas. O significado da palavra “Sankofa” (na língua akan, no Gana) resume o fundo moral do filme: “*Para seguir em frente, devemos retornar para o passado*”. Em *Teza*, seu último filme, Gerima retoma as figuras do deslocamento e da viagem de regresso à terra natal para abordar a questão do desencantamento político. Nesse filme, que comentarei a seguir, a memória íntima, as utopias e o retorno do exílio formam os ingredientes da trama. É um filme em que Gerima revisita uma parte da história política da Etiópia e de sua própria vida.

12 Para uma compreensão mais detalhada das propostas estéticas e políticas do *Black Independent cinema*, ver os trabalhos de Manthia Diawara (1993, 1995), David Nicholson (1995), Clyde Taylor (1995), Ntongela Masilela (1993), entre outros.

TEZA: UM FILME SOBRE AS UTOPIAS E O DESENCANTAMENTO DE UMA GERAÇÃO

Um filme político (que se supõe portador um discurso político) fala, de uma forma ou de outra, com seu espectador. Além de ser um discurso construído sobre uma determinada questão, o filme interpela o seu espectador e o coloca em certa disposição de leitura. Por sua vez, o espectador, no espaço da leitura e da recepção, engaja-se num processo de atribuição de intencionalidade ao filme que pode corresponder ou transcender os limites da história narrada. É seguindo essa dimensão pragmática do filme dito político e do tipo de relação de interpelação/endereçamento que mantém com seu espectador que vou propor uma leitura de *Teza* (2011), o último filme Gerima em que reencontramos boa parte das questões e preocupações políticas, históricas e identitárias que atravessam toda a sua obra.

Como *Sankofa*, o filme *Teza* narra, com os recursos do monólogo e do flashback, a história de um jovem médico idealista, Anberber, que decide voltar para Etiópia depois de uma revolução ter derrubado a monarquia no país. Já no início do filme, o espectador é auditiva e visualmente projetado no subconsciente do personagem¹³ e dentro de um contexto cultural em que se ouvem orações em língua amárica¹⁴. Nessa sequência de abertura, aparecem também planos mostrando textos em palimpsestos com grafias e alfabetos cujas formas lembram o hebraico. O contrato de leitura que *Teza* passa com seu espectador se prossegue com a maneira como o protagonista e seus traumas são progressivamente construídos ao longo do filme. O espaço-tempo da diegese é repartido entre dois contextos: a Alemanha e a cidade natal do protagonista, numa região rural da Etiópia. O protagonista

13 Na ambulância que o transporta, o personagem começa seu monólogo. Ele parece estar entre a vida e a morte.

14 Uma das línguas oficiais da Etiópia, além do inglês; trata-se de uma língua que pertence à família linguística semítica e é falada pela maioria da população.

se movimenta nesses dois ambientes ocidental e africano como um ser em busca de si mesmo. O filme é estruturalmente dividido em duas grandes partes que correspondem aos dois períodos marcantes na vida de Anberber: sua vida cotidiana na aldeia (após seu regresso à terra natal) e sua vida de estudante (e de militância política) na Alemanha. A memória e o monólogo em voz off de Anberber serve de mediação entre esses dois períodos (corresponde ao fluxo de consciência do personagem em algumas sequências). Os motivos do regresso de Anberber à Etiópia são parcimoniosamente distribuídos na narrativa e comunicados ao espectador. No primeiro segmento do filme, após seu regresso à cidade natal na Etiópia, Anberber vai morar com sua mãe. Nesse vale recuado da Etiópia, ele reaprende a viver com sua comunidade e em meio a tradições e práticas religiosas ancestrais. Ali, Anberber não só redescobre suas raízes, como passa a viver um novo romance com uma jovem moça (depois de sua namorada ter sumido da sua vida na Alemanha). Depois do seu regresso, o protagonista continua atormentado por traumas do passado e pela realidade presente de seu país. Ao rememorar as imagens de despreocupação e de felicidade da sua infância, Anberber levanta, em seu monólogo, uma série de questões que concernem à sua vida própria e à situação de turbulência política que atravessa a Etiópia.

São os sentidos do regresso de Anberber que fazem de *Teza* um filme político e, ao mesmo tempo, um filme crítico com relação à Etiópia. Anberber é um sujeito que carrega ideais que não correspondem à nova realidade pós-revolucionária do país. A decisão de sair da Alemanha e voltar para Etiópia, que deveria ser uma história de reencontro com o país de origem, acaba resultando num choque cultural e num sentimento de não pertencimento a esse lugar. Anberber e seus amigos vivem como estrangeiros, tanto na Alemanha como na Etiópia. No meio da sua comunidade na aldeia onde ele se instala, o protagonista discorda de algumas práticas tradicionais, tais como o casamento forçado. Como um ser possuído e em busca de suas lembranças, Anberber vagueia nesse vale. A sua mãe o ajuda na sua readaptação cultural

mediante sessões de orações, de exorcismo com curandeiros. Durante um desses rituais, Anberber revê as imagens de seus amigos e colegas com quem discutia sobre política na Alemanha: “*O contraste dessa água gelada me devolveram minhas lembranças: Cassandra, Abdul, Tesfaye, Gabi...*”, diz o personagem em voz off. Essas cenas ritualistas servem de ponto de transição para o flashback na estrutura narrativa. Ou seja, mesmo de volta para a *homeland*, a memória de Anberber o leva de volta para o passado, para sua vida na Alemanha. Ao lembrar seus anos de companheirismo e de militância com seus compatriotas etíopes exilados, Anberber faz outra confissão em voz off que resume, de certa forma, o fundo moral e político do filme *Teza*: “*Adotamos o dogmatismo inerente ao espírito político da época. O socialismo parecia a única alternativa, a única cura para os problemas de classe que o país enfrentava. Isso nos levou a lutar com afinco contra o regime do imperador (Haile Salassie). A política determinava nossa vida!*”. Anberber também se sente como peixe fora d’água num país em guerra civil e que segue um caminho de implementação violenta do socialismo. O protagonista e seu melhor amigo, após regressarem, não se reconhecem mais nos novos ideais políticos e ideológicos da Etiópia. Anberber é um sujeito cindido, numa situação de entre-lugar. O lugar que ele considerava ser seu país de origem, na verdade, acaba sendo uma terra estrangeira e hostil a ele. Sendo assim, o vale e a aldeia (opostos à cidade) funcionam na narrativa como lugares mais seguros para se religar com a outra Etiópia. Um espaço afastado da corrupção e da dissolução dos valores que minam o resto do país. Mesmo assim, a violência política irrompe, às vezes, na aldeia de Anberber, quando os soldados vêm enrolar os jovens de força para que participem da guerra civil.

Encontramos os traços das três categorias do “*accented cinema*” de Hamid Naficy em *Teza* (e na filmografia de Gerima). Nos filmes dos cineastas do exílio, da diáspora e do cinema pós-colonial, diz Naficy (2001), as questões sociopolíticas, identitárias e as relações afetivas dos sujeitos com a *homeland* e com as comunidades no país onde vivem tornam-se figuras recorrentes. Essas questões são retratadas,

às vezes, em interface com o contexto do pós-colonial e da globalização em que assistimos à formação de novas subjetividades. Como a *homeland* e a origem são os temas centrais em *Teza*, cria-se na narrativa um horizonte, um ponto para onde tendem a fuga e as viagens interiores do protagonista.

A opção da montagem alternada (das fases da vida de Anberber), o flashback e o monólogo permitem romper com a linearidade da narrativa clássica. O próprio Gerima reconhece que a montagem é uma estratégia de construção narrativa fundamental nos seus filmes; é graças a esse recurso que ele marca sua autoria com o filme e se mantém fiel à estética do cinema independente. Ao alternar sequências do dia a dia do protagonista na sua aldeia (longe do mundo moderno da grande cidade na Etiópia) com as imagens de sua fase de idealismo na Alemanha, Haile Gerima não só constrói uma crônica social, bem como oferece ao espectador um drama psicológico centrado no mundo interior do personagem. O espectador só consegue relacionar (numa quase ordem cronológica) as partes da narrativa do filme (que oscila entre presente e passado), seguindo os dados e informações provenientes do monólogo e da memória de Anberber. Isso faz com que a identificação com o personagem se dê no plano da subjetividade. O espectador compartilha do mesmo olhar quase virginal e distante de Anberber sobre a realidade da Etiópia e participar, assim, das tribulações do mundo interior do personagem.

Na verdade, o idealismo e a desilusão de Anberber servem de pretexto em *Teza* para criticar os descaminhos da Etiópia (que abraçou de forma dogmática e mimética o socialismo). Afinal, *Teza* pode ser lido como uma crítica a todos os estados africanos que apostaram, em um determinado momento de sua história, em opções ideológicas e políticas que os conduziram à sua perda. As utopias e frustrações de Anberber representariam as dos cineastas africanos que, em geral, acreditaram nos ideais políticos dos estados africanos recém-emancipados. Mas, com o desencantamento pós-independência, muitos deles

se exilaram¹⁵ e começaram a fazer filmes críticos e de denúncia da corrupção dos valores no campo político africano. Sendo assim, *Teza* tem uma dimensão autobiográfica: Anberber seria uma espécie de alter ego do próprio Haile Gerima, que foi, ainda muito jovem, enviado por seu pai para estudar a arte dramática nos EUA. Mas, como Gerima declara numa entrevista, ele descobriu rapidamente que o teatro americano, tal como estava sendo ensinado, representava, para ele, uma forma de “colonização da mente”. Razão pela qual ele acabou optando pelo cinema. Porém, diferentemente de Anberber, Gerima não fez do regresso definitivo ao país de origem uma questão vital ou política. Ao contrário, é do exílio que Gerima continua fazendo filmes sobre a Etiópia¹⁶ e a África. Como a maioria dos cineastas africanos, ele preferiu a condição de cineasta transnacional e diaspórico a de um cineasta radicado na África. Por fim, os traços autobiográficos em *Teza* e em outros filmes de Gerima se devem também à recorrência de elementos espaciais que remetem à memória íntima e à infância do cineasta. Numa entrevista, Gerima declarava o seguinte:

As cenas e o ambiente em *Teza*, por exemplo, são formadas pelas paisagens da minha infância. O primeiro filme que eu fiz na Etiópia, *Harvest: 3000 years*, já carregava os traços reais de minha juventude, do lugar onde eu cresci com meu pai e o resto da minha família. É uma pequena cidade, Gondar; e como a maioria das famílias etíopes, tínhamos um pé na cidade e outro pé na sociedade rural e camponesa. E a maioria dos irmãos e parentes de meu pai eram camponeses da aldeia onde eu filmei *Teza*, um lugar chamado Menzero, donde vem a minha família” (JACKSON, 2010, p. 25).

15 Ver o artigo de Med Hondo sobre sua própria condição de cineasta no exílio. “The cinema of Exile”, em *Cinemas of the Black Diaspora* (1996).

16 Por exemplo, ele realizou *Harvest 3000 Years* na Etiópia em 1974, no mesmo ano em que foi destronado o imperador Haile Selassie, depois de um golpe militar.

CONCLUSÃO

A virada pós-estruturalista (no campo das teorias contemporâneas do cinema) coincide com a emergência de novas gerações de cineastas no *world cinema* que oferecem, a partir do campo da práxis cinematográfica, novos paradigmas para repensar as relações entre o cinema e a política (no seu sentido mais amplo). Se é verdade que tudo é político num filme, não resta dúvida que as preocupações políticas ganham mais centralidade nas propostas e nas estéticas dos cinemas pós-coloniais africanos e do *Black American cinema*. Os cineastas desses movimentos abordam temas e questões de sociedade que concernem em primeiro lugar às comunidades e aos povos que compartilham uma mesma história de sofrimento e de opressão. É nessa perspectiva que entendo as dimensões políticas de um cineasta transnacional como Haile Gerima. Com o fim do mito dos estados-nações e com a exacerbação de outras formas de intersubjetividade, os filmes de Gerima demonstram que a consciência e a responsabilidade de um cineasta vão além do compromisso com causas locais e caseiras. Reconhecer-se simultaneamente como um cineasta africano de origem etíope e como membro de um movimento cinematográfico alternativo americano é, em si, uma atitude política.

Portanto, mais uma vez, de acordo com as definições do cinema transnacional e do *accented cinema*, podemos dizer que *Teza* e a filmografia de Haile Gerima se encaixam nas três categorias de cinema destacadas por Hamid Naficy (2001): o “*exilic cinema*”, o “*diasporic cinema*” e o “*postcolonial ethnic and identity cinema*”. Os filmes *Bush Mama*, *Sankofa* e *Teza* colocam em cena as questões da diferença, da alteridade, da busca pelas origens, da imaginação do *homeland*, da autobiografia. Temas que conferem a esses filmes sua dimensão política, além de outros traços estéticos provenientes do *Black american cinema* e do *tercer cine*. Se há uma “política da ficção” no cinema de Gerima, ela tem a ver não só com o desejo de criar mundos alternativos a partir das realidades dos negros, mas também tem a ver com sua intenção

de propor representações alternativas ao modelo do cinema *mainstream* (que, segundo ele, leva à “colonização da mente”). Sendo assim, os filmes de Gerima têm uma dimensão universal, ao mesmo tempo que buscam construir seus espectadores no meio das comunidades negras da África e de suas diásporas. O que justifica, por exemplo, esta mensagem com a qual Gerima encerra o filme *Teza*, que aparece numa cartela no final do filme em forma de dedicatória: *“Este filme é dedicado: à minha mãe, Mulu Basilius, e à minha irmã, Elsa Gerima. A todos o povo negro que foi violentado e assassinado, por ser negro e a inúmeros jovens etíopes mortos por terem tentado propor uma mudança profunda para Etiópia”*. É com essas palavras que eu também concluo aqui esta modesta tentativa de repensar a relação do cinema de Haile Gerima com a política e com uma veleidade de mudar o mundo.

REFERÊNCIAS

BOBO, J. Reading through the text: the Black woman as audience. *In: DIAWARA, Manthia (org.). Black American cinema*. NY/London: Routledge, 1993. p. 272-287.

CASSETTI, F. **Communicative Negotiation in Cinema and television**. Milano: [s.n.], 2002

DIAWARA, M. Black american Cinema: The new Realism. *In: MARTIN, M. (org.). Cinemas of the Black Diaspora: diversity, Dependence and oppositionality (Contemporary approaches to film and media series)*. Detroit: Wayne State University Press, 1996. p. 405-427.

DIAWARA, M. Black spectatorship: problems of identification and resistance. *In: DIAWARA, M. (org.). Black American cinema*. NY/London: Routledge, 1993. p. 211-220.

GILROY, P. Nouvelle topographic d'un Atlantique noir. **Africultures**, n. 72, p. 82-87, 2005.

HONDO, M. A. The Cinema of Exile. *In*: MARTIN, M. (org.). **Cinemas of the Black Diaspora**: diversity, Dependence and oppositionality (Contemporary approaches to film and media series). Detroit: Wayne State University Press, 1996. p. 339-345.

JACKSON, J. L. Decolonizing the filmic Mind: an interview with Haile Gerima. **Callaloo**, v. 33, n. 1, p. 25-36, winter 2010.

MED HONDO, A. The cinema of exile. *In*: MARTIN, M. **Cinemas of the Black diaspora**: diversity, dependence and oppositionality. Detroit: Wayne State University Press, 1996.

NAFICY, H. **An accented cinema**: Exilic and diasporic filmmaking. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.

NICHOLSON, D. Which way the Black film movement. *In*: MARTIN, M. (org.). **Cinemas of the Black Diaspora**: diversity, Dependence and oppositionality (Contemporary approaches to film and media series). Detroit: Wayne State University Press, 1996. p. 442-454.

ODIN, R. **Les espaces de communication**: introduction à la sémiopragmatique. Grenoble: [s.n.], 2011.

ODIN, R. **De la fiction**. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos – CEBRAP**, n. 86, 2010.

SANKOFA. Direção: Haile Gerima. Produção de: Alemanha, Burkina Faso, Estados Unidos da América, Gana, Reino Unido: 1993 (125 min).

STREIBLE, D. The Harlem Theater: black film exhibition in Austin, Texas: 1920-1970. *In*: DIAWA, M. (org.). **Black American cinema**. NY/London: Routledge, 1993. p. 221-233.

TAYLOR, C. "The paradox of Black Independent cinema". *In*: MARTIN, M. (org.). **Cinemas of the Black Diaspora: diversity, Dependence and oppositionality** (Contemporary approaches to film and media series). Detroit: Wayne State University Press, 1996. p. 431-441.

TEZA. Direção: Haile Gerima. Produção de: Etópia. 2008 (134 min).

*Crônica de um desaparecimento: espaços para um povo em exílio*¹⁷

Maria Ines Dieuzeide

INTRODUÇÃO

Um personagem impassível que observa, mudo e distante, situações absurdas de um cotidiano de opressão vivido pelos palestinos

17 Este artigo é uma versão adaptada de parte da tese *Ficções para o exílio: as formas políticas do cinema de Elia Suleiman*, defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, com orientação da prof.^a Cláudia Cardoso Mesquita, a quem agradeço por todo o processo. Os anos de doutorado receberam apoio de bolsa de pesquisa da FAPEMIG. Uma versão preliminar desta análise foi apresentada no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, em 2017, no Seminário Temático *O comum e o cinema*, e publicada nos anais.

sob a ocupação militar de Israel em suas terras. Esse cotidiano é posto em cena por meio de enquadramentos rígidos, nos quais os corpos se movimentam de modo coreografado e desnaturalizado, compondo esquetes que serão montados sem obedecer a uma lógica causal ou linear. O personagem que testemunha os episódios carrega o corpo, o nome e algo da experiência biográfica do próprio diretor: um cineasta palestino autoexilado no retorno impossível à terra natal, ocupada e transformada pela implantação de um novo Estado. Explicitando a mediação cinematográfica, o cotidiano é alterado por operações ficcionais burlescas que estabelecem, a partir de gestos mínimos e atos fantásticos, uma visibilidade para a situação palestina que rompe com a ordem imposta pela dominação. Esses são alguns dos procedimentos propostos pela trilogia palestina de Elia Suleiman: *Crônica de um desaparecimento* (1996), *Intervenção divina - uma crônica do amor e da dor* (2002) e *O que resta do tempo - crônica de um presente ausente* (2009)¹⁸. Neste artigo, debruçamo-nos sobre o primeiro dos filmes, com o objetivo de refletir sobre como a construção espacial das cenas estabelece um diálogo formal com a particular condição de exílio na qual se encontra o cineasta, condição que se estende para o povo palestino.

Elia Suleiman nasceu em Nazaré, em 1960, filho de pais palestinos (da minoria cristã), militantes contrários à ocupação. Nazaré pertence hoje ao Estado de Israel, sendo uma das cidades que concentra o maior número de habitantes árabes. Em 1982, depois de ser detido pela polícia israelense, Suleiman parte para o autoexílio, estabelecendo-se nos Estados Unidos, onde permaneceu por 12 anos. Em

18 Em 2019, Suleiman estreou novo longa, *O paraíso deve ser aqui*. Os procedimentos estilísticos abordados aqui continuam guiando a *mise-en-scène*, assim como o personagem ES. Entretanto, consideramos os três primeiros longas como a trilogia palestina do retorno à terra e aos personagens familiares. No último filme, acompanhamos o diretor em busca de financiamento para o cinema, deslocando-se entre a Palestina, a França e os Estados Unidos.

Nova York, aproximou-se do intelectual palestino Edward Said, cuja reflexão teórica parece ter impactado sua obra¹⁹.

Foi no exílio que Suleiman começou, de maneira efetiva, sua prática com o cinema. Em 1990, realiza seu primeiro filme, *Introduction to the end of an argument*, um documentário de montagem dirigido com o cineasta libanês-canadense Jayce Salloum, que busca elaborar um pensamento sobre as formas de representação dos árabes na mídia ocidental. Em 1992, realiza *Homage by assassination*, que compôs a obra coletiva *The Gulf War... what next? (Harb El Khaliij... wa baad)*, uma reunião de cinco curtas dirigidos por cineastas árabes em torno da Guerra do Golfo. Aqui, encontramos pela primeira vez o personagem ES²⁰, um cineasta palestino exilado em Nova York em vias de realizar seu primeiro filme. O curta, desenrolado no transcorrer de uma noite e confinado ao espaço de um apartamento, mostra-nos a espera de ES por uma entrevista telefônica a ser concedida a um programa de rádio, que não será realizada por causa de problemas na linha. Enquanto aguarda, ele reflete sobre o exílio em seu pequeno apartamento, onde trabalha com imagens de vídeo e fotos de família, escuta mensagens deixadas na secretária eletrônica e acompanha o desenrolar da guerra pela televisão, pontuando a montagem com fragmentos de textos digitados em um computador (ora em árabe, ora em inglês). Um plano de dois relógios de parede, que marcam a hora em Nazaré e em Nova York, aponta para a duplicidade nas formas de apreensão do tempo e de relação com os espaços experimentada na

19 Suleiman narra essa aproximação e as influências decorrentes no texto *The postponed drama of return* (2003), publicado por ocasião da morte de Said. As obras de Gertz e Khleifi (2008) e Armes (2010) sintetizam a biografia do diretor no contexto contemporâneo do cinema palestino.

20 Para evitar confusões no texto entre o personagem e o diretor, homônimos, vamos nos referir ao personagem por meio das iniciais ES, tal como ele se credita em alguns dos filmes. Para o diretor/ator, reservamos o nome completo ou o sobrenome, embora saibamos que o uso proposital do mesmo nome e do mesmo corpo reforça a proposta de uma indecidibilidade entre os papéis.

condição de exílio, e a possibilidade do retorno é ironicamente figurada na ênfase sobre a tecla “*return*” do computador. Perto do fim, ES recebe um fax da amiga Ella²¹, que fala da experiência de ser judia e árabe (de família iraquiana) residindo entre Israel e Estados Unidos.

Esse curta delinea características que serão incorporadas e desenvolvidas nas obras seguintes do diretor. Em meados da década de 1990, Suleiman volta à Palestina, estabelecendo-se em Jerusalém e dando aulas na Universidade de Birzeit, em Ramalá²². É quando realiza seu primeiro longa-metragem — *Crônica de um desaparecimento* (1996) — filme ao qual dedicamos esta análise.

EXÍLIO

No longa, acompanhamos pela primeira vez o retorno de ES à casa dos pais (tema que será visto nas obras seguintes do diretor, até *O que resta do tempo*). O filme se estrutura em duas partes: *Nazaré – diário pessoal* e *Jerusalém – diário político*, que abrigam uma sucessão de fragmentos do cotidiano²³. Dialogando com o título das partes, *Crônica*

21 Os créditos nos informam que se trata da pesquisadora Ella Shohat, que desenvolve estudos de cultura visual pela perspectiva do pós-colonialismo, pensando na representação israelense e palestina, na diáspora e no exílio característicos dessas populações.

22 Atualmente, Suleiman divide a residência entre Jerusalém e Paris.

23 Nazaré, em 1948, negociou rendição ao exército israelense e pôde manter a população palestina na cidade, concentrando hoje uma grande comunidade árabe que é, entretanto, segregada no espaço da cidade. Jerusalém, por outro lado, é uma cidade partida, disputada politicamente por israelenses e palestinos, ambos reivindicando-a como capital do Estado — isso sem mencionar a querela religiosa: é cidade sagrada para o Islamismo, para o Judaísmo e para o Cristianismo. Após a Guerra dos Seis Dias, em 1967, Israel ocupou militarmente a porção oriental da cidade, e em 1980 decretou toda a cidade unificada e capital de seu estado, mas a decisão não foi aceita pela comunidade internacional, que manteve suas embaixadas em Tel Aviv. Na década de 1990, o Acordo de Oslo determinou que o estatuto final de Jerusalém deveria ser negociado com a

de um desaparecimento incorpora inscrições textuais que são digitadas no computador, indicando a elaboração de um diário marcado pela repetição dos episódios banais — a inscrição se resume, quase sempre, à marcação temporal “o dia seguinte”, que não apresenta nenhuma novidade ou mudança e vai, por isso, ganhando contornos irônicos. A primeira cartela de texto, entretanto, sugere-nos um retorno: “na primeira manhã em casa depois de uma longa ausência...”. Mas o autor dos fragmentos escritos não será diretamente associado ao personagem ES na primeira parte. Este passa o tempo junto a um amigo em frente à loja *The Holyland* — comércio de artigos religiosos e lembranças da Terra Santa, onde nunca veremos nenhum cliente, embora os turistas passem frequentemente pela rua. Além dessa calçada, na primeira parte os episódios banais se passam, em sua maioria, na casa dos pais — que são representados pelos pais verdadeiros do diretor, em sua própria casa. Ali os vemos desempenhar atividades de rotina: o pai cuida dos animais domésticos e de seu kit de pesca, ou ajuda a esposa na limpeza dos peixes; a mãe lê o jornal, estende roupas no varal e reúne-se com outras mulheres para descascar alhos. Acompanharemos também pequenas cenas da cidade: discussões que se desenrolam repetidas vezes em frente a um bar, amigos que vão pescar, um cortejo fúnebre. É só no fim dessa parte que veremos ES nessa casa, projetando uma série de slides que retomam fragmentos de cenas e personagens que já vimos até ali.

Começa então a segunda parte, com a chegada em Jerusalém — o diário político. Na tentativa de encontrar um lugar para morar, ES

Autoridade Palestina, que considera a cidade como capital de um futuro Estado. Em 2017, o então presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, reconheceu Jerusalém como capital do Estado de Israel e decretou a mudança da embaixada de Tel Aviv para a cidade. O presidente democrata Joe Biden, eleito em 2020, não alterou o decreto, mantendo a embaixada em Jerusalém. Jair Bolsonaro, presidente do Brasil entre 2019 e 2022, também fez da mudança da embaixada uma promessa de campanha, embora não a tenha concretizado.

cruza com Adan, uma mulher palestina que também busca por um aluguel, sempre negado quando ela revela sua origem árabe. É a partir da chegada de ES na nova casa que o filme estabelecerá diretamente a conexão entre o personagem e as inscrições no computador, e também conheceremos seu trabalho como cineasta: num pequeno auditório, ele é apresentado à plateia (e a nós, espectadores) como o diretor Elia Suleiman, que está de volta do seu exílio em Nova York e escolheu sua terra natal para fazer um novo filme sobre a paz. Ele é convidado a falar sobre sua “linguagem cinematográfica”, mas a microfonia do sistema de som e as constantes interrupções do público não o permitem começar. Na cena seguinte, o personagem encontrará um rádio comunicador perdido pela polícia israelense, e os diálogos cheios de códigos, codinomes e relatórios *nonsense* transmitidos pelo aparelho acompanharão o resto da estadia na cidade, marcando-a com o ostensivo controle militar de Israel. No fim, o rádio passará para as mãos de Adan, que o utilizará para articular uma espécie de vingança, regendo um complexo e louco balé de viaturas policiais pelas ruas da cidade. O epílogo, chamado de *A terra prometida*, abandona as inscrições do diário, levando-nos de volta aos mesmos episódios cotidianos de Nazaré e a um novo retorno de ES: os últimos planos de *Crônica de um desaparecimento* nos mostram sua chegada na casa dos pais, encontrando-se com o casal que dorme em frente à televisão, enquanto esta encerra a programação diária transmitindo o hino de Israel.

Nesse segundo momento do filme, acompanhamos uma sequência em que dois policiais invadem e revistam a casa do personagem. Os policiais se movem numa coreografia que responde ao mambo da trilha sonora e que, descobrimos depois, toca no próprio aparelho de som do morador. A figura de ES na casa, durante o processo de revista, materializa a ideia de uma “presença ausente” dos árabes palestinos em Israel: totalmente ignorado pelos policiais durante a invasão, sua presença é posteriormente incluída no relatório da ação ao fim de uma longa lista de elementos — um homem de pijama que é só mais um objeto cênico, tal como ouvimos pelo rádio comunicador da polícia:

(voz feminina) – Relatório da tarefa.

(voz masculina) – Corvo para Um. Duas portas de entrada, quatro portas, quatro janelas, uma varanda, um ventilador, um telefone, um quadro com uma galinha, quatro cadeiras...

(voz feminina) – Mais rápido!

(voz masculina) – ... quatro cadeiras antigas de madeira, um computador, um aparelho de som, uma escrivaninha, duas poltronas de vime, um livro de exercícios de japonês, um quadro com tulipas, um quadro branco, Sonallah Ibrahim, Carver, Karl Kraus, um kit de pesca, Mustapha Qamar, Samira Said, Raghi Allama, cortinas de *nylon*, um homem de pijamas. Câmbio. (CRÔNICA..., 1996, n.p.).

A inadequação do personagem ao espaço é tal que, ao circular pela casa, ele se choca com o marco da porta e tem sua autoridade desafiada inclusive pela lâmpada, que ousa reacender mesmo depois de desligada. Acreditamos que essas coreografias, esses esquetes burlescos que se passam nos enquadramentos rígidos das composições de Suleiman, apontam para uma elaboração formal que dialoga com as distâncias provocadas pela condição do exílio e com a complexidade do retorno paradoxal a uma experiência de exílio interno.

Importante ressaltar que a ideia de uma “presença ausente”, esse estado de exílio interno, não é nossa: Edward Said, intelectual palestino exilado desde 1948, usa a expressão para falar dessa questão. Nas palavras do autor:

[...] fizeram com que não existíssemos lá, nos tornaram invisíveis, e a maioria de nós foi expulsa e rotulada como não-povo; uns poucos ficaram dentro de Israel e foram chamados juridicamente de “não-judeus”, em vez de “palestinos”. O resto deixou de existir oficialmente, e a maioria, que fugiu para o mundo árabe, foi confinada em campos de refugiados; aprovaram-se leis odiosas para eles, que se tornaram refugiados sem pátria. No mundo

árabe e na esfera internacional, nossa história e nossa existência nacional não foram reconhecidas ou foram tratadas como uma questão local. (SAID, 2003, p. 292).

A socióloga Janet L. Abu-Lughod, no artigo *Palestinians: exiles at home and abroad* (1988), expõe as nuances do exílio palestino, enfatizando a impossibilidade de que o tema seja tratado como um caso de refugiados, já que implicou uma fratura profunda entre os palestinos e sua pátria²⁴. Já no título a autora aponta para uma faceta importante dessa experiência, muitas vezes desconsiderada: “a de que alguém possa se tornar um exilado mesmo permanecendo em seu próprio solo” (ABU-LUGHOD, 1988, p. 62)²⁵. Para os palestinos, o estatuto não é temporário: não há direito de retorno às terras hoje ocupadas por Israel, não há sequer as terras em si, profundamente transformadas e desvinculadas do passado palestino. Abu-Lughod mostra-nos que os palestinos experimentam uma cisão irreparável entre o ser e seu respectivo lar, caracterizada por Said, estejam eles em campos de refugiados, integrados a outros países ou habitando a mesma terra, sem terem sido fisicamente deslocados. A autora defende que o que os exilados enfrentam é um deslocamento que vai além do sentido territorial, particularmente se consideramos o caso do árabe palestino em Israel:

Enquanto permaneceram em seu solo nativo (ainda que não necessariamente em seus lares ou vilas ancestrais, algumas das quais foram destruídas ou tomadas por novos judeus imigrantes), eles

24 Abu-Lughod (1988) distingue cinco grupos entre os exilados palestinos: os árabes em Israel, os que ficaram na Cisjordânia e Gaza, os palestinos nos Estados Árabes adjacentes a Israel (especialmente Síria, Líbano e Jordânia), os que foram para os Estados do Golfo e os que foram para países não árabes, mostrando especificidades de tratamento e modo de vida em cada uma dessas situações.

25 Todas as traduções de textos em inglês foram feitas pela autora. O trecho original será citado em nota: “that one can become an exile even while remaining on one’s own soil” (ABU-LUGHOD, 1988, p. 62).

experimentam exclusão da sociedade geral e sofrem discriminação na educação, no emprego e no direito de comprar terras. Eles constituem uma anomalia num sistema político que reconhece apenas judeus como plenos membros da comunidade social e política. Eles são os “exilados em casa” por excelência. (ABU-LUGHOD, 1988, p. 64)²⁶.

Se a condição do exílio, então, vai além do sentido territorial, parece-nos que Suleiman propõe uma elaboração formal para essa experiência que passa também pela reconfiguração dos territórios. Ainda que *Crônica de um desaparecimento* marque estruturalmente a divisão entre as cidades, o filme promove uma fragmentação espacial que parece jogar com a (im)possibilidade das fronteiras. A pesquisadora Helga Tawil-Souri, no artigo *Cinema as the space to transgress Palestine's territorial trap* (2014), ressalta como as questões de espaço e território são centrais para o cinema palestino. A autora argumenta que os filmes contemporâneos encampam uma definição mais elástica e nuançada do problema dos territórios, refletindo o imbricamento entre a problemática da territorialidade e a própria construção de uma identidade palestina. Esta se constitui a partir da luta para reinventar e reescrever a própria história e está marcada por múltiplos fatores: a expulsão forçada de suas terras e ao mesmo tempo a permanência resistente nas terras ocupadas, o exílio externo e interno, a mobilidade forçada (a expulsão) e ao mesmo tempo a imobilidade imposta (a proibição de retornar ou de circular entre os territórios). O espaço,

26 No original: “While they remain on their native soil (although not necessarily in their ancestral homes or villages, some of which have been destroyed or taken over by new Jewish immigrants), they experience exclusion from the general society and suffer discrimination in education, employment and the right to buy land. They constitute an anomaly in a political system that recognizes only Jews as full members of the social and political community. They are the ‘exiles at home’ par excellence” (ABU-LUGHOD, 1988, p. 64).

tal como experimentado pelos palestinos, é uma negociação constante pelo controle sobre localidades específicas, pela luta para permanecer e possuir terras, pelo desejo do retorno, pelo deslocamento entre territórios; isso implica uma figuração dos espaços que complexifica a simples dicotomia do dentro *ou* fora, Israel *ou* Palestina, separados por fronteiras determinadas e territórios demarcados²⁷. Ao contrário, a reflexão sobre os espaços é feita a partir de fragmentos, (i)mobilidades, disputas e imbricamentos. A autora identifica, em filmes contemporâneos, uma recusa em separar formalmente Israel e Palestina, tratando a dupla como um todo, como “uma paisagem complexa: uma geografia de diferença, colonialismo, separação, conexão, desconexão, limites, estriamento. [...] Separar Palestina e Israel é, na melhor das hipóteses, problemático e, se for o caso, só reforça a intransigência da territorialidade” (TAWIL-SOURI, 2014, p. 180)²⁸.

Assim, se as cidades estão demarcadas no título de cada parte de *Crônica de um desaparecimento*, veremos como elas são problematizadas e ressignificadas pela ocupação dos espaços internos e externos no filme. Tratamos, nesta análise, de perceber as relações entre o espaço narrativo (a casa paterna ou as cidades percorridas pelo personagem)

27 Judith Butler, no último capítulo do livro *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo* (2017), a partir das reflexões mais tardias de Edward Said, discorre sobre o problema político da constituição de dois Estados separados, argumentando a necessidade de se pensar, ao contrário, em uma solução unies-tatal a partir do binacionalismo, levando-se em conta, especialmente, as trajetórias diaspóricas de ambas as populações — judeus e palestinos. O cinema, como argumenta Tawil-Souri (2014), parece responder à impossibilidade de uma solução justa pela via da divisão territorial tal como ela se apresenta atualmente, arbitrariamente definida por Israel, que mantém uma política constante de desapropriação e expulsão palestina.

28 No original: “[...] a complex landscape: a geography of difference, colonialism, separation, connection, disconnection, boundaries, striation. [...] Separating Palestine and Israel is problematic at best, and if anything, only reinforces the intransigence of territoriality” (TAWIL-SOURI, 2014, p. 180).

e o espaço visual do quadro. Buscamos compreender como os modos de enquadramento, as dimensões do quadro, a delimitação dos espaços dentro e fora de campo, a distância da cena e as relações de profundidade de campo podem dizer da ocupação territorial, trazendo uma elaboração formal da paradoxal condição palestina. Interessa-nos analisar como o filme, a partir de um ponto de vista de fora — daquele que está em exílio —, constrói espaços para o cotidiano de um povo que teve seu território suprimido. Partimos, então, para a análise da construção dos espaços, a partir de três elaborações recorrentes identificadas no filme: as cidades fragmentadas, os quadros confinados ou bloqueados e a janela como marco da separação e permeabilidade entre os espaços.

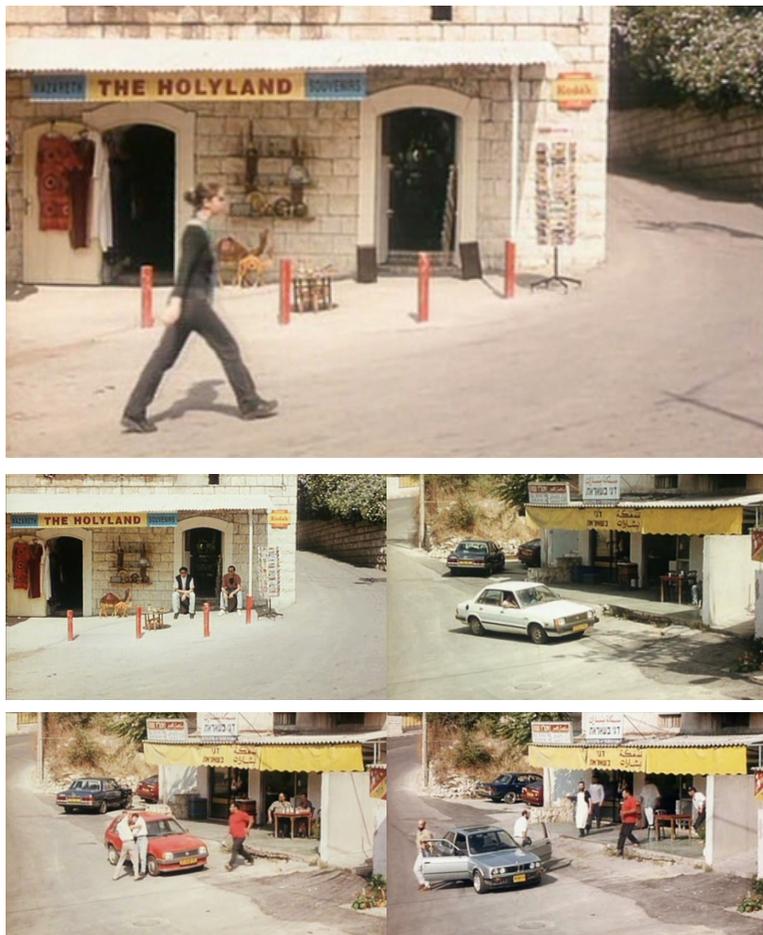
CIDADES FRAGMENTADAS

Em *Crônica de um desaparecimento*, os quadros que nos apresentam a vida fora das casas são descontínuos, com poucas informações do entorno, poucos horizontes. Em Nazaré, na primeira parte do filme, vemos recorrentemente a fachada da loja *The Holyland*. É onde acompanhamos a pouca movimentação da cidade: um cortejo fúnebre, um grupo de turistas, uma moça ocidental, alguns passantes ocasionais que leem um cartaz no poste em frente. A composição sempre frontal do plano quase impede a profundidade de campo: temos a rua no primeiro plano, cortando o quadro numa diagonal suave, com a fachada da loja logo atrás; a movimentação dos personagens (que são sempre desconhecidos no enredo — os conhecidos, ES e o amigo, nunca se deslocam) se dá de uma lateral à outra, numa vista estática e sem horizonte (Figuras 1 e 2).

O exterior do bar, outra locação recorrente no filme, aparece em uma cena repetida três vezes: em um plano fixo e único, a câmera enquadra a rua numa diagonal, com a fachada e a calçada do bar ocupando o canto superior direito do quadro. Um carro entra pela esquerda, para no centro do quadro, há uma briga entre os ocupantes do veículo e em seguida o carro prossegue. Assim como nas externas

em frente à loja de lembranças, não vemos mais que o pequeno trecho da rua, desconectado do entorno (Figuras 3, 4 e 5).

Figuras 1 a 5 –Frames de *Crônica de um desaparecimento*: a fachada da loja e o bar



Fonte: *Crônica...* (1996)

O próprio enredo confunde a delimitação geográfica do filme, ainda que intitule suas partes com o nome das cidades. Os planos

externos, nas duas partes do filme, evitam as totalizações e as demarcações unívocas de cada localidade, priorizando a descontinuidade dos espaços dentro da mesma cidade e entre elas. Na primeira parte do filme, depois de mais uma cartela informando “o dia seguinte”, há um longo *travelling* lateral mostrando-nos um extenso e desabitado campo, uma paisagem sem traços identificadores; uma cartela é inserida, anunciando um “encontro com o padre”, e sua fala nos localiza no mar “onde Jesus caminhou sobre as águas” — a região da Galileia. Em seguida, somos levados a um “encontro com o escritor”, num plano interno e não localizado onde o velho conta uma história que seu avô contava sobre Istambul — uma narrativa repetitiva que, comicamente, não traz nenhuma caracterização da cidade, anunciada como “a flor de todas as cidades”²⁹. Há então uma nova cartela: somos transportados para Tel Aviv, situada bem ao sul da Galileia e na costa ocidental de Israel, para um “passeio junto ao mar”. Repete-se a inscrição do dia seguinte e estamos mais uma vez em frente à loja *The Holyland*.

Essa descontinuidade parece problematizar a divisão estanque, tanto entre os universos geográficos — algum limite fronteiro bem resolvido —, quanto entre aqueles vivenciais — a separação entre uma existência doméstica e uma de atuação política, como nos sugere o título de cada parte (diário pessoal e diário político). Parece-nos,

29 O escritor é Taha Muhammad ‘Ali, autor palestino de bastante notoriedade, nativo de Saffuriyya, cidade que se tornou um símbolo da *Nakba* por ter sido uma das que foi completamente destruída em 1948. Nessa cena, ele diz que vai contar uma história que poderia ser um filme e narra três encontros com o avô. Em cada encontro ele pedia para que o avô dissesse algo sobre Istambul, e o velho sempre dizia que ia contar uma história muito boa, e sempre ouvimos a mesma fala sobre uma comida deliciosa que ele pôde comprar quando a sua já estava cheia de vermes. O plano termina depois da terceira repetição dessa narrativa, sem nenhuma conclusão. A estrutura em abismo, com a repetição da história, reverbera a estagnação e fragmentação dos episódios desconectados que vemos durante *Crônica de um desaparecimento*.

ainda que *Crônica de um desaparecimento* se estruture em torno das duas cidades, que elas dizem respeito a uma compreensão do espaço que vai além dos territórios mapeados e demarcados. Arriscaria dizer que Nazaré e Jerusalém implicam mais um modo de estar no mundo que propriamente uma divisão geográfica: o universo de Nazaré diz respeito a uma espécie de resistência contida, de uma permanência na terra (ainda que não se possa mais pertencer a ela com plenos direitos políticos), e o de Jerusalém nos leva ao confronto direto entre palestinos e a força do Estado de Israel. O diário pessoal acaba por abrigar vistas e encontros que se passam em outras localidades, mas que dizem de uma forma de resistência apegada à terra e colocada à prova pela ocupação sionista. Eles ressaltam, no entanto, a multiplicidade de vidas que se instalam no local, complexificando também a dualidade Palestina versus Israel. Vemos, por exemplo, fragmentos dessa cidade para onde ES viaja para se encontrar com o padre russo ortodoxo, na região do mar da Galileia. O depoimento do padre se dá num espaço externo, com o mar ao fundo (Figura 6). O plano é intercalado por vistas da cidade: um recorte do mar, por onde se deslocam *jet skis* coreografados (Figura 7) e alguns quadros de edifícios modernos (Figura 8). O padre fala sobre o movimento turístico, que poluiu aquele mar por onde Jesus andou, e da urbanização recente promovida pelo assentamento dos *kibutzim*: a sensação de que seu mundo ficou menor depois que as construções dominaram as colinas ao redor, povoando e iluminando a região e acabando com o “temor religioso” que provinha da escuridão e sustentava sua fé.

Figuras 6, 7 e 8 –Frames de *Crônica de um desaparecimento*



Fonte: *Crônica...* (1996)

Jerusalém, no filme, está marcada pelo aparato militar ostensivo, especialmente reforçado pelo desenho sonoro: enquanto em Nazaré ouvíamos apenas os sons ambientes domésticos, música e notícias vindas do rádio e pequenos ruídos da casa e dos animais em uma cidade bastante silenciosa, pontuada pelas badaladas do sino (quase como que enfatizando a “ausência” de um fora de campo, a impossibilidade de integração completa à cidade), em Jerusalém a banda sonora é constantemente cortada por sirenes e carros ruidosos, além da incidência onipresente da comunicação policial, com relatórios de missões e codinomes absurdos. Suleiman se vale do desenho sonoro para acrescentar informações e sensações que ampliam as dimensões do espaço enquadrado. Essa “ampliação”, que traz para o quadro as incidências do mundo fora de campo, paradoxalmente aumenta a

sensação de confinamento vivida pelos personagens, uma vez que o som predominante em Jerusalém é o da repressão.

A fragmentação e a não unidade das cidades, constituída nos enquadramentos, é complementada pela imobilidade dos personagens — imposta pelas forças de Israel e acentuada pelo filme. Dentro das cidades, poucos são os trajetos percorridos — acentuando a descontinuidade e a fragmentação dos espaços, que nos são mostrados por cortes, sem relação de vizinhança ou fluxo. Uma das poucas exceções é o plano que emoldura a visita de ES à casa de Adan, repetido antes e depois da sequência: num quadro aberto, vemos os muros da Cidade Antiga ao fundo e uma rua no primeiro plano; o personagem corta o quadro, primeiro da direita para a esquerda, e na volta no sentido inverso. A singularidade desse plano no filme nos faz pensar que ES atravessa aqui não só um quadro, mas uma cidade partida. Curiosamente, esse personagem, que experimentou o exílio da maneira mais tradicional (partindo da terra natal), é o único que circula sem interposições diretas em seu caminho, quase como uma presença fantasmática, não percebida pelos demais.

O filme investe na construção deliberada de uma cidade não unitária, aos pedaços, emblematicamente desconstruída pela confusão provocada por Adan: de posse do rádio comunicador da polícia, ela se apropria da língua hebraica (apoderando-se, por um momento, da língua e do instrumento da repressão) e (des)coordena o deslocamento aleatório das viaturas israelenses, até amontoá-las nos muros da cidade. Enquanto Adan rege essa missão absurda, ela aparece em diferentes lugares da cidade, mas nunca num deslocamento contínuo, sempre em saltos da montagem, quase como se sua movimentação se desse magicamente, acontecendo por meio de uma ubiquidade que desafia os trajetos comuns — sua imagem deslocando-se tal como sua voz, que reverbera pelo rádio sem limites geográficos. Por fim, ela ordena a retirada das viaturas da cidade, afirma a não unificação de Jerusalém e anuncia: “agora, para variar, vamos cantar uma música para vocês”, entoando, suavemente, o hino de Israel. A personagem está de volta num estranho ambiente

interno, e a música se sobrepõe, pela montagem, às imagens que aparecem na televisão de uma dança fúnebre desempenhada por um grupo de homens árabes, exibida de modo reverso. A letra, que fala da esperança de um povo livre em suas terras, ganha outros sentidos na voz de Adan, que está sentada numa cadeira com o forro da bandeira palestina.

Lembremos que a imobilidade dos personagens árabes exprime um outro paradoxo, já sinalizado antes: se, por um lado, eles estão impedidos de transitar, por outro, a imobilidade diz da própria resistência e da recusa a deixar a terra. Os palestinos experimentam o conflito entre a mobilidade e a imobilidade, como resistência e como opressão: se viveram uma mobilidade forçada — a expulsão de suas terras —, Suleiman parece responder com a imobilidade resistente — a permanência pacata em Nazaré; se são obrigados à imobilidade, com seus trajetos negados, respondem com um deslocamento desafiador, desconstruidor (ainda que seja comicamente ficcional, como o de Adan).

Como dissemos, ES é o único personagem visto em deslocamento. Há, em *Crônica de um desaparecimento*, três planos que nos mostram a estrada: um na primeira parte, que antecede o encontro com o padre na região do mar da Galileia; outro no início da segunda parte, que mostra a entrada em Jerusalém; e um terceiro no início do epílogo. Com exceção do plano da entrada de Jerusalém, pelo qual podemos ver, ao fundo, a marcante cúpula dourada da mesquita que nos localiza na cidade, nos outros planos a estrada é deserta, ladeada por algumas árvores, mas sem nenhuma presença humana ou marca de pertencimento e ocupação. Na entrada de Jerusalém, quando podemos nos situar geograficamente, o *travelling* frontal por um caminho sinuoso é interrompido por um camelo que bloqueia a estrada, o que nos leva à próxima elaboração formal.

BLOQUEIOS E CONFINAMENTO

Como já falamos, uma das características mais marcantes do cinema de Elia Suleiman é a fixidez da câmera compondo planos quase sempre

frontais, abertos e obstaculizados por elementos cênicos, impondo pequenas barreiras ao espectador. Essa estratégia rege toda a construção dos espaços internos de *Crônica de um desaparecimento*. Vejamos a casa dos pais de ES, cenário frequente dos episódios transcorridos na primeira parte.

A composição dos planos prioriza a centralidade e a simetria, mas os móveis ou os batentes das portas impõem uma separação entre os sujeitos filmados e a câmera. Os primeiros planos da primeira parte do filme já deixam clara essa característica: o primeiro, bem frontal, aberto e equilibrado, apresenta-nos uma tia que entra em casa por uma porta localizada no fundo esquerdo do quadro, senta no sofá, desfia um monólogo acerca de relações familiares conturbadas e se levanta, saindo de quadro em companhia da mãe de ES (Figura 9). O plano longo e fixo mantém uma mesa a nos separar da tia, além de ser emoldurado pelo marco de uma porta. Quando as personagens saem de quadro, a câmera ainda permanece por alguns segundos sobre a sala vazia. Logo em seguida, intercalado pelo plano de um jogo de gamão na tela do computador, o pai é visto sentado de frente para o computador, mas não há elementos no quadro que estabeleçam continuidade com o espaço anterior (Figura 10). No fundo, o batente da porta divide o plano ao meio, mas também não permite comunicação com o ambiente externo — ainda que a porta esteja aberta, o exterior está fora de foco e com a luz superexposta. Do lado esquerdo do quadro, uma parede escura em primeiro plano impõe a separação: a câmera está fora do cômodo.

Figuras 9 e 10 –Frames de *Crônica de um desaparecimento*: a tia no sofá e o pai jogando gamão



Fonte: *Crônica...* (1996)

Esses obstáculos que instauram uma distância entre o corpo filmado e a câmera muitas vezes aparecem de fato como bloqueios, como impedimentos à visão na íntegra da ação ou do espaço. São frequentes os quadros em que só podemos ver partes do corpo do pai ou da mãe (Figura 11 e 12). Da mesma forma, a movimentação dos personagens, muito controlada, quase sempre se restringe ao espaço enquadrado, não passando de um ambiente para o outro: o deslocamento

interno, quando existe, é um simples atravessar, de um lado a outro do quadro. Os enquadramentos estabelecem recortes na continuidade espacial, aprisionando os personagens em seu interior, com suas atividades cotidianas. Ainda que vejamos portas e janelas abertas, e frequentemente ocupando espaço central no plano, elas não permitem que os ambientes se comuniquem, obstruídas por cortinas ou pela luz estourada.

Figuras 11 e 12 – *Frames de Crônica de um desaparecimento*: pedaços do pai e da mãe



Fonte: *Crônica...* (1996)

A câmera por vezes ocupa o ponto de vista do personagem ES, confundindo-se com ele, o que nos leva a pensar nessa separação como uma interdição à reintegração do personagem exilado, como se aquele que retornasse do exílio fosse sempre um outro, que já não pertencesse ao ambiente familiar — porque é de alguma forma recusado por esse ambiente, mas também porque ele mesmo recusa esse pertencimento. O exilado recém-retornado parece ver a própria casa com estranhamento. A observação das atividades domésticas nunca passa a ser participação ativa, e a convivência familiar não se dá sem cortes: ES compartilhará com os pais pouquíssimos planos no espaço interno da casa. Os planos domésticos, com suas barreiras visuais, parecem dialogar com a não adequação do personagem ao espaço da cotidianidade.

Na segunda parte do filme, passamos para a casa alugada em Jerusalém. Ela é mostrada por meio de planos abertos, mas está quase sempre recortada: assim como na casa dos pais, aqui os cômodos também são sempre vistos aos fragmentos, por meio de uma câmera que valoriza as interposições frontais de cantos de paredes, marcos, móveis. Mas, diferente da casa dos pais, não se vê cozinha ou quarto (elementos da vida doméstica), e, sim, uma série de referências ao trabalho: escritório, computador, estantes — a casa, habitada por uma pessoa só, está povoada por quadros e livros que traçam um campo de referências globais e tradições locais, como escutam no relatório policial citado anteriormente. Parece-nos importante notar que aquela inadequação dos personagens ao espaço habitado é exposta ao lado de uma profusão de objetos que compõem o quadro, objetos que bloqueiam a entrada, mas, ao mesmo tempo, afirmam o pertencimento: quadros, cortinas, móveis que compõem cuidadosamente os espaços domésticos (tanto de Jerusalém quanto de Nazaré) e dizem também do estabelecimento e da tradição do lar. Parece persistir o embate entre o pertencimento e a expulsão, o cuidado com os espaços internos afirmando a existência palestina e a construção de uma

morada, mas os procedimentos fílmicos explicitando um impedimento — a rigidez do plano contraposta ao ritmo do cotidiano.

De outro lado, Adan, essa personagem misteriosa que encarna a luta política mais diretamente, habita um quarto claustrofóbico, que tem as paredes cheias de colagens, com predomínio das cores da bandeira palestina (o vermelho e o verde). Já no início do diário político, quando conhecemos a personagem, acompanhamos o desafio enfrentado por ela para conseguir alugar um apartamento. Depois, acompanharemos ES em uma visita furtiva (quase como se ele fosse uma presença invisível) ao espaço ocupado pela personagem, um ambiente bastante confuso e fragmentado. Não sabemos se aquele lugar está na parte leste ou oeste de Jerusalém, se Adan queria mudar-se dali ou se, ao contrário, é para lá que ela vai.

O lugar é um misto de quarto de dormir, base de organização da guerrilha e fábrica improvisada de explosivos (ou fogos de artifício, que pontuarão a quase prisão da personagem no fim da segunda parte). A entrada se dá por uma pequena oficina cujas paredes estão recobertas por colagens de ícones revolucionários (Figura 13). Daí se tem acesso a um alçapão que conduz a uma espécie de sótão bastante amplo, quase um palco de teatro, com elementos rigorosamente dispostos (Figura 14): uma poltrona coberta com a bandeira palestina, um manequim vestido com roupas árabes tradicionais e uma televisão que exhibe um vídeo de homens árabes cantando e dançando, num evento fúnebre — a música fala sobre luto, lágrimas e arrependimentos (é sobre essas imagens que, mais tarde, a montagem vai sobrepor o hino de Israel). Há ainda um pequeno quarto escuro (não sabemos muito bem onde ele se localiza nesse ambiente), também cheio de objetos. O quadro ressalta o teto baixo e deixa o lugar ainda mais apertado (Figura 15). A mesa exhibe CDs, um bloco de anotações, uma granada e um revólver (que depois descobriremos tratar-se apenas de isqueiros).

Figuras 13 a 15 – Frames de *Crônica de um desaparecimento*



Fonte: *Crônica...* (1996)

Esse quadro quase claustrofóbico é visto também na primeira parte de *Crônica de um desaparecimento*, na loja de lembranças e artigos religiosos do amigo de ES – ironicamente chamada *The Holyland*: o personagem expõe para venda garrafinhas de água benta que ele mesmo enche direto da torneira. O vendedor é o único a ocupar esse plano interno, entre inúmeros objetos iguais e dispostos lado a lado nas prateleiras. Os quadros são mais próximos (em plano médio), sem linhas de fuga e sem descolamento entre figura e fundo, o que aumenta a sensação de aprisionamento (Figura 16). No expositor de cartões postais, vemos ícones cristãos ao lado da imagem de soldados patrulhando a fronteira sobre um muro com arame farpado, e a foto do falafel, comida típica da culinária árabe, com a legenda “petisco

nacional de Israel” (mais um comentário sobre a dificuldade da manutenção das fronteiras nesses territórios). Fazendo uso de uma operação semelhante, no início do filme veremos o interior de um bar, recortado por uma moldura na parede e por um balcão em L, que tem a esquina centralizada no quadro (Figura 17). Atrás do balcão, três homens discutem sobre o pagamento da conta, numa disputa de gentilezas: cada um faz questão de pagar o valor total, usando palavras duras e pequenas ameaças enquanto oferecem o dinheiro e se tocam carinhosamente. Na parte interior do balcão, uma atendente conversa em russo ao telefone. A trilha sonora vai adensando uma multiplicidade de vozes: a locução hebraica de um canal de notícias israelense é escutada em off (de um rádio ou televisão que não é visto) e é logo sobreposta pela discussão dos clientes árabes; toca o telefone e começamos a ouvir também a voz da moça (sem compreender suas palavras) e suas risadas, enquanto há ainda, ao fundo, ruídos dos outros clientes do bar. É como se a clausura da loja de lembranças, provocada pelo plano fechado e pela profusão de objetos em quadro, manifestasse-se aqui por meio desse amálgama sonoro de falas incompreensíveis e diversas³⁰.

30 Esse procedimento também parece problematizar a noção de identidades fixas e nacionalismos, tal como se dá no enquadramento dos cartões postais, mas também na conversa transcorrida em inglês e francês na primeira cena em Jerusalém, na qual dois estrangeiros comentam a situação política da região, ou na voz de Adan, com seu hebraico sem sotaques. A pesquisadora Ella Shohat (2010) chama atenção para a pluralidade de idiomas que atravessam os filmes feitos por palestinos em Israel (muitas vezes sem tradução), como um componente estético dos espaços construídos, uma forma de expressar o deslocamento e o desenraizamento experimentados pelos povos na diáspora, ao mesmo tempo que afirmam as falas e idiomas das minorias.

Figuras 16 e 17 – *Frames de Crônica de um desaparecimento*: o interior da loja e o interior do bar



Fonte: *Crônica...* (1996)

As cenas descritas chamam atenção para outra característica dos modos de ocupação dos espaços: a atuação dos personagens, rígida e contida, herdeira de uma tradição burlesca que engendra sua comicidade na automatização dos gestos e na relação com o espaço, parece ressaltar o paradoxal exílio interno dos personagens presentes no quadro. Os moradores resistem: a presença cotidiana é mantida, ainda

que as barreiras se interponham, que os acessos sejam negados, que a própria história seja apagada por uma camada de novos idiomas, novos nomes para as localidades, novas configurações territoriais. É o paradoxo do exílio interno: a familiaridade e a estrangeiridade da existência em um espaço reconhecido e reivindicado como o lugar de origem, mas ocupado, transformado e controlado por outros poderes, outros discursos que negam aos palestinos sua própria história.

JANELAS

Por fim, na análise da construção dos espaços, gostaríamos de nos deter em outro aspecto que joga com a dinâmica de pertencimento e distanciamento e se coloca como um tipo específico de barreira, mais permeável. *Crônica de um desaparecimento* dá destaque, na segunda parte, para o papel formal da janela na relação com o espaço. Assim como o som é responsável por uma invasão pontual dos espaços, promovendo em momentos determinados a comunicação dos ambientes internos e externos (como já pontuamos anteriormente), a janela também desempenha, em situações específicas, esse papel. O som tem uma presença mais violenta, trazendo signos da ocupação militar (sirenes e vozes policiais, especialmente); a janela, ao contrário, tem um efeito mais nuançado: é ao mesmo tempo barreira e comunicação, interdição e abertura. Na casa de Jerusalém, ES observa o exterior e a única movimentação externa é a de um mímico que faz algumas acrobacias e, no fim, interage com ES, zombando do seu trabalho no computador. O que ressalta, no plano e no contraplano, são as barras da grade, que parecem reforçar o confinamento do personagem (Figura 18 e 19).

Figuras 18 e 19 – Frames de *Crônica de um desaparecimento*: ES observa o mímico



Fonte: *Crônica...* (1996)

A moldura da janela também se coloca na relação entre os personagens, reforçando a paradoxal experiência de distância e proximidade entre o exilado e o que lhe era familiar. A mãe, em Nazaré, é filmada através da janela que dá para a varanda, mas a relação com ela aparece ainda mais distanciada, já que a mulher acrescenta à janela um lençol pendurado no varal (Figura 20). Em Jerusalém, a única troca de olhares entre ES e Adan é de viés, por meio da porta aberta

do escritório do agente do estado, que logo a fechará (Figura 21), e quando o personagem visita furtivamente sua casa, ele também a vê, em sua atividade misteriosa, por meio de uma porta entreaberta (Figura 22).

Figuras 20, 21 e 22 – *Frames de Crônica de um desaparecimento*: interações mediadas pelas frestas



Fonte: *Crônica...* (1996)

Parece-nos importante marcar essa liminaridade dos espaços ocupados, tão bem figurada pela barreira da janela. O bloqueio permeável dos vidros e das grades dá mais uma forma à distância que se impõe entre ES, o exilado que retorna, e uma vida que transcorre sem ele, entre ES e aquilo que lhe era familiar. A permeabilidade da janela parece uma figura adequada para essa presença que se aparta,

mas que é ainda parte, que participa de viés daquilo que lhe era mais íntimo: a vida familiar, a terra natal³¹. Mas, se as janelas estabelecem um vínculo, por vezes precário, por vezes ostensivo, entre personagens ou entre eles e o exterior, ao mesmo tempo, ocupadas por um corpo silencioso que observa, parecem o lugar possível de uma elaboração dessa paradoxal condição de retorno. ES assiste ao desenrolar da atualidade e a elabora nos filmes, um observador do cotidiano que duplica o narrador fílmico, interpondo a própria mediação cinematográfica como tomada de distância do cenário testemunhado.

ES desenvolve uma relação quase furtiva com as janelas, aproveitando-as para ver sem ser visto. Os filmes, assim, figuram o personagem apartado do cotidiano — uma espécie de observador-testemunha que recolhe episódios. E essa caracterização do personagem, que observa através da moldura da janela, não pode deixar de remeter ao próprio dispositivo do cinema e à relação de espetatorialidade que ele postula. Em *Crônica de um desaparecimento*, na já citada cena da janela da casa de Jerusalém, o mímico parece dialogar com a presença burlesca do próprio ES, num comentário que, por contraste, ressalta sua passividade: vemos como o mímico transita e se apropria do espaço, ocupando-o com suas acrobacias, enquanto o personagem permanece imóvel atrás das grades. No fim, o estranho zomba

31 É interessante lembrar da presença da janela em filmes de outros realizadores no exílio: citamos especialmente *Là-bas*, de Chantal Akerman (2006), no qual a realizadora filma o cotidiano de Tel Aviv pela janela de seu apartamento e discorre sobre a impossibilidade de integrar-se àquele cotidiano; e os *Diários*, de David Perlov (1973-1983), que se voltam a mesma Tel Aviv vista pela janela do seu apartamento. Em ambos os casos, no entanto, os realizadores, judeus, escolhem Israel como morada (ainda que temporária, no caso de Akerman), num processo de reflexão sobre exílio, estrangeiridade e pertencimento. Suleiman, por sua vez, olha para sua própria terra natal, vivendo a complexa situação de um exilado que retorna, quando o retorno significa a condição de exílio na própria casa. A tese de Roberta Veiga (2008) e a dissertação de Carla Italiano (2015) trataram em profundidade dos trabalhos de Akerman e Perlov, respectivamente.

da atividade de escrita de ES (imitando o gesto das mãos no computador), reforçando a construção narrativa que, paradoxalmente, articula elementos que desconstruem, ou problematizam, o trabalho do personagem, que corresponde ao próprio ato de narrar: lembremos que ES nos é apresentado como cineasta e acompanhamos sua elaboração do cotidiano por meio da escrita de um diário, mas seu trabalho é posto em questão, seja pela impossibilidade da fala na conferência para a qual é convidado, seja pela ironia da inscrição recorrente “o dia seguinte”, quando os episódios vistos só reforçam a imutabilidade do cotidiano banal.

Esse procedimento marcado da janela como liminaridade (entre espaços diegéticos — interiores e exteriores — ou entre o quadro e seus espectadores) acentua a própria atividade do olhar, o gesto da testemunha. Vemos alguém que vê, o olhar é sublinhado pelos filmes e se duplica em nossa própria atividade. Mas não há, aqui, a mirada cúmplice para a câmera, característica dos primeiros tempos do cinema burlesco, pela qual o personagem nos colocava como parceiros de suas peraltices. Ao contrário, somos enviados, por um olhar inquiridor, de volta para nossa própria imobilidade: “o espectador é moralmente implicado no filme, interpelado no próprio ato de ver, de assistir (que não é mais um ato inocente)” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 21). Aproveitando outra formulação do pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr., em sua tese acerca da teoria artística de Hitchcock, o “ato de olhar” se torna operador da ficção: “o olhar *produz* a ficção” (OLIVEIRA JR., 2015, p. 13). Não há contemplação despreziosa: a visão reconfigura, enquadra, altera os espaços e propõe formas de transfigurar o cotidiano mirado.

O epílogo de *Crônica de um desaparecimento*, chamado de “a terra prometida”, leva-nos de volta a Nazaré, à casa dos pais. O filme termina com um plano dos pais em frente à televisão, que encerra a programação diária com a bandeira e o hino de Israel. O casal cochila, alheio a essa outra tela/janela do mundo, cada um ocupando um canto do quadro. Mais uma vez, somos testemunhas da resistência contida

de personagens que permanecem, ainda que nas bordas. Principalmente em Nazaré, cidade que resta e é ao mesmo tempo negada aos palestinos, a vida transcorre enquanto os habitantes são deixados às margens: são recorrentes os planos que nos mostram os personagens ocupando as laterais do quadro ou as margens dos caminhos, eles mesmos também observadores de uma sucessão de episódios banais e, ao mesmo tempo, direta ou simbolicamente violentos — como o turista que fotografa o dono da loja como se ele fosse mais um objeto da paisagem. Os moradores de Nazaré, ainda assim, permanecem, numa resistência constante e desdramatizada à ocupação.

Esses corpos que permanecem nas margens dos quadros carregam, entretanto, a história e a geografia do lugar. *Crônica de um desaparecimento* termina com a dedicatória: “aos meus pais, a última pátria”. Nessa elaboração fragmentada do desaparecimento, os corpos negociam a permanência, ainda que em espaços confinados. Ao lado dos quadros fixos e precisamente compostos que dão lugar às imagens dessas vidas, o primeiro plano do filme se destaca: um plano muito aproximado, escuro, indefinido no início — a proximidade da câmera altera a percepção da imagem, criando um estranhamento. A câmera faz um lento movimento circular, e aos poucos vamos desvendando um rosto idoso — o próprio pai de Suleiman — que dormita. A proximidade da lente destaca todas as marcas desse rosto: as rugas, os sulcos, a cor da pele levemente iluminada, os pelos — uma espécie de continuidade da paisagem geográfica na paisagem facial, como sugere Haim Bresheeth (2002). Esse plano, cujos procedimentos formais se destacam do resto do filme, parece desafiar os próprios parâmetros de construção espacial postulados pelo diretor, bastante pronunciados e expressivos, que “submetem” ou condicionam a ação dos personagens: se os corpos sempre obedecem a uma rígida coreografia desenvolvida no interior dos quadros, aqui o pai só dorme, ignorando a presença tão aproximada da câmera.

Crônica de um desaparecimento começa e termina com o pai dormindo: à imobilidade imposta contrapõe-se uma passividade resistente. Mas o próprio filme, se é tomado por ela, também parece

questionar essa permanência teimosa: ES circula entre as cidades sempre com uma mala, e ainda que ele afirme que a última pátria são os pais, a mala ecoa a exortação do poeta Darwish: “carregue então sua pátria para onde for”³². No fim do último filme da trilogia, *O que resta do tempo*, os pais estão mortos, mas a mala segue em cena.

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, J. L. Palestinians: exiles at home and abroad. **Current Sociology**, v.36, n. 2, p. 61–69, summer 1988.

ARMES, R. **Arab filmmakers of the Middle East**. A dictionary. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

BRESHEETH, H. A symphony of absence: borders and liminality in Elia Suleiman’s *Chronicle of a disappearance*. **Framework: the journal of cinema and media**, v. 43, n. 2, p. 71-84, 2002. Disponível em: <https://www.academia.edu/1272618/A_Symphony_of_Absence_Borders_and_Liminality_in_Elia_Suleimans_Chronicle_of_a_Disappearance>. Acesso em: 10 set. 2014.

BUTLER, J. **Caminhos divergentes**: judaicidade e crítica do sionismo. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2017.

CRÔNICA de um desaparecimento [*Chronicle of a disappearance / Sijil 'ikhtifa'*]. Direção: Elia Suleiman. Produção de: Assaf Amir, Elia Suleiman. Palestina, Israel, EUA, Alemanha, França: Pyramide Films, 1996. (88 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P-sv8-hxZlY>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

32 O verso compõe o poema *Edward Said: uma leitura em contraponto*, escrito por Darwish por ocasião da morte do intelectual palestino. É citado no livro de Judith Butler (2017).

GERTZ, N.; KHLEIFI, G. **Palestinian Cinema: Landscape, trauma and memory**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

HOMAGE by assassination [Takrim bi al-qatl]. In: *The Gulf War... what next?* [Harb El Khalij... wa baad]. Direção: Elia Suleiman. Produção de: Ahmed Attia, Elia Suleiman. EUA: Arab Film Distribution, 1992. (25 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L25WIRh6OII>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

INTERVENÇÃO divina [Divine intervention / Yadon ilaheyya]. Direção: Elia Suleiman. Produção de: Humbert Balsan. França, Marrocos, Alemanha, Palestina: Pyramide Films, 2002. (92 min).

INTRODUCTION to the end of an argument [Muqaddimah Li-Nihayat Jidal]. Direção: Elia Suleiman e Jayce Salloum. Produção de: Elia Suleiman e Jayce Salloum. Canadá: 1990 [sem distribuidora]. (41 min). Disponível em: <<https://vimeo.com/72835443>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

ITALIANO, C. **Senti que me partia em mil pedaços: aproximações entre as escrituras fílmicas de David Perlov e Jonas Mekas**. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2565115>. Acesso em: 10 fev. 2017.

O PARAÍSO deve ser aqui [It must be heaven]. Direção: Elia Suleiman. Produção de: Serge Noel, Laurine Pelassy, Edouard Weil, Thanassis Karathanos, Zeynep Özbatur Atakan. França, Qatar, Alemanha, Canadá, Turquia, Palestina: Imovision, 2019. (102 min).

O QUE resta do tempo [*The time that remains / al-Zaman al-baqi*]. Direção: Elia Suleiman. Produção de: Michael Gentile, Elia Suleiman. Reino Unido, Itália, Bélgica, França, Palestina: Imovision, 2009. (109 min).

OLIVEIRA JR., L. C. G. de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno**. 2015. Tese (Doutorado em Cinema, Rádio e Televisão) – Escola de Comunicações e Artes – USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29062015-123125/pt-br.php>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SAID, E. W. Sobre causas perdidas. In: SAID, E. W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 274-300.

SHOHAT, E. **Israeli cinema**. East/West and the politics of representation. 2. Ed. Nova York: I.B.Tauris & Co, 2010.

SOUZA, M. I. D. S. **Ficções para o exílio**: as formas políticas do cinema de Elia Suleiman. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-B2TKL3>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

SULEIMAN, E. The postponed drama of return. **Open democracy**, 27 out. 2003. Disponível em: <<https://www.opendemocracy.net/node/1556>>. Acesso em: 8 set. 2013.

TAWIL-SOURI, H. Cinema as the space to transgress Palestine's territorial trap. **Middle East journal of culture and communication**, v. 7, p. 169-189, 2014. Disponível em: <<https://www.academia>

[edu/7465711/Cinema_as_the_Space_to_Transgress_Palestines_Territorial_Trap](http://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAFI-7TPQ69)>. Acesso em: 30 set. 2014.

VEIGA, R. **A estética do confinamento**: o dispositivo no cinema contemporâneo. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/FAFI-7TPQ69/tese_roberta.veiga.pdf?sequence=1>. Acesso em: 2 set. 2016.

Descrição e narração nos filmes de Abbas Kiarostami³³

Lennon Macedo

Bruno Leites

Alexandre Rocha da Silva (in memoriam)

Este texto versa sobre quatro filmes do cineasta iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016) no que compete à relação entre descrição e narração cinematográfica. Com o aporte da semiologia de Christian Metz

33 O presente texto circulou em vários fóruns até chegar a esta versão. Agradecemos ao GP Semiótica da Comunicação da Intercom e à revista E-Compós, espaços fundamentais para o desenvolvimento do nosso trabalho, assim como ao PPGCOM da UFRGS, onde foi gestada a dissertação *O intervalo expresso na paisagem: descrição e narração no cinema de fluxo* (MACEDO, 2019), projeto ao qual este artigo se vincula.

e a crítica pós-estruturalista de Gilles Deleuze, identificamos algumas dinâmicas de significação que correm entre os procedimentos descritivos e narrativos. Pelo lado da semiologia, há uma profunda relação entre a pesquisa do cinema e a pesquisa da narrativa, relegando à descrição um papel menor. Pelo lado da taxonomia deleuziana, narração e descrição coexistem de acordo com o funcionamento de cada regime de imagem. Em nossos esboços analíticos, o cinema de Kiarostami produz variações no interior de ambas as perspectivas teóricas.

Decorridos dez minutos do filme *Nema-ye Nazdik* (CLOSE-UP, 1990), um taxista entediado derruba uma lata de spray no chão. Enquanto aguarda seu passageiro, ele chuta a lata de spray, e esta rola pelo asfalto por aproximadamente trinta segundos até ser barrada pelo meio-fio. Todo esse rolamento se dá em um único plano (Figura 1). Alguns minutos mais tarde, a lata será chutada novamente, dessa vez por outra pessoa, e nunca mais será retomada no filme. Nove anos depois, em *Bad ma ra khahad bord* (O VENTO NOS LEVARÁ, 1999), ao terminar uma importante ligação telefônica, um engenheiro perde outros 35 segundos observando um besouro rolar uma bola seca de terra ladeira abaixo (Figura 2). A degustação visual do trabalho animal será interrompida pelo continuar da narrativa, em que um outro trabalhador lhe chama a atenção. À maneira de *Close-up*, o besouro não será retomado.

Figuras 1 e 2 – A lata e o besouro



Fonte: Close-up (1990) e O vento... (1999)

Esses momentos de digressão imagética interrompem o fluxo da narrativa, seu encadeamento causal, para nunca mais aparecerem. Trouxemos dois exemplos iniciais, mas a filmografia de Kiarostami é plena dessas situações. Esses pequenos planos parecem imbuídos de certa autonomia no que tange à sua significação. Na falta de uma

conexão lógica com o andamento do enredo fílmico, a lata ou o besouro não parecem se relacionar com os planos que lhe antecedem e sucedem senão por uma montagem um tanto aleatória³⁴. Seria um intervalo em meio ao fluxo narrativo? Ou uma metáfora tão obscura que não compreenderíamos à primeira vista? O que significa aquele besouro?

Mas este estudo não se encerra nos dois exemplos supracitados. Reconhecemos que a autonomia da forma descritiva em relação à narração pode ser tipologizada gradativamente em três séries de descrições. No caso do besouro e da lata, podemos identificar a descrição como uma breve digressão, um repouso, um intervalo no encadeamento narrativo. São pequenos blocos descritivos que se autonomizam em meio a um todo narrativo. Mas o que acontece quando a descrição quer tomar o filme por inteiro? Nos outros dois casos a serem apresentados, veremos que a forma descritiva se direciona cada vez mais para um sentido global do filme, afogando a narrativa e sua diacronia lógico-causal na superfície de presentes desconectados. Para tanto, precisaremos retomar as pesquisas acerca da descrição e sua relação com a narrativa cinematográfica, não apenas para fins de consistência teórica, mas também para construirmos procedimentos metodológicos adequados para o estudo semiótico da descrição no cinema.

SEMIOLOGIA E DESCRIÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Palavra amplamente utilizada e pouco definida, a descrição requer de nossa parte uma formalização conceitual. No campo da semiologia

34 Por mais que existam trabalhos que busquem a significação oculta desses momentos desviantes, entendemos que seria necessário estudar essas “cenas em que nada estivesse acontecendo” (LOPATE *apud* BERNARDET, 2004, p. 93) também a partir do prisma do intervalo e de seus próprios agenciamentos de linguagem cinematográfica. Dos textos que leem a obra do cineasta iraniano a partir da interpretação dos momentos desviantes, citamos aqui principalmente o trabalho de Ishaghpour (2004) acerca da relação do cineasta com a cultura persa, e o ensaio de Bernardet (2004), que concebe a poética de Kiarostami articulando seus filmes e entrevistas.

da literatura, a operação é inicialmente identificada como proeminentemente no romance do século XIX, de viés realista, em que a descrição é traçada como uma escrita do excesso de detalhes que escapa à significação estrutural narrativa (BARTHES, 1971)³⁵. A descrição, portanto, é pertencente à prosa literária na sua insurgência contra a narrativa: uma relação primeira de oposição.

Para qualquer pesquisa que vise pensar as formas de descrição e narração no cinema pela perspectiva semiológica, a obra de Christian Metz se faz incontornável. Muitas vezes esquecido, esse importante semiólogo coloca questões ainda carentes de revisão e deslocamentos críticos na área. É notável seu empenho em reunir noções e procedimentos metodológicos das várias áreas da linguística — mas também da antropologia e dos estudos literários — pelas quais o estruturalismo deixou sua marca. Por isso o nome do autor se confunde com o próprio empreendimento do estruturalismo no cinema.

No campo do cinema, o autor busca combater em duas frentes: por um lado, fazer a crítica do que certos teóricos do cinema clássico compreenderam como a “cine-língua” (METZ, 2014, p. 58) — termo este criado por Dziga Vertov, mas que sintetiza boa parte das ideias correntes da época acerca do funcionamento das imagens no cinema —, em que as imagens funcionam como palavras, as sequências como frases e a montagem como a grande articuladora do sentido no filme; por outro lado, opor-se ao impressionismo de uma crítica

35 Jacques Rancière (2010) irá criticar a formulação barthesiana acerca dos detalhes que escapam à estrutura de significação narrativa, estabelecendo a multiplicação dos detalhes como uma nova política da ficção em que são redistribuídos os papéis de quem pode ver, falar e agir na narrativa. Rancière diz que, para Barthes, a descrição “aparece como um excesso que cobre uma falta” (RANCIÈRE, 2010, p. 76), ou seja, como uma escrita de detalhes que não se subordinam a um todo narrativo e, portanto, denotam uma falta de significação. Não pretendemos adotar aqui a perspectiva de Rancière para o estudo da literatura e do cinema, mas tampouco nos filiamos ao paradigma da falta que permeia o ensaio de Roland Barthes acerca da descrição.

de cinema dos anos 1960 que acreditava que o objeto *falava por si* e que o estudo do cinema não haveria de ser mais do que a apresentação de seus elementos internos — tornando qualquer sistematização ou teorização filosófica a respeito dos filmes uma tentativa de sufocar seus devires. Resumindo: nem uma noção ingênua acerca da linguagem cinematográfica, pensada excessivamente pelo prisma do verbal e perdendo de vista a sua especificidade enquanto imagem, nem uma noção ingênua da relação entre cinema e teoria, esquecendo o construtivismo inerente a qualquer atividade científica ou filosófica.

É nesse entremeio que Metz elabora seu conceito preliminar de *linguagem*. Primeiramente,

A palavra linguagem tem diversos sentidos, restritos e menos restritos, e todos são de alguma forma justificados. Essa abundância polissêmica se verifica em duas direções: certos sistemas (e até os mais inumanos) serão denominados “linguagens” se sua estrutura formal assemelhar-se à de nossas línguas: tais como a linguagem do xadrez (que interessava tanto a Saussure), a linguagem binária usada pelas máquinas. No outro polo, tudo aquilo que fala do homem ao homem (nem que seja do modo menos organizado e menos linguístico possível) é intuído como “linguagem”: trata-se então da linguagem das flores, da pintura, e até do silêncio. [...] Ora, é na linguagem, no sentido mais restrito que possa haver, (a linguagem fônica humana) que se originam estes dois vetores da expansão metafórica: a linguagem verbal serve para os homens se comunicarem; é fortemente organizada (METZ, 2014, p. 82).

Nesse primeiro momento, a linguagem, em Metz, traz em sua compreensão resquícios da linguagem verbal, e seu funcionamento enquanto linguagem cinematográfica será colocado em termos de discurso:

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, [...] mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. (METZ, 2014, p. 126-127).

O estudo da linguagem cinematográfica, portanto, dar-se-á nos textos iniciais de Metz a partir de três modulações dessa linguagem: seu caráter analógico, seu caráter discursivo e seu caráter narrativo. A aliança discurso-narração será o par definidor dessa primeira semiologia metziana, relegando à analogia uma função secundária. A significação fílmica deve ser procurada, portanto, a partir de “[...] códigos particulares de conotação [...] ou ainda códigos de denotação-co-notação relativos à organização discursiva dos grupos de imagens” (METZ, 2014, p. 132).

Em um momento posterior da sua pesquisa, especificamente em *Linguagem e cinema* (1980), Metz revogará o estatuto necessariamente narrativo da linguagem cinematográfica e passará a pensar o cinema a partir do paradigma do *código*. Nesse sentido, “[...] a linguagem cinematográfica é o conjunto dos códigos e subcódigos cinematográficos” (METZ, 1980, p. 156). Daí que a analogia se torna apenas um dos códigos (o código de iconicidade) que trabalha na produção do discurso fílmico. Do mesmo modo, a narração se torna um código não específico ao cinema, mas que é muitas vezes agenciado junto a outros códigos que atuam em meio à matéria de expressão fílmica. Contudo, é apenas em seus primeiros textos, bastante marcados ainda pelas motivações da linguística estrutural, que o semiólogo enseja uma semiologia da narração e da descrição cinematográficas.

Para além do método semiológico, Metz se apoia bastante nas noções da semiologia geral para estabelecer paralelos com o cinema.

A correlação entre plano e enunciado é um deles, e provavelmente o que sofrerá as críticas mais severas, conforme veremos mais adiante neste texto. Tal rearranjo deságua no que Metz chama de paradigma de sintagmas ou grande sintagmática. A sintagmática metziana, que delimita propriamente o campo de análise semiológica no cinema, analisa os sintagmas (correlações de elementos presentes, ou seja, de enunciados) audiovisuais, mas tais sintagmas se dão sempre em relação à narrativa filmica, e o próprio autor admite que

[...] é difícil saber se a grande sintagmática do filme diz respeito ao cinema ou à narração cinematográfica. Pois todas as unidades que levantamos podem ser identificadas no filme mas em relação ao enredo. Este vaivém constante entre a instância da tela (significante) e a instância diegética (significada) deve ser aceito e até mesmo erguido em princípio metodológico, pois só ele possibilita a comutação e portanto a identificação das unidades (= aqui, dos segmentos autônomos) (METZ, 2014, p. 166).

Se a sintagmática metziana não tem caráter conclusivo quanto à quantidade de sintagmas, ainda assim está intimamente ligada ao caráter narrativo do cinema. Em meio a essa tipologia, identificamos no *sintagma descritivo* um primeiro ponto de abordagem semiótica da descrição no cinema. Esse tipo sintagmático é o único em que as relações temporais não apresentam consecução, apenas simultaneidade. “No sintagma descritivo, a única relação inteligível de coexistência entre os objetos que as imagens apresentam é uma relação de coexistência espacial” (METZ, 2014, p. 150). E, por não apresentar relação de consecução entre os enunciados postos, esse sintagma termina por ser o único segmento cronológico não narrativo (METZ, 2014).

A oposição entre descrição e narração é importante para o semiólogo. Metz (2014, p. 41) define a narrativa como um “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”, e é quanto à definição de sequência temporal que aquela se opõe à

descrição. Há, na narração, dois tempos engendrados: o tempo da narração (tempo do significante) e o tempo do narrado (tempo do significado). A narração se dá, portanto, numa transformação temporal, em que um tempo (significado) é operacionalizado por outro tempo (significante). Já a descrição, diferentemente, traduz temporalmente (significante) um instantâneo espacial (significado). Uma traduz um tempo para um outro tempo, a outra traduz um espaço para um tempo; uma opera um tempo cronológico, a outra, um tempo de simultaneidades.

No seio de uma narração, o momento descritivo denuncia-se imediatamente: é o único no interior do qual a sucessão temporal dos elementos significantes – sucessão que permanece – deixa de se referir a quaisquer relações temporais (consecutivas ou outras) entre os significados correspondentes, e designa entre estes mesmos significados apenas relações de coexistência espacial (isto é, relações tidas como constantes em qualquer momento que se queira). Passa-se do narrativo ao descritivo por uma mudança de inteligibilidade, no sentido em que se fala em mudança de marcha num carro (METZ, 2014, p. 33).

Assim, a descrição é apresentada como submissa à narração, como uma espécie de “momento”, tendo em conta que “grandes quantidades de narrações encerram descrições, a ponto de que não seja pacífico haver descrições que não estejam encaixadas em narrações” (METZ, 2014, p. 32). Embora com funcionamentos diferentes, há uma clara hierarquia na semiologia metziana no que tange à relação entre narrativa e “momento descritivo”. Na linha de Metz, a narratologia de Gaudreault e Jost (2009, p. 149) qualificará esse momento como *pausa*, em que “a uma duração determinada da narrativa não corresponde nenhuma duração diegética (da história)”. Essa *pausa* no fluxo da diegese narrativa remonta à definição do sintagma descritivo, como simultaneidade sem consecução, um instantâneo de tempo

diegético que adquire duração ao nível do significante. Portanto, é à maneira de um repouso, de um intervalo que se pensa a descrição na pesquisa semiológica do cinema. Ainda assim, é importante frisar que, mesmo nos primeiros escritos de Metz, não há juízo sobre a descrição ser mais ou menos capaz de significar, apenas que toda descrição está a serviço de uma narração.

DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO NOS REGIMES DE IMAGEM

A partir da obra do filósofo Gilles Deleuze (1990, 2018), o debate semiótico em torno da relação entre descrição e narração ganha texturas diferentes. Posto que “não há narração (nem descrição) que seja um ‘dado’ das imagens” (DELEUZE, 1990, p. 167), tampouco há uma narratividade³⁶ a priori no cinema à qual se encaixarão humildemente alguns momentos descritivos. Narração e descrição são igualmente consequências das imagens cinematográficas e, portanto, desempenham diferentes funções conforme as imagens agenciadas. Deleuze

36 Em tese de doutoramento orientada por Gilles Deleuze, o pesquisador brasileiro André Parente (2000) busca reformular as teses deleuzianas sobre o cinema reforçando o conceito de *narrativa*. Enquanto Deleuze assume a narrativa como uma consequência do arranjo semiótico entre as imagens, Parente elaborará a teoria dos processos narrativo-imagéticos, em que as modulações da matéria imagética se situam em um mesmo nível ontológico que a narração dos acontecimentos. Para tanto, o autor diferenciará seu conceito de narrativa daquele concebido por Christian Metz em seus primeiros escritos, realizando (na esteira de Deleuze) críticas duras à obra do semiólogo. Para Parente (2000, p. 14), o cinema envolve processos narrativos na medida em que “as imagens são acontecimento” e o passar de uma imagem à outra, ou seja, a ordenação dos acontecimentos é no que consiste a narração. No entanto, nenhuma importância dá Parente ao procedimento descritivo no interior de sua pesquisa; de todo modo, não nos parece interessante tomar a narração (seja ela nos termos dos primeiros textos de Metz, seja pelo viés de Parente) como um fundamento das imagens cinematográficas.

tratará de dois regimes da imagem no cinema: regime orgânico e regime cristalino.

No regime orgânico, a descrição pressupõe independência da paisagem ou do objeto descrito, ou seja, faz valer a crença numa realidade preexistente. Essa realidade que preexiste ao ato descritivo torna a descrição uma mera qualificação de um espaço que a excede. Reencontramos aqui a função semiológica da descrição: é um momento subserviente à narração que qualifica algo que será posto em movimento pela ação narrativa. A narração, no regime orgânico, é o desenvolvimento do que Deleuze (1990, p. 157) caracterizará como esquemas sensório-motores, “segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação”. A descrição qualifica a paisagem no qual se narram as situações sensório-motoras.

Contudo, é importante afirmar que tais descrições orgânicas não configuram uma *pausa* no sentido que a narratologia o define. Tal *pausa* implica uma duração X do significante correlacionada a uma duração nula do significado, que devém da estruturação das imagens pelo par opositor tela/diegese narrativa. No regime orgânico deleuziano, as imagens estão sempre em movimento. Elas são movimento, as próprias imagens-movimento. E como as descrições são consequências das imagens-movimento, elas nada pausam, pelo contrário, elas têm como funcionalidade manter, reafirmar, qualificar o movimento. Se na rítmica da narratologia a descrição é uma parada da melodia narrativa, no regime orgânico o momento descritivo é um falso repouso, é um intervalo que dita o ritmo do movimento, é um catalisador da narração.

Já no regime cristalino da imagem, as descrições passam a valer por si. Elas criam a paisagem. Elas substituem o objeto. Ou, dito de outra forma, as paisagens e os objetos nada mais são do que suas descrições. Se as descrições se autonomizam, a narração cristalina se dá justamente pela quebra do esquema sensório-motor, pois as personagens já não agem sobre o meio, não reagem aos objetos. Surgem

situações ótico-sonoras puras que envolvem as personagens, personagens em crise de ação. Os termos narrativos, aqui, são o de um “cinema de vidente, não mais de actante” (DELEUZE, 1990, p. 156). Se a narração que antes conduzia o movimento já não age sobre as descrições, estas impõem ao movimento uma descrição puramente ótica e sonora de um espaço, de um objeto, ou mesmo de uma personagem.

Voltemos à *pausa* narratológica. Parece-nos que é no regime cristalino que se pode encontrar um correlato para essa *pausa*, ainda que a equação opere de forma distinta. Há uma parada no regime cristalino, mas não é o tempo (narrativo ou não) que interrompe seu curso. Pelo contrário, é o movimento que se vê em crise, é o esquema sensório-motor que não mais liga uma percepção a uma ação. Da crise do movimento surge uma apresentação direta do tempo, uma imagem-tempo. Se no regime orgânico a descrição é um intervalo, quando esta se autonomiza, é justamente o intervalo que adquire duração, emancipando-se das inações narrativas que nada mais fazem do que qualificar sua duração.

É preciso ter cuidado, porém, para não criar novos pares opostos correlacionais com narração/descrição e movimento/tempo. A descrição atua sobre as imagens-movimento tanto quanto sobre as imagens-tempo, e a narração da mesma forma. O que muda é a função de cada uma de acordo com o regime.

A partir do regime cristalino podemos pensar a relação entre descrição e narração sem cairmos na hierarquia metziana em que a descrição só existe contida na narração. Tampouco, porém, é a inversão da hierarquia que o regime cristalino da imagem produz. A descrição só dura em relação a uma inação narrativa. A narração só rompe o esquema sensório-motor em relação a uma descrição puramente ótico-sonora de uma paisagem ou de um objeto.

[Nas imagens ótico-sonoras puras,] o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual... O essencial, de todo modo, é que os dois termos em relação diferem em natureza, mas, no entanto,

“correm um atrás do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, em última análise, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 1990, p. 61).

Essa indiscernibilidade entre descrição e narração parece um ponto de chegada teórico da filosofia deleuziana do cinema. Seria possível pensar que o intervalo presente no cinema de Kiarostami é na verdade uma expressão dessa indeterminação? À semiótica cabe não a indistinção dos elementos, mas evidenciar justamente suas distinções, reconhecer as regularidades e as singularidades das relações.

O CINEMA DE ABBAS KIAROSTAMI

Havíamos iniciado o texto tratando das imagens de Kiarostami. O cineasta iraniano possui uma vasta obra, desde o início dos anos 1970, passando pela revolução iraniana, até falecer em 2016. Seus filmes foram prestigiados em diversos festivais europeus e detêm uma vasta fortuna crítica. Parte dessa crítica suporta a ideia de que o cinema de Kiarostami é permeado por momentos em que “nada acontece”, e que a sucessão desses nada aponta para presenças puras de um real. Youssef Ishaghpour (2004) remete esse pensamento a uma apropriação ocidental da obra do cineasta, esta profundamente calcada na cultura persa. A crítica de cinema europeia, debatendo-se sobre os discursos de “fim das narrativas” no final dos anos 1980, busca em alguns filmes orientais um retorno ao *hic et nunc*, a um novo realismo que busca apreender um mundo desconhecido pelo ocidente e que se apresenta como a realidade e nada mais. Apesar dessa contextualização, o próprio Ishaghpour parece corroborar com essa avaliação do cinema de Kiarostami:

A recusa da história, o “incidente simples”, o retorno ao natural imediato liberam o mundo de toda significação, liberam-no sobretudo da imagem e do imaginário. Despojada de imaginário,

sem vontade de significar, de exprimir, a imagem (re)encontra sua função de reproduzir o que está diante da câmera: “a vida e nada mais”³⁷. Como a vida não simboliza nem representa nada e supostamente está presente em si mesma, basta que a imagem seja a revelação dessa presença, apresentando-se ela mesma (ISHAGHPOUR, 2004, p. 123).

Partindo dessa citação, podemos reencontrar o intervalo descritivo sob outros termos. Por não ser narrativa, no sentido em que a diegese ou história é recusada em prol de situações simples, insignificantes, a descrição é imbuída da tarefa de reproduzir algo que existe por conta própria. A imagem, aqui, é a revelação de uma presença, mas essa presença é a própria imagem, é a sua apresentação.

Essa terminologia de um “natural imediato”, de uma imagem “sem vontade de significar, de exprimir” e que apenas revela a presença da vida “e nada mais” é difícil de sustentar se tomamos como base epistêmica o pensamento semiótico³⁸. Essa retórica ilustra um retorno para o conhecimento da coisa em si, para um mundo que já está dado e onde só resta ao cinema a reprodução, reconstituição,

37 Referência ao título de um filme de Kiarostami, “Vida e nada mais”, que foi lançado no Brasil como *A vida continua* (1992). Para questões de tradução de títulos e termos iranianos dos filmes do cineasta, ver Ishaghpour (2004).

38 Há uma instância que pensa o “em si” no pensamento semiótico, que é a dos fenômenos qualitativos de primeiridade (PEIRCE, 2017). Todo signo carrega essa dimensão de qualidade que independe da referência a um objeto concreto ou do hábito que o faz inteligível — uma dimensão afetiva. Contudo, só é possível conhecer esse afeto na medida em que ele se habitua num signo mais desenvolvido que o representa. Daí o afeto compor o pensamento, posto que para pensar é preciso ser afetado, e ser afetado necessariamente nos leva a pensar. Dizer que a vida “não simboliza nem representa nada”, como faz Ishaghpour (2004, p 123), não nos ajuda a entender a semiose que se passa entre o cinema e a vida, entre as imagens e o mundo. Para compreender o problema peirciano da primeiridade relacionado aos estudos de cinema, ver Deleuze (2018).

reapresentação desse mundo. É não compreender que as palavras também produzem as coisas, e que, portanto, o cinema (e a arte como um todo) *produz* mundos, *constrói* realidades, *inscreve* vidas.

TRÊS SÉRIES DE DESCRIÇÕES NOS FILMES DE Kiarostami

Na primeira série de nossa análise, a descrição parece tomar a forma de um momento em meio à narrativa. Tanto a lata de *Close-up* quanto o besouro de *O vento nos levará* não se prolongam ao longo do filme, não repetem suas notas. Ainda assim, na relação com a narrativa, elas detêm certa autonomia. A lata do primeiro filme (Figura 1) é chutada duas vezes em planos diferentes, portanto, serve a uma ação. Essa ação, porém, pouco produz significação narrativa. O segundo chute da lata, proferido por um jornalista atabalhoado que involuntariamente desferiu o golpe sobre o objeto, poderia estar em relação de qualificação desta personagem, como pensa Bernardet (2004). O chute-tropeço na lata qualifica a personagem do jornalista como um trapalhão. Contudo, a lata dura um generoso tempo de tela (47 segundos ao todo, contando os dois chutes). Essa duração do objeto no filme parece exceder o signo “trapalhão” concedido à personagem, faz a lata variar em demasia, apresentando-se como uma descrição que vai além dos parâmetros da narrativa.

Ainda mais palpável é a autonomia descritiva do besouro em *O vento nos levará*. O engenheiro-documentarista que protagoniza o filme encerra uma ligação importante com sua produtora. Ele olha para baixo e surge o plano do besouro. Passado o meio minuto concedido ao objeto, um homem que trabalhava num poço nas proximidades é soterrado e nosso protagonista vai ao seu alcance. O objeto descrito não qualifica uma personagem ou um meio para uma ação, o besouro não liga o engenheiro-documentarista ao trabalhador soterrado. Seria a descrição do besouro indício de um regime cristalino no filme de Kiarostami? Se pensarmos do ponto de vista da narração,

o protagonista se divide entre momentos de vidência de situações (observação do besouro) e de desenvolvimento de esquemas sensório-motores (socorrer o trabalhador soterrado). A descrição que trouxemos de *O vento nos levará* parece insuficiente para que possamos afirmar um regime de imagem-tempo em relação ao todo do filme, mantendo-se como um pequeno bloco ou um ponto de indiscernibilidade em que, no interior desse único plano, descrição e narração não se relacionam de forma hierárquica.

A segunda série de nossa análise objetiva dar um passo adiante no que remete à ordem do filmico. *Shirin* (2008) nos apresenta uma sala de cinema em que um filme é projetado. A projeção é uma adaptação de um antigo conto persa que conta a história de uma mulher chamada Shirin, história essa que acompanhamos por diálogos em off. O que enxergamos na imagem são rostos de mulheres, especificamente atrizes iranianas (a única exceção sendo Juliette Binoche), que assistem à projeção.

Figuras 3 e 4 – As mulheres de *Shirin* (2008)



Fonte: *Shirin* (2008)

Há aqui um único procedimento ao longo de todo o filme que envolve uma disjunção entre imagem e som. O que a imagem nos traz são puras descrições de rostos, diversos rostos que se confundem e se repetem, descrições que não encontram subserviência narrativa. Porém, no plano do som, ouvimos diálogos, monólogos e trilha sonora de uma narração bastante marcada, uma narração que envolve suas descrições sonoras (de passos, de tilintares de espada) e as prolonga em esquemas sensório-motores. Seriam dois filmes no

interior do mesmo filme? É possível pensar que os rostos em sequência criam um sentido global do filme em que folheamos um álbum com muitas Shirins, em que cada mulher atualizada arrasta consigo uma potência de Shirin. Porém, o filme dura 90 minutos de projeção. Ao longo desses 90 minutos, os muitos rostos que não cansam em pipocar na tela parecem exceder o signo da multiplicidade-Shirin.

Em nossa última série, vemos o momento descritivo alçar voo e circunscrever o todo do filme. Ao longo dos cinco planos de *Five* (Cinco, 2003), não há nenhuma relação de consecução (na verdade não são apenas cinco planos, como veremos mais adiante). Todos os planos são puramente descritivos: um toco de madeira é tomado pelo oceano; pessoas caminham próximas à praia; cachorros descansam à beira-mar; patos desfilam na areia; o reflexo de uma luz na água durante uma noite chuvosa³⁹. Não há encadeamento sensório-motor entre os planos, são simultaneidades que duram, cada uma, sua parte nos 74 minutos de projeção. É difícil inclusive dizer que se trata de um regime cristalino da imagem, em que descrição e narração tornam-se indiscerníveis, pois não encontramos narratividade alguma no filme. O único elemento que se repete é a paisagem: a praia, a vista do mar e a horizontalidade do movimento dos corpos (Fotogramas 3 e 5 do Sintagma 1), e ainda assim só conseguimos discerni-las nos quatro primeiros planos — o último plano apresenta uma espacialidade não localizável (Fotograma 6). *Cinco* parece abusar de uma descrição pura, mas existe descrição pura? Existe descrição fora de uma relação com a narração? Mesmo em Deleuze, em que podemos vislumbrar uma quebra de hierarquia entre narração e descrição no regime cristalino, há um elo que une os dois procedimentos. Se não há narração sem descrição, tampouco há descrição sem narração.

39 Para uma análise mais detalhada acerca dos cinco planos de *Cinco*, ver a dissertação de Rita Toledo (2013). Apesar de seguir as rápidas críticas de Parente (2000) ao estruturalismo metziano, a autora constitui um interessante paralelo entre a ideia de acontecimento e a ideia benjaminiana de origem, caracterizando a espera como afeto criador da narração na imagem.

Sintagma 1 – Os cinco planos de *Cinco*



Fonte: *Cinco* (2003)

Poder-se-ia dizer que a jornada do tronco pela beira da praia configura uma narrativa. O tronco está imóvel na areia no início do plano, mas lentamente ele é tomado pelas ondas do mar. Ao ser levado horizontalmente pela correnteza, o tronco acaba perdendo

um pedaço, deixando-o para trás. A câmera repousa com o pequeno pedaço enquanto o tronco sai de quadro. No final do plano, já mais ao fundo do mar, o tronco reaparece. Seriam essas idas e vindas do objeto uma situação sensório-motora? Poderíamos expandir a ideia de narrativa para dar conta da agência dos não humanos?

É importante lembrar que partimos de conceitos restritos de narração e de descrição. A primeira é uma operação cronológica que encadeia situações sensório-motoras em que uma personagem se engaja com outras personagens, com o seu meio ou com um objeto a partir de um esquema de ação e reação. A descrição é uma operação de simultaneidade que prolonga situações ótico-sonoras nas quais um meio ou um objeto se faz visível e audível para uma personagem, deixando-a em crise de ação. Há uma diferença, portanto, entre as personagens e os objetos e o tipo de agência de cada um. A agência de uma personagem implica situações sensório-motoras, a agência de um objeto suscita situações ótico-sonoras. Pensar o tronco como um objeto não é destituí-lo de agência, é reconhecer sua função descritiva no cinema. Seria um esforço metaforizante muito grande transformar o tronco em uma personagem para daí extrair alguma narratividade. Além do mais, tal movimento nos levaria a encontrar a narração em todas as imagens, a ponto de igualar o cinema à narrativa.

Ainda sobre o filme, indagamo-nos, também, se o fato de o plano estar vinculado à algum ponto de vista não envolve, necessariamente, uma narratividade. Quem é o sujeito de *Cinco*? Nos planos que compõem o filme, em nenhum momento se faz referência a um observador. Os seres humanos que aparecem no segundo plano caminham indiferentes na horizontal do cenário, da mesma forma que os patos no quarto plano. Existe, aqui, uma vontade descritiva de se alienar da perspectiva de um sujeito diegético, de um centro humano de significância no interior do enredo fílmico. A câmera é objetiva, comporta-se à moda de um discurso indireto. Porém, ainda que nos cinco planos que dão nome ao filme esse sujeito não apareça, os créditos iniciais dão certo direcionamento. O título surge com uma

linha de apoio: *5 planos longos dedicados a Yasujiro Ozu* (Fotograma 1). Essa dedicatória introduz, necessariamente, uma relação entre dois sujeitos: por um lado, o cineasta japonês a quem foram dedicados os cinco planos, e, por outro, o sujeito da dedicatória. Seria o próprio Kiarostami? Ou todos os nomes que aparecem nos créditos iniciais? Ainda que não se encontre o emissor, a dedicatória traz à tona uma função-sujeito, de alguém que dedica algo a um outro.

Aqui o dispositivo que produz o filme é devidamente enunciado: são cinco planos para Ozu. Essa identificação dos cinco planos poderia ser uma mera descrição do que há porvir não fosse um pequeno detalhe: não são apenas cinco planos. No interior do segundo plano há um corte disfarçado por um fade sutil no minuto 00h14min59s (é possível perceber pela posição das pombas no canto esquerdo da tela). Da mesma forma, no último plano percebemos pelo menos quatro cortes disfarçados por fades (respectivamente nos minutos 01h05min22s, 01h05min37s, 01h09min45s e 01h09min47s), mas pode haver mais, porque a tela escurece quase totalmente em alguns momentos, dificultando a distinção dos cortes. A tentativa de executar uma montagem transparente num filme tão pouco interessado pelo encadeamento sensorio-motor obriga-nos a questionar a razão de serem cinco os planos mencionados na dedicatória e no título do filme. São cinco enquadramentos, sim, mas são pelo menos dez planos. O desejo de manter as forças da duração e da contemplação sobre os planos fez com que Kiarostami criasse uma brincadeira de esconde-esconde no seio de uma imagem onde aparentemente nada havia para ocultar.

E o que esse filme faz com o intervalo descritivo? Tal como mapeamos em outras obras do cineasta, o intervalo era um sintagma, um momento. Mas aqui o intervalo não tem mais a condição de segmento, não é uma parte subordinada ao todo, *o intervalo é o todo*. Porém, se o intervalo se configura como um *entre*, como a distância entre dois pontos, como a descrição emancipada de uma narrativa que a rodeia, será que ainda podemos denominar esse procedimento de intervalo?

O que filmes como *Cinco* evidenciam é a lógica das simultaneidades inerente ao intervalo. Em certa medida, parecem filmes sem memória — situam-se sempre no presente avesso ao encadeamento cronológico que liga as causas aos efeitos. Mas, no momento em que passamos a atentar para as copresenças intensivas dos corpos e das paisagens que esse cinema instaura, percebemos um outro tipo de tempo: o tempo qualitativo da duração em que o antes e o depois são englobados num mesmo fluxo de potencialidades.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. O efeito do real. *In*: BARTHES, R. *et al.* **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 35-44.

BERNARDET, J.-C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CINCO. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Behnegar, MK2 Productions, NHK. Irã-França-Japão, 2003. (74 min.). Título original: Five.

CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun. Irã, 1990. (98 min.). Título original: NEMA-YE Nazdik.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.

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

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.

ISHAGHPOUR, Y. O real, cara e coroa. *In*: KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 83-156.

MACEDO, L. **O intervalo expresso na paisagem**: descrição e narração no cinema de fluxo. 2019. 118f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

METZ, C. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

O VENTO nos levará. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: MK2 Productions. Irã-França, 1999. (118 min.). Título original: BAD ma ra khahad bord.

PARENTE, A. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos – CEBRAP**, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.

SHIRIN. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami Productions. Irã, 2008. (92 min.).

TOLEDO, R. N. de. **A origem das narrativas em “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami**. 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A mise-en-scène e os regimes da imagem no cinema

*Felipe Maciel Xavier Diniz
Jamer Guterres de Mello*

O PERCURSO DA *MISE-EN-SCÈNE*

O conceito de *mise-en-scène* configura-se como um dos mais polivalentes na teoria e na crítica cinematográficas. Pretendemos, neste artigo, estabelecer relações entre as prerrogativas de alguns autores de base para elucidarmos parte desse enredo: Jacques Aumont (2008), David Bordwell (2008) e Sergei Eisenstein (2002). As teorias desses autores serão complementadas, já à luz de uma discussão mais contemporânea, pelas ideias de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), cuja tese, emergente de outro contexto, admite novos usos para o termo.

Em relação ao espectador, de uma forma geral, as análises dos filmes são baseadas naquilo que se pode ver ou perceber mais concretamente: os cenários, a fotografia, a performance dos atores, a trilha sonora. Na esteira de Bordwell (2008, p. 28), compreendemos a *mise-en-scène* como uma “pressão silenciosa” que circunscreve e dá sentido a esses elementos. No entanto, poucas são as pessoas que saem do cinema com uma opinião formada pela *mise-en-scène*, ou mesmo pelos aspectos da direção, uma vez que suas operações, embora fundamentais, permanecem quase sempre invisíveis, escondidas entre os demais elementos da linguagem cinematográfica.

As escolhas estilísticas de um filme fornecem sentido à encenação, cujo conceito é tributário ao termo *mise-en-scène*. Trata-se, portanto, de um exercício tomado pelo diretor em prol da utilização das figuras que compõem a cena diante da câmera. A partir de um roteiro prévio, há toda uma técnica a ser concebida que transforma o texto em imagem em movimento. A essa técnica damos o nome de *mise-en-scène*, “uma arte da impregnação, da direção dos corpos, da coreografia da ocupação do espaço” (BORDWELL, 2008, p. 36).

A partir disso, podemos considerar o sentido técnico da *mise-en-scène* como um conjunto expressivo que denota cenário, iluminação, figurino, enquadramento, a movimentação dos atores dentro do quadro e os movimentos de câmera que moldam a cena. Contudo, não há unanimidade entre teóricos e críticos a respeito dos elementos que compõem a *mise-en-scène*. Bordwell (2008), por exemplo, não inclui os movimentos de câmera no âmbito da *mise-en-scène*, conceito que estaria muito ligado à profundidade de campo e ao plano-sequência alinhados aos limites fotográficos. Já Aumont (2008), ao comparar os termos encenação e *mise-en-scène*, concebe a encenação como a manipulação espontânea da linguagem cinematográfica: definir o enquadramento, os movimentos de câmera, o tempo da cena, decupar um roteiro e dividi-lo em planos. Assim como no teatro clássico, onde o encenador era aquele que adaptava o texto aos palcos, o diretor de cinema adapta o roteiro ou argumento ao transformá-lo em

filme, a partir das ideias de estilo estipuladas por meio da decupagem, cuja condução impõe diferentes pontos de vista à ação. Nesse sentido, as escolhas de movimento de câmera também atravessam a *mise-en-scène*, pois são estabelecidas, na maioria das vezes, na decupagem prévia da cena.

É importante salientar que a evolução do conceito de *mise-en-scène* esteve sempre associada à evolução da linguagem cinematográfica. No chamado “primeiro cinema”, período que vai desde a invenção do cinematógrafo no final do século XIX até a apropriação de uma linguagem narrativa, a partir de Griffith e seu filme *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, a linguagem cinematográfica era ainda muito devedora dos preceitos da encenação teatral, na qual a encenação no cinema buscará a sua origem. A câmera fixa que registra a cena (uma ação) em um único ponto de vista (alusão aos modos de encenação no palco italiano), a teatralidade dos gestos e a importância do texto que precede a imagem são características de uma arte que ainda não havia conquistado a sua autonomia e via sua *mise-en-scène* se desenvolver à sombra das leis teatrais.

O desenvolvimento da decupagem foi um importante passo para que o cinema estabelecesse uma linguagem própria. A capacidade de eleger diferentes pontos de vista (enquadramentos e posições de câmera) para a gravação de uma mesma cena, ou seja, dividir a cena em planos (planificá-la), tornou-se um gesto fundamental para a afirmação da *mise-en-scène*. Além disso, esses movimentos acabaram por acelerar o encontro do cinema com sua própria linguagem, ainda que suas bases estivessem protegidas pelos princípios clássicos de encenação.

O fortalecimento da linguagem do cinema trouxe, além de mudanças nas condições de filmagem, o surgimento de pequenas revoluções em termos da criação de atmosferas fílmicas. Chegamos, assim, ao “segundo cinema”, modulado sob as bases do contexto do pós-guerra na Europa e responsável de forma definitiva pela afirmação da *mise-en-scène* como um mecanismo chave para a prática

cinematográfica. O Cinema Moderno, ainda que tenha nascido em um ambiente neorrealista na Itália, desenvolve-se sob a proteção da política dos autores, movimento engendrado pela turma da revista *Cahiers du Cinéma*, que se traduzia por enaltecer os autores dos filmes em detrimento de seus produtores, como era de praxe no ambiente dos grandes estúdios. Essa nova maneira de enxergar o processo de produção dos filmes acabou por evidenciar diferentes práticas de direção expressos por exercícios particulares de *mise-en-scène*. A autonomia do cineasta enquanto criador se torna diretamente proporcional à afirmação da força da *mise-en-scène*. A *mise-en-scène* como elemento da linguagem do cinema se tornava, então, a grande aposta no reconhecimento da arte cinematográfica enquanto expressão marcadora de determinados estilos.

Bordwell (2008) expõe os aspectos narrativos e os aspectos pictóricos como os dois traços principais que modelam a imagem cinematográfica. Os aspectos pictóricos dizem respeito à composição dos objetos e das figuras (personagens) dentro do quadro, enquanto os aspectos narrativos se concentram nas relações que tais elementos traçam entre si, apontando para a ação no interior da cena. Ambos estão diretamente relacionados às prerrogativas que estruturam o exercício da *mise-en-scène*.

O conceito de *mise-en-scène*, por esse prisma, está ligado às discussões históricas travadas entre diferentes movimentos cinematográficos, que se estabeleceram a partir de visões distintas sobre o papel do cinema enquanto expressão artística. De uma maneira um tanto reducionista, podemos dizer que havia os realizadores e pensadores que apostavam na realidade como matéria-prima do cinema, mas também aqueles que militavam em prol da importância da imagem como materialidade, como construto.

De um lado, o cinema na busca pela revelação da realidade, ou seja, na proposição de uma *mise-en-scène* que operasse sob o viés da transparência na investigação de uma imagem essencial, constituída independentemente do cinema, mas que cabia ao cinema revelar.

Desse lado estavam os *realistas*, na esteira de André Bazin (2018), para quem o termo *mise-en-scène* se emancipa da montagem. De acordo com Bordwell (2008), os críticos da *Cahiers du Cinéma*, os mesmos que enalteciam a prática da *mise-en-scène* como fundamental na produção das imagens no Cinema Moderno, apostavam na dicotomia montagem/*mise-en-scène*. Para eles, a montagem estaria fora dos elementos que compõem a *mise-en-scène*, pois os cortes intimidariam a direção cinematográfica. Bordwell (2008, p. 40) completa: “os admiradores da *mise-en-scène* tendem a ver a montagem como invasiva e opressiva, mas acredito ser possível o ajuste entre a encenação e a montagem, como será demonstrado em muitas ocasiões”.

Do outro lado estavam aqueles que acreditavam no poder da manipulação de uma imagem cinematográfica constituída por descontinuidades e interferências, propondo mais uma produção de realidades do que a busca por uma realidade. Esses eram os formalistas, ligados à escola soviética de cinema liderada por Eisenstein e entusiastas do poder da montagem para a produção de sentidos nos filmes. Essa visão sobre o cinema não expulsa a montagem para fora da *mise-en-scène*, mas, ao contrário, abre caminho para a possibilidade de uma adequação entre a montagem e os movimentos de construção da cena e de controle do espaço e do tempo no seu interior.

Eisenstein (2002), em seus estudos sobre a forma do filme, elaborou uma teoria que aproximaria a construção de sentidos operada por meio da montagem e a estética constituída em favor da cena. O cineasta russo passou a utilizar três termos separados para estabelecer os princípios da encenação cinematográfica: a *mise-en-scène*, a *mise-en-cadre* e a montagem. “A *mise-en-scène* seria a marcação da cena como se fosse um palco de teatro, a *mise-en-cadre*, a encenação dentro do quadro da imagem cinematográfica e a montagem o encaideamento dos planos” (BORDWELL, 2008, p. 40). Para Eisenstein (2002), esses três elementos potencializam-se reciprocamente e originam a verdadeira expressão cinematográfica.

Nesse sentido, podemos traçar analogias entre as formulações de Eisenstein e de Bordwell. A *mise-en-cadre*, tal qual proposta por Eisenstein, pode ser compreendida à luz dos elementos pictóricos, que moldam a encenação para Bordwell. Para Eisenstein (2002), a imagem (a cena) deve ser trabalhada de acordo com tais contornos. Dessa forma, quando o pensamento sobre a cena recai sobre a concepção de como compô-la no interior do quadro, já não estamos mais falando em *mise-en-scène*, mas em *mise-en-cadre*. Tal direção de pensamento, com inclinações formalistas, recorre à produção de conflitos a partir das relações entre as ações que se dão no interior do plano cinematográfico, que dizem respeito à composição da cena, e aquilo que se dá fora dele, na iminência dos choques a partir do confronto entre planos na montagem.

Independentemente da reflexão na qual a *mise-en-scène* esteja colocada, sendo uma manifestação de cunho realista ou formalista, não há como descolarmos o termo da proposição de um discurso sobre o estilo, formado a partir da reunião de técnicas cinematográficas. Conforme coloca Bordwell:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós. E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes. Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção (BORDWELL, 2008, p. 58).

O autor americano desenvolve, assim, uma teoria que inscreve o estilo no núcleo da expressão da encenação. Entretanto, ele insere uma preocupação quando menciona que o interesse dos críticos e dos teóricos a respeito do estilo cinematográfico vem decaindo, em

detrimento de apostas acerca das psicologias, dos sentidos filosóficos, culturais e políticos das obras. Os teóricos estariam, assim, sentindo-se mais confortáveis a partir de abordagens mais hermenêuticas e menos estilísticas (BORDWELL, 2008). Em resposta a isso, o autor desenvolve uma teoria que descreve a análise do estilo cinematográfico de maneira pragmática. Segundo ele, o estilo pode cumprir quatro funções principais: denotativa, expressiva, simbólica ou decorativa.

A função denotativa mostra-se fundamental para a fruição de qualquer relato, uma espécie de campo de ação que descreve cenários, figurinos, apresenta diálogos e determina as circunstâncias narrativas, ao apontar diretamente àquilo que estamos vendo. A ordem de dimensão denotativa opera no reconhecimento primeiro da informação evidenciada concretamente diante de nossos olhos. Não é somente de pessoas e objetos concretos, entretanto, que o cinema é formado. Nesse caso, a dimensão denotativa dá espaço para qualidades expressivas da imagem. Tais qualidades têm o poder de contaminar o espectador com sentimentos e afetos que brotam dos movimentos concretos. Por exemplo, um movimento de câmera instável que expressa tensão, ou uma música que gera tristeza. O estilo musical, a iluminação, os enquadramentos e movimentos de câmera são elementos que podem remeter a qualidades expressivas, produzidas pelas operações denotativas. A terceira função estabelecida por Bordwell (2008) diz respeito à produção de significados mais abstratos e conceituais a partir do simbólico, sugerindo a ampliação dos significados diretos para a expressão daquilo que está submerso nos elementos concretos. Uma determinada escala de cores, os cenários, a iluminação e as trilhas musicais também podem evocar implicações a partir do simbólico. Um ambiente tomado pela cor vermelha, como nos filmes de Pedro Almodóvar, por exemplo, remete à paixão, ao erotismo que envolve os seus personagens. Por fim, Bordwell sugere a função decorativa como última categoria estilística dos filmes. A função decorativa pode ser compreendida como uma espécie de síntese, uma vez que o estilo opera por si mesmo. A concepção

de atmosferas se dá a partir de seus próprios meios. Trata-se de um estilo que cria padrões ao denotar um universo ou comunicar efeitos expressivos. Essa função está intimamente ligada ao cinema maneirista, que recorre à memória do cinema para a sua realização, ou seja, o reconhecimento das potencialidades da linguagem cinematográfica obedece à apreensão da produção de modelos. Modelos recriados a partir de determinado estilo.

É importante salientar que Bordwell (2008), ao expor as quatro funções do estilo cinematográfico, não reduz os filmes à evidência de cada função de modo separado. Fica claro que um filme, ou até mesmo uma cena, pode operar mediante mais de um estilo concomitantemente. Porém, a conclusão a que chega o autor é de que os críticos e os teóricos do cinema acabam por destacar as questões simbólicas e expressivas, cujas dimensões são supervalorizadas em detrimento das questões denotativas, essas sim, para o autor, traduzidas como a função central do estilo. Para ele, a *mise-en-scène* é totalmente dependente de uma escolha estilística, que “determina nossa experiência de um filme em muitos níveis” (BORDWELL, 2008, p. 61).

Como vimos, o termo *mise-en-scène* é descrito ao eco de diversas teorias que versam sobre o fazer cinematográfico, sendo também um conceito mutante, cuja aplicabilidade sofreu diferentes atravessamentos no que tange à história do cinema, com seus distintos movimentos e estilos. Depois de ter funcionado como praticamente plágio do gesto teatral, no primeiro cinema, e depois de ter se tornado ferramenta para as criações singulares e para a afirmação de um cinema autoral, no Cinema Moderno, ela parece chegar ao cinema contemporâneo desgastada em meio a inúmeras possibilidades de invenção de formas.

Alguns teóricos afirmam que o surgimento de um “terceiro cinema” é paralelo à crise da *mise-en-scène*, pelo menos sob a forma que a conhecíamos até aqui. É o que propõe a teoria do chamado *cinema*

*de fluxo*⁴⁰. Tal teoria transita pela reflexão de um enquadramento estético e propositivo de alguns filmes e diretores que se inspiram em parâmetros já experimentados no Cinema Moderno, principalmente no que diz respeito às relações com os elementos temporais e espaciais: cenas em que a memória e a experiência do presente se materializam de forma indissociável, em uma dinâmica atualizada no ato de suspender o tempo ou de se entregar a ele, cúmplices de uma mesma duração.

Alguns filmes contemporâneos, produzidos a partir da virada dos anos 1990 para os anos 2000, integram essa categoria do cinema de fluxo. Esse conjunto de filmes é amparado por características estéticas e de linguagem demarcadas e evidenciadas em algumas obras de diretores importantes do cinema mundial, tais como Claire Denis, Wong Kar-Way, Apichatpong Weerasethakul, Gus Van Sant, Hou Hsiao-Hsien, entre outros. Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), autor que se tornou referência nos estudos sobre o cinema de fluxo após publicar o livro *A Mise en Scène no Cinema: do Clássico ao Cinema de Fluxo*, afirma que existe uma importante discussão a ser feita sobre um cinema produzido na alvorada do século XXI, que passa por redefinir o caráter da *mise-en-scène*.

Colocar o pensamento em ação, preparar os elementos da cena, organizar os corpos em relação ao espaço e registrá-los em meio aos elementos do cenário e dos objetos que os circundam são, digamos, ações que compõem o que sempre entendemos pelo exercício

40 “O conceito, criado pelo crítico Stéphane Bouquet numa série de artigos escrita entre março de 2002 e abril de 2003, abarca um conjunto de filmes, dirigidos por alguns dos mais importantes cineastas do final dos últimos 20 anos [...] que surgem após os sinais mais evidentes de esgotamento do maneirismo, ou seja, em torno de meados da década de 1990. O fluxo designa uma estética que rejeita a racionalização do mundo e a apreensão intelectual de suas formas, preferindo se construir na sensorialidade, na instalação de ambiência, na mobilidade fluida e contínua de um olhar que vagueia pelo espaço sem finalidade aparente.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 120).

da *mise-en-scène* operada pelos diretores. Oliveira Jr. (2013) vai um pouco além e defende que a *mise-en-scène* seria uma expressão cunhada originalmente para designar uma prática teatral, mas que adquire no cinema uma dimensão fenomenológica ao mostrar dramas humanos modelando-os na matéria sensível do mundo. A tese de Oliveira Jr. É de que os filmes nos quais ele reconhece a estética do fluxo dão a ver imagens que valem mais por suas modulações, pelo seu caráter sensorial, do que pelos sentidos provenientes das práticas clássicas de *mise-en-scène*. O cinema de fluxo é um cinema de sensações e, portanto, não deve ser operado a partir de uma compreensão tradicional de encenação e direção, com suas diretrizes e controles sobre a cena. Logo na introdução de seu livro, Oliveira Jr. Já nos apresenta os elementos que apontariam para uma estética do fluxo. São eles:

[...] planos hipnóticos, sensorialistas, corpóreos, viajantes, imantados ao movimento e colados na matéria do mundo. Os eventos narrativos brotam da própria duração do plano, da modulação das relações espaciais, da variação luminosa do registro. A verdadeira 'história' do filme é o comportamento da luz, a captação do movimento, o sentimento dos ritmos (OLIVEIRA JR., 2013, p. 12).

O que importa, portanto, é menos revelar um sentido do que imprimir um ritmo: “O cinema de fluxo se constrói na mistura, na indistinção, em último grau, na própria insignificância das coisas” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 144). Fluxo e escoamento. As imagens são concebidas contrárias a qualquer princípio de identidade e de permanência. Podemos pensar a *mise-en-scène*, então, não como um ato de colocar em cena, mas de colocar em movimento.

Trata-se de um ambiente que, exatamente pelo seu caráter de fluidez, de movimento, de deixar as coisas e os corpos agirem no tempo, dá a ver uma imagem não encerrada em representações a priori. A imagem nesses filmes não é objeto de uma representação do mundo, não conduz significados externos a ela. A imagem é puro

acontecimento e, assim, ao fugir de classificações, pode revelar personagens em igual incapacidade de adequação. Os personagens e as narrativas que surgem dessa construção semiótica das imagens apresentam traços que se mostram ambíguos em suas ações.

OS REGIMES DA IMAGEM: DO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO

Os movimentos cinematográficos evidenciaram, no último século, diferentes concepções de linguagem e estética audiovisuais. O Cinema Clássico, cuja delimitação histórica perpassa a primeira metade do século XX, mas que segue se impondo como um processo hegemônico na atualidade, é considerado um cinema em que a ação é fundamental. Segundo Gilles Deleuze (2018a), as imagens agem umas sobre as outras, e tais dinâmicas, operadas por conexões lógicas que conferem aos filmes uma unidade orgânica, encadeiam ações sensório-motoras definidas pela montagem.

Nas análises de Deleuze (2018a), que originaram uma classificação própria para designar diferentes imagens, existem determinados tipos de imagens que condicionam três estilos de planos: a imagem-percepção, que corresponde a um plano geral; a imagem-ação, que aponta para um plano médio; e a imagem-afecção, que tem no close, no primeiro plano, a sua força de designação. Esses três tipos de imagem, que formatam uma dada taxonomia, com seus respectivos processos de significação, produzem um determinado desenho de narrativa e *mise-en-scène* cujos processos delineiam uma série de estereótipos dos filmes do Cinema Clássico.

A partir da ideia de imagem-ação, em Deleuze (2018a), é possível caracterizar os filmes do Cinema Clássico como aqueles conduzidos por histórias lineares, com enredos tecidos por uma narrativa contínua, culminando em desfechos favoráveis a seus protagonistas. A montagem é percebida de forma marcante e sua presença manifesta cortes bastante precisos que condicionam a funcionalidade da

ação, apostando em um modelo ilusionista que reproduz de maneira *fiel* as coisas do mundo. A câmera se mantém, na maioria das vezes, fixa ao tripé, proporcionando a captação de planos gerais que concorrem para a ação, cujo movimento se reporta ao reconhecimento e à afirmação dos estereótipos e dos clichês.

Os personagens que atuam como agentes desses modos expressivos de enunciação são apresentados e estimulados pelas ações que incidem sobre si próprios. A ação irrompe os gestos dos personagens, e essa força produz outra ação, que resulta em uma nova situação. A dinâmica ação/reação se torna uma constante nas narrativas clássicas e seus personagens são enquadrados em modelos que correspondem aos referentes de uma configuração da figura humana no cinema.

Os heróis, os caubóis, as mocinhas, as belas, os vilões, os galãs, os que se dão bem, os que se dão mal — são exemplos de estereótipos de personagens que operam em uma dada ordem de imaginário correspondente aos traços ideológicos inseridos em um determinado contexto estético do meio cinematográfico. Facilmente reconhecidos pelos códigos e convenções estabelecidos no meio, tais personagens circulam nos filmes sem que haja qualquer espécie de obstáculo que venha atrapalhar a sua identificação e romper com os caminhos discriminatórios e seletivos do referente. Enclausurados entre os “valores melhorativos e pejorativos” (BLIKSTEIN, 1995), os perfis dos personagens do Cinema Clássico se constituem por meio de altas doses de julgamento moral, em figuras que parecem permanecer eternamente presas pela força padronizadora das dicotomias, evidenciadas à sombra da identidade do herói, do bandido, da beleza, da verdade e da mentira.

Em uma cinematografia mais clássica, não faltam personagens que já trazem consigo as marcas identitárias fortemente reconhecidas e fabricadas no âmbito social, nos limites do universo *externo* à obra. Parece não haver espaço para distúrbios de identidade que escapem aos contornos referenciais e tampouco para a produção de um personagem na cena. As opções deflagradas pela *mise-en-scène* que

compõe tais linguagens corroboram um desfile de clichês que assegura uma narrativa linear, na qual os personagens são apresentados de modo a não haver barreira para o reconhecimento de seus traços identitários. Tais linguagens costumam evidenciar obras cujas delimitações e definições éticas e estéticas afirmam os lugares seguros de uma narrativa moldada por estruturas clássicas, acabando por produzir personagens que se desenham sob estereótipos.

Verificamos, pois, a presença de personagens que não encontram espaço para a subversão das identidades a eles designadas. Modelam-se filmes que não dão abertura para a percepção de outros possíveis em relação aos modos de subjetivação dos sujeitos. Tais figuras encontram-se aprisionadas por referentes que as narrativas não conseguem (e não querem) perfurar, o que revelaria aquilo que pode estar no interstício das imagens, o intervalo que pressupõe uma energia em potencial. Como efeito dessa situação, expressa-se uma espécie de movimento de efetuação renegado, em prol da evidência do que já está formado, do que já é compreendido e naturalizado. As potencialidades são obstruídas pela força padronizadora das identidades. Se pensamos as singularidades como energias potenciais, as linguagens clássicas do cinema, por meio de suas ferramentas, provocam, usualmente, um achatamento das potencialidades, ao alimentarem as naturalizações e as convenções. Há um espaço considerável para a diversidade, mas não para a multiplicidade, esta operada no âmbito das instâncias pré-individuais.

Na passagem para o Cinema Moderno, já em um contexto pós Segunda Guerra Mundial, alguns movimentos, principalmente na Europa e na América Latina, vieram quebrar a ordem clássica do cinema ao subverter uma série de regras e códigos estruturantes de suas linguagens. Primeiramente, segundo Deleuze (2018a, 2018b), há o deslocamento de um cinema da ação para um cinema do pensamento, passagem de uma imagem baseada na ação sensorio-motora para a evidência de situações puramente óticas e sonoras. A crise de uma dada concepção clássica de cinema assinala uma mudança de

paradigma cujas direções produzem novos códigos e apontam para a fabricação de referencialidades, contra a antiga lógica que apregoava a determinação da representação pelo referente.

Os filmes manifestam um sentido mais dispersivo, por meio de uma narrativa descontínua e não linear. Os encadeamentos, antes calcados pela ação, agora se apresentam atenuados por conexões mais casuais. O número de cortes diminui. Há uma forte presença de planos-sequência, que estabelecem uma relação mais aproximada com o pensamento, mais comprometido com a duração e sem o intermédio do movimento. Retirada do tripé e utilizada na mão, a câmera fica mais solta e orgânica, orientando-se para a captação de tempos mortos, agenciados pela banalidade do cotidiano.

Os heróis e demais personagens estruturados por identidades fixas são substituídos por personagens errantes, agora não mais subjugados pelas ações, como aquelas figuras que apenas reagem ao que lhes acontecia. Os clichês físicos e psíquicos são ameaçados por um personagem ambíguo, que transita por inúmeras possibilidades. Surgem os infames, os falsários, os videntes. Personagens que se constituem a partir de uma operação de linguagem capaz de desestabilizar os códigos tradicionais do cinema, na pretensão de aproximar suas imagens à realidade de uma forma mais crua, nua.

O *Neorrealismo Italiano*, movimento surgido no final da Segunda Guerra Mundial, procurava descrever a realidade de uma maneira mais naturalista, ao buscar uma pureza quase documental em seus filmes, nos quais os personagens eram muitas vezes evidenciados em seu cotidiano urbano. O movimento italiano é o primeiro a abandonar um caráter mais espetacular e romantizado das imagens e a se aproximar de uma estética realista. A realidade não era representada e decifrada, mas visada, por meio de uma série de características que desafiavam seus seguidores, tais como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni. Havia um desejo de romper com um cinema mais institucionalizado operado a partir de grandes produções norte-americanas ou mesmo italianas do período

anterior à guerra. Um mergulho na cena cotidiana, por meio de histórias contadas em contextos banais que seu desejo de representação do real se distanciava do espetáculo, histórias que evidenciavam personagens por um certo prisma, insignificantes em relação às formas dramáticas tradicionais. Um cinema que “mais do que reagir, ele registra. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais do que engajado em uma ação” (DELEUZE, 2018b, p. 14).

Segundo Bazin, essa “escola” se caracterizava por filmagens em externas ou em cenário natural (em oposição ao artifício da filmagem em estúdio), pelo recurso a atores não profissionais (por oposição às convenções teatrais da atuação de atores profissionais), por um recurso a roteiros que se inspiravam nas técnicas do romance americano e referindo-se a personagens simples (em oposição às intrigas clássicas bem amarradas demais e aos heróis de condição extraordinária) onde a ação se rarefaz (por oposição aos acontecimentos espetaculares do filme comercial tradicional). (AUMONT, 2011, p. 136).

Podemos considerar essas características do Cinema Moderno descritas por Bazin e retomadas por Aumont como inseridas no abrigo de uma dada referencialidade balizadora do movimento. As ruas como cenários, personagens interpretados por atores não profissionais, intrigas mais simples e não extraordinárias. Enfim, um cinema que almejava aproximar-se de uma representação da realidade por meio de um apelo mais naturalista na concepção de sua *mise-en-scène*. Para Bazin (2018), a atualidade do roteiro e a verdade do ator se tornam a matéria-prima da estética das produções italianas. Ao pensar o cinema como uma operação de mediação entre a vida e a arte, o autor considera que produzir uma imagem gera uma relação ontológica com o objeto cinematográfico, sendo esta dinâmica, para ele, inseparável de um princípio estético. Revelar as ambiguidades do real se torna a matéria do cinema por excelência.

A afirmação de uma dada configuração estética que visava a um vínculo maior com a realidade, que originalmente eclode como enfrentamento à onda fascista e à situação econômica do pós-guerra na Itália, marcava uma linguagem cinematográfica que recusava aquelas convenções do Cinema Clássico listadas anteriormente. No embalo de uma postura política de enfrentamento à hegemonia da produção de cinema, nasciam filmes cujas propostas formais transformavam as maneiras pelas quais o cinema afirmava a sua relação com o mundo e começava a rejeitar as fronteiras entre ficção e realidade. Esse movimento reverberava no mundo todo, inspirando a prática cinematográfica em outras paisagens, a exemplo da *Nouvelle Vague* na França e do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* no Brasil.

Na carona do Cinema Moderno italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, surgida a partir de uma redefinição dos padrões de filmar e de compreender o cinema, também apostou na ruptura com os processos de representação tradicionais. A ilusão de transparência, configurada pela ideia de que o cinema abria uma janela para o mundo, passou a ser quebrada a partir de um modelo mais independente que então se apresentava. François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard foram alguns dos principais articuladores do movimento que insurgia iluminando os ares de maio de 1968 e compartilhando dos mesmos valores que embalavam a arte moderna como um todo. A descontinuidade, a incorporação do acaso e a exploração de uma linguagem mais documental estavam entre os preceitos de um movimento surgido em meio ao culto à cinefilia e aos espaços cineclubistas franceses, vinculados à escola crítica da *Cahiers du Cinéma*.

Estruturados por ferramentas de realização similares àquelas propostas pelos italianos, os filmes da *Nouvelle Vague* exprimiam uma *mise-en-scène* marcada pela presença do autor e, não raro, extraídas de uma cena coloquial. Nesse contexto histórico e formal, no qual reinava a tensão entre tradição e ruptura, abriu-se um espaço para obras que apresentavam personagens comuns e cujas ações dialogavam com uma produção por vezes despojada e imperfeita. No escopo

dessa proposta, nascia um personagem cujo rosto perdia uma dada aura de herói, tão cara à narrativa do Cinema Clássico. Nos cinemas novos que surgiam no pós-guerra, os personagens se libertavam das convenções identitárias e, desarmados de maiores representações, reproduziam as condições de uma nova relação com a realidade e com o cinema. Esse esforço empreendido pelos diretores que conduziam tais estéticas cinematográficas abalava as convenções clássicas, porém ainda sustentava outros códigos, modelos e estereótipos.

O *Cinema Novo* brasileiro, por exemplo, radicalizou a estética dos novos cinemas europeus ao expressar uma densidade fortemente política e ideológica nas imagens. De uma forma catártica ou alegórica⁴¹, mas não alienada (como alguns críticos chegaram a acusar a *Nouvelle Vague*), os filmes do *Cinema Novo* mergulhavam na realidade sociopolítica-cultural do povo brasileiro, e a força de suas imagens estava exatamente no caráter revolucionário que impunham. Liderados por Glauber Rocha, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, entre outros, o movimento eclodiu com ares de liberdade, levando as imagens do cinema para as ruas e revelando a cara de um povo apartado da imagem pitoresca ou folclórica.

41 Autor do livro *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema-marginal*, Ismail Xavier (2012) advoga que o cinema brasileiro dos anos 1950 a 1970 assumiu a tarefa de internalizar a crise de um mundo subdesenvolvido, que via suas imagens projetadas entre o centro e a periferia, entre o campo e a cidade, entre a esperança e o fracasso. Tais dicotomias e relações entre a obra e o contexto social, na teoria do autor, são expressas pelas imagens do cinema a partir de uma espécie de *caleidoscopia alegórica*. No posfácio do livro, o autor comenta que “a estratégia alegórica é então abordada em dois aspectos: o da descrição da textura e estrutura da obra e o da discussão da postura do artista diante da sociedade. Há, neste último caso, uma polarização da crítica entre defender o alegórico como resposta lúcida à experiência contemporânea e o atacar como insuficiência, como uma sensibilidade para a crise que exprime contradições, mas não as esclarece” (XAVIER, 2012, p. 463).

Com o *Cinema Novo*, os infames tomavam conta da cinematografia nacional, a começar por um dos filmes mais importantes da safra, fundamental para o cinema que surgia: *Cinco Vezes Favela*, de 1962, que narrava cinco histórias ambientadas na favela e dirigidas por cinco diretores diferentes, tornando-se um marco no que diz respeito à presença da cultura popular e de sujeitos comuns nas telas do cinema. Embalavam a produção cinemanovista brasileira o protagonismo do comum, a estética da fome, a afirmação do caráter nacional em detrimento da ocupação imperialista cultural. As massas protagonizavam a cultura popular mediante filmes que confrontavam o ideal burguês e seus discursos conservadores. O cinema nacional deveria se tornar um representante da cultura brasileira e isso passava por uma busca pela identidade de um povo e pela autonomia de um determinado cinema. Porém, essa identidade, mais que buscada, deveria ser forjada e inventada — e ao cinema cabia essa tarefa. Glauber comenta que

[...] não existe na América Latina um movimento como o nosso [...]. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto (ROCHA, 2004, p. 52).

As estratégias de *mise-en-scène* operadas por filmes alinhados à concepção de uma linguagem moderna convergem para a produção de encenações atravessadas por acontecimentos e fabulações⁴².

42 Deleuze (2018b) utiliza o conceito de fabulação para se opor ao ideal de verdade dominante no Cinema Clássico. Ao se aproximar de personagens e situações reais, o diretor não elimina a ficção, mas, sim, a liberta da verdade que a penetra, encontrando a pura e simples função de fabulação. O autor conclui que “o que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos senhores ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em quer

A esses filmes interessam os silêncios, as digressões temporais, os tempos-mortos, o contato dos sujeitos com suas lembranças, as invenções de si. Tal busca fortalece a ruptura com as identidades marcadas pelos referentes naturalizados.

Podemos considerar o cinema da imagem-tempo como um cinema que liberta a imagem de sua relação meramente referencial, liberando a imagem do determinismo representativo, desocupando-a, fazendo com que ela designe sobretudo a si própria. Malsucedida em sua função de reconhecer as coisas do mundo, enfraquecida de qualquer clichê, sem identidade, sem categoria, tais imagens navegam por um espaço à deriva, repleto de potências. Imagens acobertadas por uma “cintilante desapareição” (FOUCAULT, 2006, p. 239).

A passagem de um Cinema Clássico para um Cinema Moderno, ou do paradigma da imagem-movimento para o da imagem-tempo, nos termos de Deleuze, é marcada pelo que o autor denomina de imagem-afeção. Composta na maioria das vezes por um rosto, ainda que não necessariamente se reduza a ele, a imagem-afeção se constitui por primeiros planos, detalhes, planos fechados. É o espaço que faz aparecer o afeto, que surge a partir de uma imagem praticamente desterritorializada. É o que aponta a descrição desse tipo de imagem no glossário do livro de Deleuze (2018a, p. 321): “aquilo que ocupa um desvio entre uma ação e uma reação”. O primeiro plano, ou grande

dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2018b, p. 218). “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo” (DELEUZE, 2018b, p. 221). A ficção, na fabulação, não é modelo, assim como o real não é forma verdadeira (DELEUZE, 2018b). Não há um modelo a seguir, não há uma identidade a seguir, pois a potência do falso (e do simulacro) já elimina essa referência a ser perseguida. O que existe são potências, devires inapreensíveis que se afirmam como virtualidades flutuantes, inseparáveis de uma irredutível multiplicidade (DINIZ, 2012).

plano, como também é chamado, expressa campos de indeterminação, intervalos, imagens ainda não preenchidas.

Sejam quais forem suas implicações mútuas, distinguiamos, portanto, dois estados das qualidades potências, isto é, dos afetos: quando são atualizados num estado das coisas individuado e nas *conexões reais* correspondentes (com tal espaço-tempo, *hic et nunc*, tais caracteres, tais papéis, tais objetos); enquanto são exprimidos por si mesmos, fora das coordenadas espaço-temporais, com as suas próprias singularidades ideais e as suas *conjunções virtuais*. A primeira dimensão constitui o essencial da imagem-ação e dos planos médios; mas a outra dimensão constitui a imagem-afecção ou o primeiro plano. O afeto puro, o puro exprimido do estado de coisas, remete de fato a um rosto que o exprime (ou a vários rostos, ou o equivalente, ou a proposições). É o rosto, ou o equivalente, que acolhe ou exprime o afeto como entidade complexa e assegura as conjunções virtuais entre pontos singulares desta entidade (o brilhante, o cortante, o terror, o enternecimento...) (DELEUZE, 2018a, p. 164, grifos do autor).

É aí, então, que encontramos no cinema rastros de indiscernibilidades, quando Deleuze chega à descrição do espaço onde reside o domínio dos afetos, lugar de uma situação puramente ótica ou sonora, prenúncio de uma ação: um espaço qualquer. O espaço qualquer é entendido como o lugar que enquadra os afetos, transformando-se no espaço próprio dos afetos. Uma imagem inserida em um espaço qualquer seria aquela refletida em um espaço singular de conjunção virtual. Um espaço não determinado que expõe qualidades puras.

Esse espaço se expressa em meio à crise da imagem-ação. Ao romper com a narrativa clássica, com a descrição e percepção dos espaços determinados, ele se torna um ambiente de proliferação de afetos. Segundo Deleuze (2018a), a imagem-afecção, como Primeiridade (no diálogo com as teorias peircianas), manifesta suas qualidades de duas maneiras: seja por meio de um rosto ou de um equivalente a um rosto

em primeiro plano, seja por meio de um espaço qualquer, espaço que perde sua homogeneidade e se apresenta como lugar do possível. Trata-se de um princípio que vai nortear o pensamento em torno da imagem-tempo, inaugurada no neorrealismo italiano. Havia ali, segundo a concepção deleuziana, o nascimento de uma imagem indiscernível.

O exprimido, isto é, o afeto, é complexo porque é composto de singularidades de toda sorte que ora ele reúne e nas quais ora se divide. É por isso que ele não para de variar e de mudar de natureza, de acordo com as reuniões que opera ou as reuniões que sofre (DELEUZE, 2018a, p. 167).

Béla Balázs (2018) argumenta também que, ao sermos interceptados pela imagem de um rosto que preenche a tela de cinema, de certa forma ignoramos o espaço em que aquele rosto está situado: somos absorvidos por uma carga de indeterminação que exclui aquele rosto do resto do mundo. A significação expressa nesse tipo de imagem não possui necessariamente nenhuma ligação com o espaço e, assim, somos jogados para outra dimensão.

Fica claro, então, que a imagem-afecção, ainda sob a aura da imagem-movimento, prepara o terreno para as teorias deleuzianas da imagem-tempo, uma vez que estabelece como lugar de expressão um espaço qualquer. As instabilidades são evidenciadas nessas imagens. Porém, como afirma Deleuze (2018b), não há uma investigação proposta, um desejo de definição, uma vez que não é preciso saber. A indiscernibilidade é condição para que a imagem aconteça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descrevemos, de forma breve, uma série de recorrências que passaram os períodos cinematográficos entendidos como Clássico e Moderno. Apostamos na ideia de que a passagem para o Cinema Moderno engendrou uma série de desequilíbrios naquilo que havia

sido naturalizado pela concepção clássica de realização. Além de características mais operacionalizadas em relação às regras e convenções cinematográficas, ao focar nossa discussão na produção da *mise-en-scène*, também observamos uma virada conceitual, ética e epistemológica. Ao subverter a percepção de uma proposta de encenação mais estereotipada, linear e cronológica, em direção a uma narrativa com aspectos mais ambíguos em suas formas de diferenciação, compreendemos um conflito nos modos de fabricação da realidade, um “demonstração nos corredores isotópicos”, nos termos de Blikstein (1995).

A retomada das discussões acerca dos regimes da imagem — e a passagem do Cinema Clássico ao Cinema Moderno, possibilitando a emergência do contemporâneo — insinuam algumas recorrências nas formas como são expressas diferentes concepções de encenação, bem como os parâmetros com os quais se dá a construção dos personagens no cinema. Portanto, a verticalização dos sistemas que compreendem a produção das imagens ao longo da história do cinema é pertinente para compreendermos algumas das expressões mais comuns do cinema contemporâneo.

Algumas dessas evidências, estejam elas atreladas a concepções mais clássicas (como a presença insistente de uma câmera rígida e de enquadramentos fixos) ou atravessadas por elementos mais implicados à era moderna (como a profusão de personagens comuns ou a predileção pela captura de tempos mortos), são essenciais para a compreensão e a análise do cinema produzido na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 2011.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BALÁZS, B. A face do homem. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema** (antologia). Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018. p. 79-82.

- BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou Fabricação da Realidade.** São Paulo: Coltrix, 1995.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz.** Campinas: Papirus, 2008.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 – A imagem-movimento.** São Paulo: Editora 34, 2018a.
- DELEUZE, G. **Cinema 2 – A imagem-tempo.** São Paulo: Editora 34, 2018b.
- DINIZ, F. **O Jogo de Cena de Eduardo Coutinho:** entre a estrutura e o acontecimento. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – UFRGS, Porto Alegre, 2012.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III.** Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- OLIVEIRA JR, L.C. **A mise en scène no cinema:** do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.
- ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Parte II:
Ficção seriada
e animação:
narrativas e
representações
na TV

Estratégias de serialidade em Sherlock Holmes, do folhetim para a série televisiva da BBC

*Ludmila Moreira Macedo de Carvalho
Elva Valle*

INTRODUÇÃO

Em julho de 2010, a British Broadcasting Corporation (BBC) lançou a primeira temporada da série *Sherlock*, uma adaptação contemporânea das aventuras do detetive Sherlock Holmes, personagem criado no século XIX pelo médico e escritor *sir* Arthur Conan Doyle. Embora não tenha sido o primeiro (assim como certamente não será

o último) produto serial baseado nas histórias do detetive⁴³, *Sherlock* impressionou público e crítica por sua modernização do personagem clássico, acumulando, ao longo de quatro temporadas⁴⁴, inúmeros prêmios e uma legião de admiradores⁴⁵. É importante lembrar que as primeiras aventuras de Sherlock Holmes já foram criadas de forma serial: os contos originais foram publicados periodicamente em revistas, sendo que cada volume trazia um novo episódio vivido pelos mesmos personagens. Um dos criadores da série televisiva, Steven Moffat, demonstra ter consciência desse fato ao afirmar numa entrevista que Doyle “essencialmente [...] inventou a série de TV [...]. Ele é a primeira pessoa a ter criado romances que eram histórias curtas serializadas, uma narrativa contínua de histórias novas e

43 Desde a década de 1950 as histórias de Arthur Conan Doyle serviram de fonte para adaptações seriadas televisivas, tanto no contexto britânico como no território norte-americano. Podemos citar por exemplo: *Sherlock Holmes* [BBC, 1951, uma minissérie com seis episódios; *Sherlock Holmes* [NBC, 1954-1955], que contou com 39 episódios; *Sherlock Holmes* [BBC, 1964-65; 1968], que durou duas temporadas totalizando 29 episódios. Mais recentemente, em 2012, o canal norte-americano CBS lançou sua própria adaptação televisiva, a série *Elementary* (2012-2019), que se tornou uma das mais assistidas da emissora (PEARSON, 2015). Embora, neste artigo, estejamos nos limitando às adaptações seriadas, é importante mencionar que as histórias do detetive já foram adaptadas em diversos filmes para o cinema e a televisão, além de serem referenciadas em inúmeros outros produtos, obras e formatos. Em 2012, o Guinness World Records apontou Sherlock Holmes como o personagem literário humano mais retratado no cinema e na televisão.

44 A quarta temporada foi finalizada em 2017. Apesar dos rumores nos veículos de imprensa e nos sites de fãs, não há, até a escrita deste artigo, confirmação oficial da BBC sobre uma quinta temporada. O único fato concreto que sustenta a hipótese de uma quinta temporada é que a série não consta como cancelada no website da BBC.

45 *Sherlock* foi exibida em mais de 200 países e acumulou um total 89 prêmios, levando críticos a definirem-na como a série mais popular do mundo à época (RAMPTON, 2016).

independentes envolvendo o mesmo personagem” (TRIBE, 2014, p. 15, tradução nossa⁴⁶).

Neste artigo, investigaremos as relações entre a serialidade narrativa no formato literário e no formato audiovisual por meio de uma análise comparativa entre as obras de Conan Doyle e as quatro temporadas da série *Sherlock*, procurando compreender, de forma mais específica, as estratégias de serialidade presentes na série televisiva e na obra literária. Consideramos que um estudo dessa natureza nos fornece uma oportunidade para contribuir com os recentes avanços nos estudos da serialidade, uma estrutura narrativa que, como aponta Mittell (2018), está em franco crescimento não apenas na TV, mas em toda a comunicação de massa, o que inclui cinema, jogos eletrônicos, histórias em quadrinhos, podcasts e mídias sociais: “O século XXI tem visto um aumento notável na prevalência, proeminência e prestígio da serialidade. O aumento de séries televisivas de prestígio [...] tem sido o maior catalisador da ascensão da serialidade.” (MITTELL, 2018, p. 227, tradução nossa⁴⁷).

SHERLOCK HOLMES NO CONTEXTO DO ROMANCE FOLHETIM

A autora Kathleen Loock (2014) verifica que o aparecimento das narrativas seriadas está ligado ao surgimento de novas tecnologias e mídias de massa, tais como o jornal, o rádio, o cinema e a televisão, associando, portanto, a produção de narrativas à produção industrial de bens de consumo. Com efeito, a ascensão da primeira forma consolidada de narrativa serializada no contexto ocidental, a literatura popular

46 No original: “Essentially, he invented the TV series [...]. He is the first person to have created novels that were serialised short stories, a continuing narrative of a brand new, standalone stories involving the same character.”

47 No original: “The twenty-first century has seen a notable increase in the prevalence, prominence, and prestige of seriality. The rise of prestigious serial television [...] has been the major catalyst in seriality’s ascendance.”

folhetinesca do século XIX, está ligada ao aparecimento de jornais e revistas que tiveram seu custo de produção e de circulação barateados com a abolição dos impostos sobre o jornal e o papel (THOMPSON, 1993; KAYMAN, 2003). Mais baratos, os jornais expandiram em número e circulação sobretudo na década de 1860. Na época, os centros urbanos na França e na Inglaterra passaram a ser ligados por trens, e as longas viagens da população trabalhadora pavimentaram o caminho para a circulação de revistas e jornais populares. Tais periódicos continham notícias, biografias, textos sobre viagens, variedades e curiosidades (THOMPSON, 1993; KAYMAN, 2003). Com o tempo, também passaram a veicular narrativas ficcionais, os chamados romances-folhetim, publicados na parte inferior da primeira página com o objetivo de atrair uma audiência que, até então, não tinha necessidade de consumir periodicamente um jornal. O “romance-folhetim – romance serial publicado em intervalos regulares nos periódicos diários – foi uma invenção do capitalismo recente que ajudou a criar o jornalismo de circulação de massa” (BROOKS, 1984, n.p., tradução nossa⁴⁸).

Dois gêneros particulares despontaram no período vitoriano: os melodramas povoados por heróis duvidosos, prostitutas e cortesãs (como *Grandes Esperanças*, de Charles Dickens, *Ligações Perigosas*, de Chlordelos de Laclos, e *Les Mystères de Paris*, de Eugene Sue), e as histórias de detetive, impulsionadas pelas notícias sensacionalistas sobre os “crimes da vida real” (THOMPSON, 1993; PYKETT, 2003). Como exemplo podemos citar: *As memórias de Vidocq* (1828), de Eugene François Vidocq, os contos *Assassinatos na rua Morgue* (1841), *A carta roubada* (1842) e *O mistério de Marie Rogêt* (1844), de Edgar Allan Poe, e *L’Affaire Lerouge* (1866), de Émile Gaboriau, considerado o primeiro romance detetivesco francês (KNIGHT, 2004). É nesse contexto que o médico Arthur Conan Doyle se lança no mundo literário publicando

48 No original: “The roman-feuilleton – the serial novel running in regular installments in the daily newspaper – was an early capitalist invention that helped create modern mass-circulation journalism.”

a primeira história protagonizada pelo detetive Sherlock Holmes. O romance *Um estudo em vermelho* fora inicialmente recusado por três editoras. Em setembro de 1886, a editora britânica *Ward, Lock & Company* finalmente aceitou o manuscrito de Doyle e o publicou em sua edição anual do *Beeton's Christmas Annual*. Em 1889, o folhetim *O signo dos quatro* apresentou o detetive ao mercado norte-americano, sendo publicado em forma de livro ainda no mesmo ano. Foi, porém, com a série desenvolvida para a *Strand Magazine* que Sherlock Holmes se tornou uma figura de interesse público (HORSLEY, 2005; MCCA W, 2010). Doyle reconhecia o apelo comercial de sua ideia:

Considerando os vários periódicos com suas histórias desconexas, me ocorreu que um único personagem percorrendo uma série, se apenas envolvesse a atenção do leitor, ligaria o leitor a essa revista em particular [...]. Acredito que fui o primeiro a perceber isso e a *Strand Magazine*, a primeira a colocá-lo em prática (DOYLE, 2017, p. 83-84, tradução nossa⁴⁹).

Para muitos, a engenhosidade de Doyle estava na combinação do interesse público pelas histórias de crimes com o novo formato de literatura folhetinesca, apresentando narrativas independentes, mas que se mantinham relacionadas (HODGSON, 2010). Esse conjunto de histórias curtas distribuídas por uma única revista “forjou uma comunidade de leitores” e “fez os laços entre personagem, leitor e revista” (CHAN, 2007, p. 5-6, tradução nossa⁵⁰).

49 No original: “Considering these various journals with their disconnected stories it had struck me that a single character running through a series, if it only engaged the attention of the reader, would bind that reader to that particular magazine. [...] I believe that I was the first to realise this and “The Strand Magazine” the first to put it into practice.”

50 No original: “[...] forged a community of readers”; “[...] made the bonds among character, reader, and magazine.”

HORIZONTE TEÓRICO-METODOLÓGICO: OS ESTUDOS DE SERIALIDADE

A despeito de ter sido o primeiro formato narrativo veiculado em escala industrial, o relato serial nunca obteve muito prestígio entre os estudos narrativos.

Até a última década, narrativa seriadas atraíam pouca atenção acadêmica porque eram frequentemente consideradas triviais ou ideologicamente maus exemplares da cultura de massa moderna. Alguns dos estudos mais antigos remontam aos anos 1980 e 1990 e tinham como foco maior gêneros ou formatos específicos como o romance serializado do século XIX impresso em revistas ou jornais ou a série televisiva, em especial as telenovelas (LOOCK, 2014, p. 5, tradução nossa⁵¹).

Mittell (2018, p. 227) retraza essa falta de atenção acadêmica à falta de prestígio que as formas populares têm dentro do próprio campo dos estudos literários e narratológicos. No sentido de tentar definir com mais rigor metodológico quais são as práticas estéticas que informam o modo como as histórias seriadas são criadas, veiculadas e consumidas, o autor recorre às definições disponíveis sobre a serialidade. Uma dessas definições, oferecida pela *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, diz o seguinte:

51 No original: “Up until the last decade, serial narratives have attracted little academic attention because they were often considered trivial or ideologically tainted evils of modern mass culture. Some of the early studies date back to the 1980s and 1990s and have mostly focused on specific media or genres such as the nineteenth-century serialized novel printed in magazines and newspapers or the television series, in particular the soap opera.”

A forma serial se refere a segmentação de uma narrativa em partes que são lançadas sequencialmente com, usualmente, um intervalo de tempo entre o lançamento de uma parte e da próxima... cada segmento é parte de uma narrativa contínua que não se conclui até o fim da série (JONES, 2010, p. 527, tradução nossa⁵²).

A partir dessa definição, Mittell direciona o foco para duas características principais da serialidade, a saber: 1) a continuidade e 2) a segmentação em partes. A continuidade remete ao acúmulo narrativo das histórias, ou seja, algo vasto tanto na duração quanto na amplitude da narrativa: “Continuidade sugere formas longas de contar histórias, repetição e reiteração, consistência e acúmulo, historicidade e memória, e potencial para expansão transmídia.” (MITTELL, 2018, p. 228, tradução nossa⁵³).

No entanto, não se pode pensar na amplitude da narrativa sem considerar o fato de que esse “todo” narrativo precisa ser dividido em partes — o que, por sua vez, remete às rupturas temporais tanto no tempo da narrativa quanto no tempo da produção, circulação e apreciação das obras. Esse tempo entre as partes é o que torna uma série diferente, por exemplo, do conjunto das cenas de um filme ou dos capítulos de um livro: “Os intervalos serializados são fissuras inevitáveis e estruturadas que forçam os espectadores a se desengatarem da narrativa antes de seguir adiante.” (MITTELL, 2018, p. 228, tradução nossa⁵⁴).

52 No original: “Serial form refers to the segmentation of a narrative into instalments that are released sequentially with, usually, a time lapse between the release of one instalment and the next... Each instalment of a serial is part of a continuing narrative that is not concluded until the end of the series.”

53 No original: “Continuity suggests long-form storytelling, repetition and reiteration, consistency and accumulation, historicity and memory, and potentials for transmedia expansion.”

54 No original: “Serialised gaps are structured and unavoidable fissures that force readers or viewers to disengage from the narrative before moving onward.”

A maioria das tentativas de categorização das séries televisivas (CALABRESE, 1999; ECO, 1989; NDALIANIS, 2005; ESQUENAZI, 2011) baseia-se justamente nas relações possíveis entre o acúmulo narrativo e a interrupção da história. Costumam-se agrupar, por um lado, as narrativas episódicas, onde as partes são relativamente autônomas, com uma trama que se inicia e se resolve no interior de um mesmo episódio. Há, normalmente, um estado de “equilíbrio que é quebrado no início do episódio, para que a *peripeteia* dos protagonistas envolva restaurar a ordem perdida: solucionar um enigma, encontrar o culpado, curar um paciente, ganhar um caso no tribunal ou aprender uma lição” (GARCÍA, 2016, p. 5, tradução nossa⁵⁵). Personagens, cenários e o universo ficcional podem se manter constantes, mas os eventos narrativos tendem a não se acumular no tempo, ou ao menos não de forma central ou consistente. Essas séries podem, inclusive, ser consumidas fora da ordem temporal em que foram lançadas sem muito prejuízo para a compreensão e fruição da narrativa.

Em outro grupo aparecem as séries em que há mais continuidade, em que o tempo e os eventos narrativos se acumulam de forma mais consistente, criando uma espécie de memória narrativa da série que atravessa continuamente os episódios. A narrativa serial continuada promove “linhas de histórias contínuas que atravessam múltiplos episódios, com uma *diegese* contínua que demanda que os espectadores construam um mundo ficcional amplo usando informações acumuladas através de toda a história da apreciação” (MITTELL, 2007, p. 164, tradução nossa⁵⁶). Nessas narrativas, há normalmente a necessidade de se criar ligações evidentes entre as partes, normalmente

55 No original: “balance that is broken at the beginning of each episode, so that the *peripeteia* of the protagonists involves restoring the lost order: solving a riddle, finding a culprit, curing a patient, winning a court case or learning a lesson.”

56 No original: “continuing story lines traversing multiple episodes, with an ongoing *diegesis* that demands viewers to construct an overarching storyworld using information gathered from their full history of viewing.”

construídas a partir da suspensão da ação num momento climático, o chamado “gancho”, para retomada no capítulo seguinte. Essa suspensão ou atraso do desfecho tem, entre outras, a função de garantir que o espectador voltará para acompanhar o próximo capítulo (THOMPSON, 2003).

Nos parece interessante, neste momento, notar que essas definições de modelos de serialidade já aparecem desde a literatura folhinesca do século XIX. “Ali as duas estruturas básicas da história serializada já podiam ser encontradas: a série autônoma e a narrativa continuada (serial). Ou seja, Conan Doyle em oposição a Charles Dickens [...]” (GARCÍA, 2016, p. 4-5). É especialmente interessante notar a referência que o autor faz a Doyle como exemplo máximo de serialidade episódica, enquanto a obra de Dickens aparece como exemplo de serialidade continuada. Com isso, García menciona que, enquanto os leitores de Dickens não tinham acesso à história completa até que fosse publicada a compilação de todas as partes — e o autor, estrategicamente, terminava cada capítulo com ganchos que objetivavam manter o leitor interessado até a próxima edição —, cada história de Sherlock publicada na revista *Strand* possuía uma unidade aparentemente fechada. Vejamos, a seguir, de forma mais detalhada como ocorre a construção da serialidade na obra de Doyle.

A SERIALIDADE DOS FOLHETINS DE SHERLOCK HOLMES

Oficialmente, considera-se o cânone de Arthur Conan Doyle os 56 contos publicados⁵⁷ na revista *Strand Magazine* durante os anos de

57 Posteriormente à publicação na revista, os contos foram agrupados em coleções. A primeira delas, intitulada *As aventuras de Sherlock Holmes*, agrupava os 12 contos publicados entre 1891 e 1892. Em seguida, foram publicados mais 12 contos, entre 1892 e 1893, posteriormente agrupados em *As memórias de Sherlock Holmes*. Dez anos depois, Doyle publicou, entre 1903 e 1904, mais 13 contos, posteriormente agrupados em *A volta de Sherlock Holmes*. Então, de forma

1891-1927, além de quatro romances: *Um estudo em vermelho* (1887); *O signo dos quatro* (1890); *O cão dos Baskerville* (1902); e *O vale do medo* (1915). Como dissemos, quando a série da revista *Strand* começou, Doyle já havia publicado dois romances protagonizados por Holmes, porém sem grandes repercussões. Foi o lançamento da série que chamou a atenção para os romances, tornando-os best-sellers em novas edições que se esgotaram rapidamente.

No primeiro conto publicado na revista *Strand*, *Escândalo na Boêmia*, Doyle dedica alguns parágrafos para apresentar a dupla de investigadores, trazendo novamente traços das histórias que já haviam aparecido nos romances. A forma como a descrição aparece para o leitor revela um diálogo intertextual bastante consciente com as obras anteriores. Num trecho, por exemplo, o narrador-personagem menciona “[...] dois crimes que narrei em outro lugar” (DOYLE, 2010, p. 82). A escolha das palavras para descrever os casos anteriores não apenas reconhece a existência de mais histórias para além daquela que está sendo narrada, como tenta instigar a curiosidade do leitor em ir buscá-las.

A intertextualidade utilizada como estratégia de serialidade relaciona-se àquilo que Umberto Eco (1989, p. 127) chama de “enciclopédica intertextual” do leitor: “Temos textos que citam outros textos, e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do texto em exame”. Ou seja, para o leitor fiel que já havia apreciado atentamente os textos anteriores, há sempre a “recompensa” do prazer de identificar, coletar e compreender as diversas inferências intertextuais. Tal estratégia possibilitou, inclusive, uma certa declinação em diferentes graus de vinculação entre as histórias: enquanto algumas mencionavam de forma recorrente as aventuras posteriores

esporádica, foram publicados sete contos entre 1908 e 1917, que culminaram na coletânea *O último adeus de Sherlock Holmes*. No entanto, não foi exatamente o último adeus, pois Doyle publicou mais 12 casos, entre 1921 e 1927, que foram agrupados em *Histórias de Sherlock Holmes*.

de Sherlock Holmes, outras funcionavam perfeitamente como episódios isolados e anacrônicos (por exemplo, *Silver Blaze*, *Os dançarinos*, *As três empenas* e *Mr. Josias Amberley*).

A recorrência dos personagens e a ênfase em suas caracterizações também funcionam como importantes escolhas estilísticas no sentido de reforçar os casos isolados como partes de um mesmo universo ficcional. Nos contos, são frequentes as situações que contextualizam o cotidiano dos personagens na Baker Street, a rotina, os experimentos de Holmes, seus hábitos e hobbies peculiares. Tais descrições apontam para a persistência da identidade do personagem: Holmes não apenas é reconhecido por seus maneirismos, como é justamente a reiteração desses traços de sua personalidade que dão coesão ao conjunto de suas histórias. Eco (1989, 1994) associa essa estratégia de reiteração de um ou mais personagens ao prazer do leitor de encontrar familiaridade na narrativa, mesmo em se deparando com uma nova história. Dessa forma, ao enfatizar os traços e maneirismos de Sherlock, “os padrões, gestos, hábitos do personagem descrito nos permitem reconhecer nele um velho amigo. Estes traços familiares ajudam a entrar na narrativa” (ECO, 1994, p. 12, tradução nossa⁵⁸). O “pacto de leitura serial”, como define Matthieu Letourneux (2013), consiste justamente em suprir a demanda do leitor pelo retorno das estruturas familiares, ao mesmo tempo que oferece algo novo a cada variação da fábula⁵⁹.

Além desse forte traço de recorrência dos personagens, há também um evidente arco temporal na trajetória da narrativa holmesiana.

58 No original: “Les défauts, les gestes, les habitudes du personnage décrit nous permettent de reconnaître en lui un vieil ami. Ces traits familiers aident à entrer dans le récit.”

59 O termo fábula, neste artigo, refere-se ao conceito narratológico definido como “uma série de eventos relacionados lógica ou cronologicamente que são causados ou vivenciados por agentes” (BAL, 1985, p. 5), ou seja, aos eventos que compõem uma determinada narrativa.

Sherlock e Watson envelhecem e sentem a passagem do tempo: vão da audácia e despreocupação da juventude até as limitações físicas e emocionais da velhice. É possível mesmo identificar grandes arcos dramáticos que demonstram o desenvolvimento da vida dos personagens como, por exemplo, o vício de Holmes em cocaína/morfina, que inicialmente aparece apenas como mais um dos traços peculiares do personagem⁶⁰, mas com o passar do tempo torna-se um tema recorrente⁶¹ e, eventualmente, chega a ocupar um lugar de destaque com a preocupação de Watson em torno do crescente vício do detetive⁶².

Nesse momento, torna-se importante olhar para a própria estrutura narrativa das histórias como uma estratégia de serialidade. Salvo raras exceções⁶³, as aventuras de Sherlock Holmes são narradas pelos olhos de seu fiel companheiro, John Watson, que assume o papel de narrador-personagem das histórias. Os casos são, portanto, narrados a partir de suas anotações, frequentemente mencionadas nos inícios das histórias. “Quando consideramos que Mr. Sherlock Holmes passou vinte e três anos na ativa e que durante dezessete deles eu tive a oportunidade de auxiliá-lo e registrar seus feitos, fica claro que tenho grande quantidade de material a meu dispor” (*A inquietina do rosto coberto* – DOYLE, 2010, p. 282). Tal estratégia mostra-se especialmente interessante para o formato serial, uma vez que apresenta,

60 “Exceto pelo uso de cocaína, não tinha vícios, e só recorria à droga como um protesto contra a monotonia da existência quando os casos eram escassos e os jornais desinteressantes” (*A face amarela* – DOYLE, 2010, p. 78).

61 O uso de cocaína está explícito nos contos: *As cinco sementes de laranja*, *A face amarela*, *O homem da boca torta* e *Escândalo na Boêmia*.

62 “Fazia anos que eu tentava curá-lo pouco a pouco do vício da droga que outrora ameaçara interromper sua extraordinária carreira” (*O atleta desaparecido* – DOYLE, 2010, p. 354).

63 Ao longo de toda a série, Doyle faz a “promessa” de aventuras narradas pelo próprio detetive — que só é cumprida na publicação dos últimos casos, entre 1921 e 1927, com os contos *O rosto lívido* e *A juba de leão*, narrados pelo próprio Sherlock Holmes.

já no nível da fábula, uma seleção de histórias isoladas que podem ser mencionadas, narradas, lembradas e recuperadas pelo narrador-personagem em qualquer ordem e sob quaisquer critérios. A escolha de Doyle de intercalar o início da carreira, o desenvolvimento da amizade com Watson e a aposentadoria do detetive promove um tipo de acúmulo de informações narrativas em que, a cada novo conto, o leitor do folhetim ganhava um pequeno pedaço do quebra-cabeças e era, então, incentivado a reorganizar os contos levando em consideração os arcos narrativos que vinculam essas histórias⁶⁴.

Além disso, essa estratégia de não seguir uma ordem cronológica, fazendo saltos temporais e referências diretas a casos anteriores, promove uma sensação de dilatação temporal, uma vez que pode ser capaz de prolongar indefinidamente o universo ficcional. Afinal, um novo caso, fosse ele presente, passado ou futuro, sempre poderia aparecer a partir dos inúmeros “fios soltos” representados pelos casos mencionados por Watson na fábula⁶⁵. O exemplo mais emblemático dessa estratégia, talvez, seja o que acontece após o que deveria ter sido a última história, *O problema final* (1893), quando Holmes e professor Moriarty caem das cataratas de Reichenbach. Os fãs mais

64 Por exemplo, o arco narrativo do arqui-inimigo Moriarty pode ser organizando cronologicamente na seguinte ordem: *O vale do medo* (1915), *O problema final* (1893), *A casa vazia* (1903), *O cliente ilustre* (1925), *O construtor de Norwood* (1903) e *Seu último adeus* (1917).

65 Casos ulteriores de Holmes eram frequentemente antecipados por Watson como forma a instigar a curiosidade do leitor. No entanto, alguns desses “fios soltos” citam casos que nunca foram publicados, como, por exemplo, em *O vampiro de Sussex*: “Era um navio associado ao rato-gigante de Sumatra, uma história para a qual o mundo ainda não está preparado” (DOYLE, 2010, p. 132) ou em *O pé do diabo*: “Em março daquele ano, o dr. Moore Agar, de Harley Street, cuja dramática apresentação a Holmes posso contar algum outro dia” (DOYLE, 2010, p. 183). Redmond (1993) contabiliza que em todo cânone há 111 referências a casos e investigações de Holmes que nunca foram desenvolvidas por Doyle (mas que deram margem a adaptações e especulações por parte de outros autores).

ardorosos da série, ao saberem da (sugerida) morte do personagem no conto, iniciaram uma onda de cancelamentos em massa da assinatura da revista (PASCAL, 2000). A revista recebeu cartas indignadas e o autor recebeu ameaças e xingamentos de seus leitores, configurando a “primeira grande – e um tanto assustadora – expressão de dependência emocional promovida pelo formato série” (PRIESTMAN, 2000, p. 54, tradução nossa⁶⁶). Depois disso, em 1902, Doyle publica o romance *O cão dos Baskerville* em forma seriada na *Strand*, apresentando um caso que, ao menos aparentemente, passa-se antes dos fatos ocorridos em *O problema final*. A partir da pressão editorial, os casos seriais são então retomados em 1903, com *A casa vazia*, que relata o esperado reencontro de Watson e Holmes. Dessa forma, Holmes tornou-se, possivelmente, o primeiro personagem serial a provocar uma mobilização de fãs contra o cancelamento de sua série capaz de interferir no destino da fábula, revelando, ao mesmo tempo, a forte conexão que a obra serial constrói com o apreciador e o aspecto aberto e processual do formato, extremamente suscetível às influências advindas dos processos de circulação e consumo.

SERIALIDADE EM *SHERLOCK* (BBC)

Do mesmo modo que, na literatura folhetinesca, o encontro entre o formato serializado e o gênero investigativo mostrou-se frutífero desde o início, na televisão esse casamento tampouco tardou a acontecer. As primeiras narrativas seriadas na televisão norte-americana apareceram ainda na década de 1950, e desde então o gênero estabeleceu-se como um dos mais populares e longevos do formato serial, permanecendo em posição de destaque até hoje: “as séries de crime têm sido predominantes na televisão em todo o mundo há tanto tempo quanto existe televisão” (NICHOLS-PETHICK, 2017, p. vii,

66 No original: “[...] was the first great – and somewhat frightening – expression of the emotional dependence fostered by the series mode.”

tradução nossa⁶⁷). Séries como *Man against crime* [CBS, 1949-1954]; *Chicagoland Mystery Players* [DuMont, 1949-1950] e *Dragnet* [NBC, 1952-59; 1967-70] desenvolveram-se a partir do diálogo com as convenções literárias das histórias de detetives e com os modos de produção, realização, distribuição e consumo próprios da televisão, como, por exemplo, a necessidade da segmentação da narrativa em blocos menores, divididos pelos intervalos comerciais. De acordo com Mareike Jenner (2016), o formato investigativo, geralmente estruturado a partir da apresentação de um mistério, sua investigação e elucidação, adaptou-se especialmente bem à estrutura em três atos, separados pelos intervalos comerciais, presentes durante décadas na grade televisiva norte-americana.

Embora o gênero investigativo não esteja, obviamente, circunscrito a um formato específico de serialidade, podendo aparecer tanto em séries procedurais quanto em séries extremamente continuadas, é importante notar que, de modo geral, a serialidade nas séries investigativas tende a ser estruturada a partir da forma como esses produtos trabalham a apresentação, a duração e o desenvolvimento dos seus casos ou mistérios (VALLE, 2012, 2014). Em trabalho anterior, em que foi feito um esforço de identificar as principais categorias de serialidade das séries investigativas, verificou-se três modos principais: no primeiro, o mais procedural, ainda que os protagonistas sejam recorrentes e possuam uma trajetória dramática, não existe um mistério ou tema de fundo, de modo que o “caso do dia” é apresentado e resolvido dentro do episódio como, por exemplo, nas séries *House M.D.* [FOX, 2004-2012]; *Elementary* [CBS, 2012-2019]; *Law&Order* [NBC, 1990-2010]; *Criminal Minds* [CBS, 2005-2019]. No segundo modo, pode haver ainda o “caso do dia”, mas verifica-se também um mistério principal de fundo que geralmente perdura pela temporada inteira, fornecendo uma segunda camada ou arco narrativo mais amplo, como, por exemplo, nas séries *24* [FOX, 2001-2010];

67 No original: “The crime drama has been a staple of television across the globe for about as long as there has been television.”

Dexter [SHOWTIME, 2006-2013]; *Buffy* [FOX, 1997-2003]; *Jessica Jones* [Netflix, 2015-2019]. Há ainda um terceiro modo, mais continuado, em que o mistério principal perdura por várias (às vezes, por todas as) temporadas, como, por exemplo, em *Supernatural* [The WB; The CW, 2005-2020], *The X-Files* [FOX, 1993-2002], *The Blacklist* [NBC, 2013-2023].

Desse modo, é importante reconhecer que *Sherlock*, enquanto série, negocia não somente com a estrutura serial do folhetim canônico como também com o universo das escolhas estilísticas próprias do formato serial televisivo. De modo geral, pode-se dizer que *Sherlock* traz em sua estrutura episódios de natureza autocontida, em que a cada unidade um caso é apresentado, desenvolvido e solucionado ao final, aproximando-se a princípio de um modelo procedural de série investigativa. No entanto, ao analisar todas as temporadas, percebemos a existência de um leque de estratégias narrativas no sentido de criar vínculos e continuidades entre os episódios, de forma ainda mais enfática do que era feito nos folhetins. Algumas situações trazem promessas de casos futuros, criando referências intertextuais que se acumulam à medida que os episódios progridem; do mesmo modo, tramas secundárias continuadas e fortes ganchos narrativos são elaborados de forma a conectar uma temporada à próxima, convidando o espectador a continuar assistindo após o intervalo entre as temporadas. Apesar de possuir tramas procedurais, *Sherlock* convida o espectador a acompanhar os episódios na sequência — a começar, inclusive, pelo tamanho reduzido das temporadas, contendo de três a quatro episódios com 90 minutos de duração cada. Tal estratégia, além de ser uma reconhecida marca de legitimidade e de diferenciação da BBC no contexto da televisão britânica, pois associa a duração e o formato da série ao cinema⁶⁸, também

68 O episódio *The abominable bride* chegou a ser exibido em 750 salas de cinema no Reino Unido, entre 5 e 6 de janeiro de 2016, arrecadando US\$ 2,7 milhões. Nos Estados Unidos, apesar da estreia limitada, alcançou o 5º lugar de bilheteria da semana. Arrecadou no mundo inteiro um total de US\$ 30 milhões em bilheteria de cinema (SWENEY, 2016).

oferece a possibilidade de consumo da temporada de uma só vez, algo impensável para séries investigativas com 24 episódios por temporada.

No final do primeiro episódio da primeira temporada, vemos John Watson e Sherlock Holmes andando pelas ruas londrinas ao som da energética música tema da série. Embora esse final marque a conclusão do primeiro caso investigado pela dupla, há também ali uma forte sensação de abertura, na promessa e na expectativa de futuras aventuras vividas pelos personagens. De fato, uma forma recorrente de se trabalhar a serialidade é a utilização de ganchos, seja entre episódios ou mesmo entre temporadas: um final que deixa uma questão sem resposta, um momento de tensão ou perigo, trabalhando a curiosidade, convidando e instigando o espectador a voltar após o período de hiato — que, no modo de produção da BBC, envolve nada menos que dois ou mais anos de espera. A primeira temporada, por exemplo, termina num gancho de tensão e perigo quando Watson e Sherlock enfrentam Moriarty, cena que é retomada no início da segunda temporada. O final da segunda temporada, por sua vez, termina no gancho dramático do suposto suicídio de Sherlock, que somente é explicado no início da terceira temporada. No final da terceira temporada, após assassinar Charles Augustus Magnussen, Sherlock é enviado para uma missão extremamente perigosa na Europa Oriental, mas um vídeo de Moriarty divulgado em todas as TVs londrinas antecipa o retorno do detetive, e essa é a premissa da quarta temporada.

Em seu modelo híbrido de serialidade, *Sherlock* traz também alguns episódios mais independentes, que funcionam como “caso do dia”, com pouca quantidade de referências aos casos anteriores. Esses episódios estão localizados precisamente no meio da temporada (T01E02, T02E02, T03E02, T04E02)⁶⁹, tendo pouca ou nenhuma ligação com os casos dos episódios anteriores ou subsequentes. Vale

69 Neste artigo, usaremos as letras T para designar Temporada, E para o número do Episódio. Sendo assim, T01E01 significa: primeira temporada, episódio um.

mencionar o episódio especial *The Abominable Bride* (S04E0), que, embora comece e termine na cena que conecta a terceira à quarta temporada, apresenta uma digressão temporal para o século XIX, onde um Sherlock Holmes anacrônico tenta solucionar o enigma da noiva fantasma. Dessa forma, o episódio funciona de forma independente (não por acaso ele é nomeado como Episódio 0). Na maioria dos demais episódios, porém, verifica-se que, além do “caso do dia”, há o descortinar de uma variedade de arcos narrativos de durações diversas: alguns atravessam os episódios dentro de uma mesma temporada, como o arco narrativo de Charles Augustus Magnussen na terceira temporada; outros vinculam uma temporada à outra, como a menção ao vilão Moriarty, que conecta a primeira e a segunda temporadas. Há, inclusive, um tema que perpassa, ainda que discretamente, três temporadas⁷⁰.

Nem todos esses arcos parecem evidentes num primeiro momento, de modo que uma informação narrativa aparentemente banal pode vir a se tornar algo relevante para a história narrada num outro episódio. Um dos traços da narrativa seriada é a capacidade de transformar eventos insignificantes para a cadeia causal da fábula — o que o narratólogo Seymour Chatman (1978) chama de eventos satélite — em eventos centrais ou nucleares com a passagem do tempo e o desenvolvimento da história. “Um dos prazeres de se consumir uma narrativa serializada é tentar descobrir se um determinado evento pode ser nuclear ou satélite no arco mais amplo do *plot* ou da série como um todo” (MITTELL, 2015, p. 24, tradução nossa⁷¹). Tal como as pistas coletadas pelo detetive,

70 São breves comentários sobre a infância de Sherlock, por exemplo, no episódio *A Scandal in Belgravia*, quando Mycroft comenta que Sherlock queria ser um pirata. E, posteriormente, nas falas de Mycroft citando “barba-vermelha” e “vento leste”, pistas deixadas nos episódios seguintes — tudo isso só é explicado no último episódio da quarta temporada.

71 No original: “One of the pleasures of consuming a serialized narrative is trying to figure out whether a given event might be a kernel or a satellite in the larger arc of a plotline or series as a whole.”

também a narrativa deixa suas pistas a serem acumuladas e interpretadas pelo espectador. Por exemplo, em *A study in pink* (T01E01), a policial Sally comenta com John que um dia investigar crimes pode não ser suficiente pra Sherlock e ele vai passar a cometê-los. Essa informação é retomada em *The Reichenbach Fall* (T02E03), quando Moriarty incrimina Sherlock no caso do sequestro dos filhos do embaixador.

Um dos arcos narrativos que adquire gradual importância na série, conectando a primeira à segunda temporada, é a relação entre Sherlock e seu arqui-inimigo Moriarty. Tal relação perpassa gradualmente todos os episódios da primeira e segunda temporadas. No primeiro episódio da primeira temporada, *A Study in Pink*, ele é apenas um nome gritado pelo criminoso daquele caso em uma das cenas finais. No episódio seguinte, *The Blind Banker*, temos uma sugestão do personagem no final do episódio, em uma conversa numa tela de computador, sendo que só a primeira letra do nome fica evidente. No terceiro e último episódio da primeira temporada, *The Great Game*, temos a cena dramática na qual John e Sherlock finalmente enfrentam Moriarty. O episódio termina com um gancho que é retomado na abertura da segunda temporada, *A Scandal in Belgravia*. No episódio seguinte, *The Hounds of Baskerville*, Moriarty aparece como uma alucinação de Sherlock, não sendo relevante para a narrativa do caso. O arco de Moriarty se completa em *The Reichenbach Fall* (T02E03), com o suicídio do criminoso e com a suposta morte do detetive. No entanto, assim como nos contos e romances de Doyle, o arqui-inimigo de Sherlock continua a aparecer de forma breve em episódios das temporadas seguintes, como alucinação, lembrança e flashback.

A recorrência do vilão Moriarty remete ao recurso narrativo empregado por Doyle no folhetim como forma de dar unidade às histórias. Além dos arcos narrativos, a série da BBC fez referências a episódios anteriores, semelhante à forma trabalhada por Doyle nos contos, normalmente durante os diálogos. Outra estratégia, também utilizada por Doyle, são os comentários sobre casos que jamais são representados em episódios. Essas breves cenas funcionam como

referência intertextual ao cânone: algumas delas, inclusive, de forma irônica, por exemplo a alteração de alguns títulos dos casos⁷². Mas além do diálogo intertextual, esses breves momentos servem também para fomentar a passagem de tempo, com acúmulo de experiências dos personagens. De maneira similar, pode-se citar também cenas breves, geralmente nas aberturas dos episódios, que evocam de forma iterativa o cotidiano dos personagens (clientes excêntricos, experimentos que dão errado etc.), sem vínculo direto com o caso do episódio em questão, mas que, de certa forma, reforçam a ideia de acúmulo de experiências e de passagem de tempo entre os episódios.

Por fim, é importante mencionar que a série, embora enfatize os esquemas de recorrência (das ações, dos personagens e da própria estrutura narrativa com os casos investigativos), apresenta um arco temporal marcado pela transformação do personagem principal. O Sherlock da BBC não apenas tem memória dos casos anteriores e sofre a ação do tempo como também se transforma física e psicologicamente ao longo do tempo, de forma perceptível sobretudo na relação com John. No último episódio da quarta temporada, *The Final Problem*, há um diálogo no qual o inspetor Lestrade refere-se a Sherlock como “um homem bom”, fazendo referência a uma possível transformação na famosa amoralidade do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de narrativas em formato serial apela para o prazer quase ritualístico de acompanhar personagens familiares e suas histórias ao longo de um período extenso de tempo, seja para as massas trabalhadoras britânicas que consumiam os folhetins no início do século XIX ou para os fãs que maratonam as séries televisivas em seus aparelhos portáteis e serviços de streaming no século XXI: “Todos nós precisamos

72 O conto *O intérprete grego* foi transformado em *The Geek Interpreter*, visto que em inglês as palavras “geek” (pessoas fãs de tecnologia) e “greek” (grego) são parecidas.

de algo familiar para nos apegar: a narrativa serial tipicamente oferece uma sensação segura de continuidade na forma de personagens e locais para revisitarmos” (VEN, 2016, p. 98, tradução nossa⁷³). Como formato ou estrutura presente nas vertentes mais populares das obras narrativas, a serialidade esteve durante muito tempo associada à lógica econômica da repetição e da produção industrial. Calabrese (1999) ressalta que, num modelo clássico, o sentido da obra de arte estaria relacionado a uma ideia de originalidade e unicidade, enquanto a serialidade, ao contrário, remete à repetição e à produção em massa. No campo da produção, serialização obedece à regra econômica do aproveitamento do trabalho e dos meios de produção com fins a produzir o máximo possível por meio da repetição e da padronização (CALABRESE, 1999). De fato, narrativas seriadas fazem sentido econômico, pois, entre outras coisas, podem fazer uso de personagens recorrentes, narrativas contínuas e o adiamento do fim como estratégias para gerar desejo na audiência de continuar consumindo aquela história (HAYWARD, 1997).

O que este artigo procurou salientar, mediante sua proposta de análise, é o fato de que a serialização precisa ser estudada também como um modo de criação que, além de ter transformado profundamente a forma como se produz e se consome narrativas ao longo da história ocidental, possui suas particularidades estéticas, poéticas e narrativas. “Como um formato narrativo, a serialidade vem acompanhada de um bem-desenvolvido conjunto de práticas estéticas e prazeres da audiência que ajudam a explicar a contínua popularidade das narrativas seriadas” (LOOCK, 2014, p. 5, tradução nossa⁷⁴). A serialidade, portanto, implica escolhas estilísticas próprias que informam, entre outras

73 No original: “We all need something familiar to cling to: the serial narrative typically offers a safe sense of continuity in the form of characters and locales to revisit.”

74 No original: “As a storytelling format, seriality comes with a well-developed set of aesthetic practices and pleasures for audiences that help explain the continuing popularity of serial narratives.”

coisas, a forma de exposição e de acúmulo das informações narrativas, a dinâmica entre criação de personagens e mundo ficcional, a organização do tempo e do espaço dramáticos, de maneira a alterar profundamente o modo de leitura e engajamento por parte da recepção.

A análise comparativa da série televisiva *Sherlock* e do cânone literário nos trouxe algumas considerações a respeito dessas escolhas e práticas estéticas e narrativas presentes nas formas narrativas populares. Procuramos destacar a maneira como ambas as séries utilizam largamente mecanismos de intertextualidade, autoconsciência e repetição narrativa de modo a salientar as relações dinâmicas entre os fragmentos — os contos ou os episódios — e o universo narrativo que engloba tais fragmentos. Embora os estudos mais recentes acerca da serialidade televisiva enfatizem o hibridismo como marca das séries contemporâneas, inclusive associando a complexidade narrativa delas à forma como os enredos mais autônomos são mesclados aos temas de fundo ou arcos dramáticos mais continuados, verificamos que muitas dessas estratégias já se encontram presentes desde a obra de Doyle. Como vimos, as estratégias narrativas de descrição e ênfase na contextualização do cotidiano dos personagens, os saltos temporais, as referências a casos passados, as promessas de casos futuros, os personagens recorrentes reforçam a sensação de conexão, de acúmulo de informações, evolução dos personagens, bem como garantem a possibilidade praticamente infinita de produção de novos relatos.

Do mesmo modo, a obra da BBC utiliza estratégias como personagens recorrentes, referências a casos antigos, sugestões de casos futuros, mistérios e ganchos entre temporadas que também acarretam num acúmulo de informações narrativas, de modo que o espectador, ainda que possa acompanhar apenas o caso do dia, é convidado a seguir o desenvolvimento dos protagonistas ao longo do tempo dedicado à apreciação dos episódios e temporadas. Seja na forma como o narrador-personagem, John Watson, refere-se ao inventário de mistérios possíveis de serem narrados, no caso dos contos, ou na forma como os recursos audiovisuais são utilizados nos episódios televisivos,

está desde sempre marcada uma referência ao que vem em seguida, à próxima história ou ao que não foi narrado ali, naquele momento, enfatizando as possibilidades de desdobramento da unidade narrativa.

Procuramos, também, demonstrar como a série da BBC atualiza a tensão entre repetição e inovação não apenas no formato narrativo serial, mas no diálogo intertextual com o próprio cânone, uma vez que se trata de uma modernização de personagens e histórias já bastante conhecidas e amplamente adaptadas. Em entrevistas e nos materiais de divulgação da série, os criadores Mark Gatiss e Steven Moffat afirmaram que todos os ingredientes principais do texto-fonte estão nos episódios; no entanto, foram transformados e utilizados de maneiras diferentes daquelas apresentadas no cânone. Conscientes de que estão dialogando não apenas com o texto canônico, mas sobretudo com um leitor modelo extremamente familiarizado ao texto canônico, os criadores dizem que a série foi construída como uma espécie de jogo de expectativas sobre como cada caso, ou cada elemento típico do universo ficcional do personagem, seria abordado (TRIBE, 2014). Se podemos pensar na serialidade como uma dinâmica entre repetição, iteratividade e familiaridade, por um lado, e inovação, variedade e desenvolvimento, o próprio processo de adaptação coloca a série da BBC numa cadeia serial que se inicia no romance folhetim, passa por inúmeras outras obras e, certamente, ainda continuará nos próximos episódios.

REFERÊNCIAS

BAL, M. **Narratology**: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BROOKS, P. **Reading for the Plot**: Design and Intention in Narrative. New York: Alfred A. Knopf, 1984 (e-book).

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.

CHAN, W. **The Economy of the Short Story in British Periodicals of the 1890s**. Londres: Routledge, 2007.

CHATMAN, S. **Story and discourse**. Narrative structure in fiction and film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

DOYLE, A. C. **Memories and Adventures by Sir Arthur Conan Doyle** (7ª versão). Hastings: Delphi Classics, 2017.

DOYLE, A. C. **Sherlock Holmes**: Um estudo em Vermelho; As aventuras de Sherlock Holmes; A volta de Sherlock Holmes, O último Adeus de Sherlock Holmes; Memórias de Sherlock Holmes; O vale do Medo; O cão dos Baskerville; O Signo dos Quatro. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ECO, U. A Inovação no seriado. *In*: ECO, U. **Sobre Espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 120–139.

ECO, U.; GAMBERINI, M-C. Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne. **Réseaux**, v. 12, n. 68, p. 9-26, 1994.

ESQUENAZI, J-P. **As séries televisivas**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

GARCÍA, A. N. A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television, **Between**, v. VI, n. 11, p. 1-25, 2016.

GUINNESS World Records News. Sherlock Holmes awarded title for most portrayed literary human character in film & TV. **Guinness World Records**, Londres, 14 maio 2012. Disponível em: <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2012/5/sherlock-holmes-awarded-title-for-most-portrayed-literary-human-character-in-film-tv-41743>. Acesso em: 15 fev. 2021.

HAYWARD, J. **Consuming pleasures**: active audiences and serial fictions from Dickens to soap opera. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.

HODGSON, J. A. Arthur Conan Doyle (1859–1930). *In*: RZEPKA, C. J.; HORSLEY, L. (ed.). **A companion to crime fiction**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010. p. 403-414.

HORSLEY, L. **Twentieth-Century Crime Fiction**. New York: Oxford University Press, 2005.

JENNER, M. **American TV Detective Dramas**. Londres: Palgrave Mcmillan, 2016.

JONES, S. G. Serial Form. *In*: HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M-L. (ed.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. Londres: Routledge, 2010. p. 527.

KAYMAN, M. A. The short story from Poe to Chesterton. *In*: PRIESTMAN, M. **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 41-58.

KNIGHT, S. **Crime Fiction 1800-2000**: Detection, Death, Diversity. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

LETOURNEUX, M. Des feuilletons aux collections populaires: Fantômas, entre modernité et héritages sériels. **Belphégor**, v. 1, n. 11, 2013.

LOOCK, K. Introduction: Serial Narratives. **Literatur in Wissenschaft und Unterricht (LWU)**, Theme Issue: Serial Narratives, Alemanha, v. 47, n. 1-2, p. 5-9, 2014.

MCCA W, N. **Adapting Detective Fiction: Crime, Englishness and the TV Detectives.** Londres: Continuum, 2010.

MITTELL, J. Film and television narrative. *In: HERMAN, D. **The Cambridge Companion to Narrative.*** New York: Cambridge University Press, 2007. p. 156-71.

MITTELL, J. **Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling.** New York: NYU Press, 2015.

MITTELL, J. Operational Seriality and the Operation of Seriality. *In: DINNEN, Z.; WARHOL, R. (ed.). **The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories.*** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. p. 227-239.

NDALIANIS, A. Television and the neo-baroque. *In: HAMMOND, M.; MAZDON, L. (org.). **The Contemporary Television Series.*** Edimburgh: Edimburgh University Press, 2005. p. 83-101.

NICHOLS-PETHICK, J. Foreword. *In: MCELROY, R. (ed.). **Contemporary British Television Crime Drama: Cops on the Box.*** Londres: Routledge, 2017.

PASCAL, J. B. **Arthur Conan Doyle: Beyond Baker Street.** New York: Oxford University Press, 2000.

PEARSON, R. A Case of Identity: Sherlock, Elementary and Their National Broadcasting Systems. *In: PEARSON, R.; SMITH, A. N. (ed.). **Storytelling in the Media Convergence Age Exploring Screen Narratives.*** Londres: Palgrave Macmillan, 2015. p. 122-150.

PRIESTMAN, M. Sherlock's Children: The Birth of the Series. *In*: CHERNAIK, W.; SWALES, M.; VILAIN, R. (ed.). **The Art of Detective Fiction**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2000. p. 50-59.

PYKETT, L. The Newgate novel and sensation fiction 1830–1868. *In*: PRIESTMAN, M. **The Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 19-40.

RAMPTON, J. On the set of Sherlock – why has this version of Conan Doyle chimed with audiences everywhere? **Independent**, 29 dez. 2016. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/set-sherlock-most-popular-drama-world-why-has-version-conan-doyle-chimed-audiences-everywhere-benedict-cumberbatch-martin-freeman-a7497571.html>. Acesso em: 15 fev. 2021.

REDMOND, C. **Sherlock Holmes Handbook**. Toronto: Simon & Pierre, 1993.

SHERLOCK: 1ª Temporada. Criadores: Mark Gattis; Steven Moffat. Produtores executivos: Beryl Vertue; Sue Vertue. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman *et al.* Reino Unido: BBC; Hartwood Filmes, 2010. 2 discos *blu-ray* (270 min). Baseado na obra de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: 2ª Temporada. Criadores: Mark Gattis; Steven Moffat. Produtores executivos: Beryl Vertue; Sue Vertue. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman *et al.* Reino Unido: BBC; Hartwood Filmes, 2012. 2 discos *blu-ray* (270 min). Baseado na obra de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: 3ª Temporada. Criadores: Mark Gattis; Steven Moffat. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman *et al.* Reino

Unido: BBC; Hartswood Filmes, 2014. 2 discos DVD (270 min). Baseado na obra de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: A noiva abominável. Direção: Douglas Mackinnon. Criadores: Mark Gattis; Steven Moffat. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman *et al.* Reino Unido: BBC; Hartswood Filmes, 2016. 1 disco DVD (90 min). Baseado na obra de Arthur Conan Doyle.

SHERLOCK: Series Four. Criadores: Mark Gattis; Steven Moffat. Produtores executivos: Beryl Vertue; Sue Vertue. Intérpretes: Benedict Cumberbatch; Martin Freeman *et al.* Reino Unido: BBC; Hartswood Filmes, 2017. 2 discos *blu-ray* (270 min). Baseado na obra de Arthur Conan Doyle.

SWENEY, M. Sherlock: The Abominable Bride cinema sales top £21m worldwide. **The Guardian**, Londres, 14 jan. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/jan/14/sherlock-abominable-bride-cinema-sales-worldwide>. Acesso em: 15 fev. 2021.

THOMPSON, J. **Fiction, Crime, and Empire**: Clues to Modernity and Postmodernism. Chicago: University of Illinois Press, 1993.

THOMPSON, K. **Storytelling in Film and Television**. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

TRIBE, S. **Sherlock Chronicles**. BBC Books, 2014.

VALLE, E. Estética da Repetição em seriados televisivos. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL EM COMUNICAÇÃO E PRÁTICAS DE CONSUMO, São Paulo, 2012. **Anais [...]**. São Paulo, Comunicon, 2012.

VALLE, E. **Repetição e seriados de tevê**: análise do caráter investigativo em House, Supernatural e Criminal minds. 2014. 223f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

VEN, I. V. The Serial Novel in an Age of Binging: How to Read Mark Z. Danielewski's The Familiar. **IMAGE [&] NARRATIVE**, v. 17, n. 4, p. 91-103, 2016.

*Feita de Amor: as
potencialidades de vivência
queer da personagem
Garnet do desenho
Steven Universo*

Arthur Gomes de Castro

INTRODUÇÃO

O desenho animado Steven Universo foi criado pela norte-americana Rebecca Sugar e lançado pelo canal infantil Cartoon Network no ano de 2013. Possui 160 episódios divididos em cinco temporadas, além de um filme (2019) e um epílogo em formato de minissérie. Apesar de ser um produto televisivo infantil que tem o alcance de um grande canal a cabo presente em diversos países ao redor do

globo, é possível perceber em Steven Universo algumas características e discursos que destacam a série das demais animações televisivas.

Diferentemente de diversos outros desenhos animados infantis, algumas narrativas das protagonistas desse desenho se aproximam de temáticas LGBT e *queer*. O desenho conta a história do pequeno Steven, nascido do relacionamento entre um pai humano, Greg Universo, e uma mãe alienígena, Rose Quartz, e suas aventuras e descobertas relacionadas a esses dois mundos que se hibridizam em seu corpo. Além de Greg, as principais companheiras de aventura de Steven são Garnet, Pérola e Ametista, amigas também alienígenas de sua falecida mãe, com quem forma o grupo das *Crystal Gems*.

As *gems* são seres de outro planeta cuja aparência, papel social e habilidades especiais são baseados em pedras preciosas coletadas do solo de diversos planetas, sendo a Terra um desses planetas. O formato de sociedade das *gems* se pauta em uma hierarquia restrita comandada pelas quatro Diamantes, e o resto delas se divide por castas de acordo com suas habilidades, desde as de maior ranking, como sargentos, comandantes e clarividentes, até os mais baixos rankings, como serviçais, operárias e metalúrgicas. Apesar de as *gems* serem uma espécie tecnicamente sem gênero, todas se identificam por pronomes femininos e características decodificadas como femininas.

Uma das habilidades mais interessantes dessa raça alienígena é a maleabilidade de seus corpos, que funcionam como portais para invocar suas armas, esticam-se, transformam-se e, principalmente, fundem-se com outros corpos. Dentro desse sistema extremamente hierárquico que é o mundo *gem*, no entanto, essa fusão é um ato com propósito somente utilitário e apenas a fusão entre *gems* do mesmo tipo são permitidas: pérola com pérola, rubi com rubi. A personagem Garnet, no entanto, é uma fusão entre uma Rubi, do escalão de soldados mais baixos, e uma Safira, uma clarividente que acompanha pessoalmente uma das soberanas, a Diamante Azul.

Garnet será a protagonista, também, deste artigo, que tem como intuito analisar o arco narrativo da personagem e entender como ela

pode ser exemplo de uma representatividade LGBT e *queer* dentro do desenho animado que, apesar de um caráter extremamente maleável, historicamente se apresenta dentro dos mesmos padrões hegemônicos de representação de gênero e sexualidade. Partindo de uma experiência que é inicialmente de choque e apreensão por se perceber diferente daquilo que lhe é colocado como regra, Garnet demonstra que o motivo dessa apreensão pode ser reconfigurado como sucesso, como bandeira de luta, como aquilo que faz dela especial e autêntica.

Este trabalho tenta reconhecer como Garnet, em todo seu potencial tecno-mágico e seu corpo maleável, consegue se aproveitar de seu poder de remonte e reconfigurar ideias de conforto e desconforto (AHMED, 2013), fracasso e sucesso (HALBERSTAM, 2011). Sendo *queer* aquilo que é o estranho, abjeto, subjugado em relação aos ideais hegemônicos de gênero e sexualidade, Garnet se apresenta como uma heroína *queer* que não corrobora os padrões clássicos de feminilidade e representa um amor lésbico entre Rubi e Safira.

O estudo feito aqui parte de um processo de pesquisa mais extenso que tem como intuito entender como Steven Universo constrói esse diálogo entre teoria *queer* e infância pelo meio animado, uma vez que esse é um meio que permite transgressões (WELLS, 1998), porém, historicamente, pauta-se nos estereótipos de gênero engendrados de uma sociedade heteronormativa, sendo Steven Universo um exemplo de como a quebra desse padrão pode ocorrer em um desenho animado e do porquê da necessidade dessa ruptura. Uma vez que as mídias podem se formular como fontes de conteúdo para a formação de identidade, a mídia mais identificada como sendo infantil, o desenho animado, apresenta-se também como um tipo de conteúdo pouco democrático por disseminar ideais de gênero extremamente rígidos.

Será tomado como inspiração o modelo da análise fílmica proposto por Manuela Penafria (2009), apesar de o objeto se tratar de um programa infantil veiculado pela TV, uma vez que por meio dessa análise será pensado o modelo audiovisual adotado, trazendo as características específicas da animação, para entender como esse elemento *queer*

se configura no trajeto de Garnet, tomando como principais objetos de análise os episódios Libertador (*Jailbreak*) e A Resposta (*The Answer*).

O MEIO ANIMADO — PLASTICIDADE E TRANSGRESSÃO

Diversas produções acadêmicas que se propõem a estudar a produção do desenho animado começam definindo o que seria a animação, qual seria o caráter definitivo desse meio que se desenvolve quase que conjuntamente ao cinema tradicional (final do século XIX), porém, muitas vezes é colocado como uma vertente deste, quando deveria ser pensado como uma arte/mídia independente com suas características próprias. Pensando a etimologia da palavra “animação”, o verbo *animare* no latim significa “dar vida à” (WELLS, 1998), e autores como Paul Wells (1998) e Ulo Pikkov (2010) identificam que essa é a principal distinção entre o fazer audiovisual que chamaremos de “cinema tradicional”, da câmera, e o fazer audiovisual do desenho animado.

Tanto o cinema tradicional quanto a animação funcionam mediante o princípio de persistência da imagem, em que uma imagem continua se fazendo presente na retina por fração de segundos. Quando sequenciadas e sobrepostas em um ritmo acima de 16 por segundo, essas imagens, chamadas *frames*, dão a ilusão de movimento na tela. A diferença principal entre as artes do cinema tradicional e da animação, no entanto, está na maneira em que esses *frames* serão criados.

Nos filmes *live action*, a produção desses *frames* parte de uma referência física, o cenário, o ator, uma câmera capturando aquilo a sua frente e transformando em diversos quadros. Os *frames* da animação, por sua vez, seguem a lógica da criação individual de cada um desde o começo, não existe uma correspondência física do movimento. Por isso Pikkov (2010) chega a afirmar que a animação é a arte de criar o movimento, que a essência desse meio é exatamente o processo de fazer possível esse movimento, seja por meio das técnicas de desenho e pintura da maneira clássica ou da técnica digital de criar modelos tridimensionais ou até mesmo os *stop motion*, que condizem com uma referência real,

mas que não se move na hora de fazer o registro, cada *frame* é fotografado um a um e o movimento é simulado na mudança de posição entre eles. A ilusão do movimento é criada a partir de referenciais estáticos, completamente moldados pelas mãos da equipe de animação.

Utilizando a metáfora de máscaras para pensar a produção audiovisual, Pikkov (2010) afirma que, enquanto a produção tradicional de cinema, com a câmera, pauta-se no enquadramento de personagens e cenários físicos dentro das bordas (da câmera, do *frame*, da tela), a lógica do desenho animado é de que para além dessas bordas nada existe, o animador age por meio da inserção dos elementos sobre os limites do *frame* e cria-se, a partir da ilusão de movimento, uma vida simbólica de um personagem animado que, ao desaparecer de cena, tecnicamente não existe mais — aquele personagem só existe no momento que ele é animado e visto. A percepção, porém, é de que tal personagem se torna uma entidade existente, que ele age, vive, come, dorme, mesmo que ele não esteja “vivo” naquele momento.

Por se tratar, então, de um meio audiovisual que se pauta na inserção de elementos e na criação “quase mágica” de movimento e vida desses elementos, a animação age de maneira quase fantástica quando se pensa o potencial de criação, podendo ser feita a partir dos mais indivisíveis elementos do desenho, como o ponto e a linha, ou os *pixels* eletrônicos, ou até a massinha de modelar que estica e comprime do *stop motion*, ou seja técnicas de produção extremamente maleáveis, que permitem a criação de universos inteiros, de corpos que crescem, aumentam e se esticam, paletas de cores vibrantes.

Mesmo que, historicamente, as animações mais bem sucedidas sejam as relacionadas ao modo de fazer da Disney, em que são estabelecidas regras estéticas que Pikkov (2010) chama de hiper-realistas, ou seja, que se baseiam e tentam sofisticar uma suposta verossimilhança, a lógica da animação, ao se libertar do mundo físico, anda em um limiar interessante de representação da realidade e da maneira de extrapolá-la.

Uma vez que na animação não existe a limitação de um corpo ou um espaço físico sendo filmado e retratado, com ocorrem nos filmes

e nas séries de TV, as animações possuem mais facilidade de se conectar com narrativas fantásticas, mágicas. Os elementos que compõem um desenho animado são totalmente maleáveis, os pontos, linhas e cores são torcidos e retorcidos de maneiras que um corpo físico não consegue se retorcer.

O desenho animado possui mais liberdade em se desconectar daquilo percebido como real e criar uma nova ambientação, funcionar de um jeito diferente do real e fazer com que o real funcione também de forma diferente (WELLS, 1998). O relacionamento do desenho animado com a realidade é ao mesmo tempo de alteridade e aproximação. Por se tratar de uma produção completamente plástica, a animação se afasta da realidade, mas por meio de convenções narrativas e estéticas ela consegue falar sobre, remeter, assemelhar-se a essa realidade. O desenho animado pode ao mesmo tempo trabalhar com representação, interpretação e metáforas.

Ultimately, animation in all of its production contexts has the capacity to subvert, critically comment upon, and re-determine views of culture and social practice. Its very language collapses structural fixities and known frameworks, and fundamentally is especially responsive to, and expressive of, change.⁷⁵ (WELLS, 2002, p. 17).

É nesse potencial todo de criação de afastamento e aproximação que um desenho animado pode se encontrar em uma posição também de transgressão artística ou social. A animação pode retratar situações que seriam impossíveis no audiovisual filmado e tratar de assuntos que corroboram esse mundo físico, “real”, inserindo-se

75 Tradução do autor: “No fim das contas, animação, em todos seus contextos de produção, tem a capacidade de subverter, comentar criticamente sobre e re-determinar visões de cultura e prática social. Sua própria linguagem desconstrói constâncias e estruturas conhecidas, e fundamentalmente é suscetível a, e articulador de, mudanças.”

no imaginário dos espectadores, colocando em circulação questões e possibilidades de maneira simbólica.

A questão, no entanto, como aponta Wells (1998, 2002), é que, mesmo dentro desse potencial de transgressão do desenho animado, muitas vezes ele se encontra reproduzindo discursos hegemônicos, machistas, homofóbicos e que muitas vezes somente os chamados trabalhos autorais se utilizam do potencial da animação para promover um outro tipo de pensamento, sendo este mais democrático e diversificado. Pensando questões de gênero, temática que será focal ao restante deste trabalho, diversos estudos (THOMPSON; ZERBINOS, 1995; BAKER; RANEY, 2007; AHMED; WAHAB, 2014) reconhecem historicamente nos desenhos animados uma porcentagem alta de reforço de estereótipos, muitas vezes correlacionando protagonistas e heróis masculinos com ideais que se assemelham a uma masculinidade hegemônica, em que são poderosos, fortes, determinados, ao mesmo tempo que as personagens femininas são sempre sensuais, emotivas, cuidadosas.

Steven Universo, no entanto, surge como um dos desenhos que utilizam essa plasticidade do meio animado para desconstruir tais padrões. Um exemplo disso são as possibilidades da fusão de corpos das personagens principais, que dentro da narrativa auxiliam discussões sobre relacionamentos íntimos pautados no amor, como a personagem Garnet, ou então retratam assuntos extremamente delicados, como a fluidez de gênero em arcos como o da personagem Stevonnie.

Gênero e sexualidade são assuntos delicados para se tratar com o público infantil, historicamente visto como o público-alvo principal dos desenhos animados. O desenho que será aqui analisado já foi inclusive alvo de críticas de grupos religiosos norte-americanos devido à abordagem desses temas. A necessidade, no entanto, de que esse tipo de discussão aconteça nesse âmbito é devido à possibilidade da mídia em se tornar formativa na identidade daqueles que a assistem.

Thompson (1998) chama de *self* uma espécie de projeto de identidade tecido por meio desses materiais simbólicos que se apresentam disponíveis e interpelam a vivência de um sujeito, ou seja, o sujeito

forma sua identidade a partir dos referenciais simbólicos e culturais que o atingem. A autoformação de identidade, como afirma Giddens (2002), é uma atividade extremamente difundida e encorajada no período da alta-modernidade, e uma das principais fontes de consumo de referenciais simbólicos é a mídia.

As representações promovidas pelos processos midiáticos, no entanto, privilegiam exatamente aqueles que estão na posição dominante, quem comanda essas produções culturais. Os valores, os conceitos, as vivências cristalizadas e difundidas fortemente não integram todas as possibilidades, tornando invisível e subjugando diversas formas de vivência.

Por isso produções como Steven Universo, mesmo inseridas numa lógica de mercado, são importantes, uma vez que, de alguma maneira, usam do potencial do desenho animado para transgredir a norma e apresentar possibilidades de vivência e identidade que muitas vezes não se apresentam na mídia.

O QUE É SER *QUEER*?

Enquanto conceito acadêmico, a teoria *queer* é uma linha de pensamento e pesquisa cujas origens históricas podem ser datadas no final da década de 1980, que toma como inspiração lutas e questionamentos desenvolvidos nos movimentos sociais que ganharam força ao redor do mundo na década de 1960 (MISKOLCI, 2012).

Miskolci (2012) atribui como principal fator para o nascimento dessa teoria a epidemia da AIDS dos anos 1980. Uma vez que a doença era associada aos homossexuais, emergiram novos movimentos de cunho tradicionalista rejeitando o estilo de vida homossexual. O que seria, no entanto, um estilo de vida homossexual? A problemática não se encontrava exatamente nas sexualidades dos sujeitos, mas naquilo que elas vinham a representar em questão a uma normativa. A oposição se dava àquilo que vai nomear a teoria, o sujeito *queer*, que se relaciona ao estranho, ao esquisito, ao subjugado em reação a

certo padrão, é aquele que, nas normas de gênero e sexualidade, não se enquadra, foge, transborda. É importante lembrar que, antes de assumir nuances teóricas, o termo *queer* era um termo utilizado como insulto na língua inglesa. O sujeito *queer* é o “viadinho”, o “bichinha”, o “baitola”, a “sapatão”, a “traveco”.

Butler (2004, 2016) afirma que gênero e sexualidade não são conectados e explora o caráter construído de ambos. Aquilo que ela chama de heterossexualidade compulsória parece aos olhos comuns algo naturalizado, a normativa que indica como as pessoas devem agir de acordo com seu gênero é visto como algo inerente, biológico, ausente de discurso, quando na verdade são regras construídas, difundidas e atuadas socialmente.

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (BUTLER, 2016, p. 69).

O gênero parte de uma construção social, fingida de natural, que atua e é atuada sobre os corpos de maneira performática, mas no sentido em que se é percebido exatamente pela ação desse corpo e que, por meio de normas e estruturas, posiciona-se enquanto algo natural e intrínseco a eles, disfarçando-se atrás de discursos biológicos. No entanto, não passa de uma construção sociocultural que compõe normas de agir de acordo com o gênero designado, ou seja, a heterossexualidade compulsória (LAURETIS, 1994; BUTLER, 2016). Essas normas constituem um “ser original” masculino e feminino quase que impossíveis de serem performados. O “homem” e a “mulher” originais não passam de paródias, de hipérboles, de extremos, de modelos inalcançáveis das atuações dos papéis de gênero.

A heterossexualidade compulsória molda os corpos a partir da suposição de que eles devam desejar aqueles cujo sexo é diferente do seu. Essa moldagem se dá a partir da promoção de ideais de existência,

como normativas, algo naturalizado que se assemelha a um senso comum, em vez de regras ou leis, que retomam um caráter hierárquico, judicial (BUTLER, 2004), exatamente pela norma funcionar como normal, como natural, ela simplesmente “está aí”. O efeito, então, de quem não se aproxima desse ideal é de não adequação a uma certa ideia de natureza social e culturalmente aceita. O corpo heteronormativo busca se encaixar no “espaço” moldado para sua existência, levando, assim, uma vivência mais confortável, com menos resguardos e atritos quando pensada a questão do gênero (AHMED, 2013).

Preciado (2008) acredita que não existe forma mais potente de controle sobre os corpos do que a heteronormatividade, essa associação naturalizada de sexualidade – genitália – gênero. Naquilo que Foucault (2015) classificou como regime disciplinar, dos séculos XVII e XVIII, o dispositivo da sexualidade se sustentava principalmente por meio do discurso da reprodução, do controle populacional, e patologizava toda atividade que fugia disso. A questão se dá quando, mesmo com o desenvolvimento de uma ciência que permite uma reprodução completamente laboratorial, essa percepção de algo natural ainda será presente no percurso dos séculos XX e XXI. Partir de uma programação de gênero, da instauração dessa normativa, é uma das maneiras que seriam mais fáceis de manter o controle sobre os corpos (PRECIADO, 2008).

Um corpo que, então, não se aproxima dessa norma é atravessado por diversos desconfortos. Sara Ahmed (2013) utiliza muito bem a alegoria de uma cadeira para pensar a ideia de conforto perpassado por um corpo. Sentar-se em uma cadeira confortável seria quase como se não se percebesse a diferença entre o corpo e a cadeira, não existe incômodo, o limite entre corpo e cadeira se torna difuso. Sentir-se confortável em um corpo é se sentir à vontade com um ambiente, lugar, situação em que os limites de corpo e objeto se mesclam.

A heteronormatividade, portanto, configura-se como um espaço simbólico que, por meio de um longo processo de repetição e legitimação, promove um conforto para aqueles que se aproximam de seus ideais, mesmo não sendo necessariamente heterossexuais. O corpo

queer não se assenta adequadamente no molde heteronormativo; ele é transpassado, cutucado, desorientado e muitas vezes negado. Agir fora desse molde implica também o desconforto daqueles que se encaixam nele. Esse molde vai se pautar em uma naturalidade dos gêneros, das sexualidades e dos corpos, o que é esperado daquele corpo, como ele deveria estar performando.

Talvez a possibilidade de encontrar brechas, maneiras de viver dentro desse desconforto, seria uma rota de fuga paralela, tentar expandir e redefinir os limites e fronteiras desse espaço de conforto para que mais pessoas caibam nela. Mas como isso ocorreria?

Discomfort is not simply a choice or decision –‘I feel uncomfortable about this or that’ –but an effect of bodies inhabiting spaces that do not take or ‘extend’ their shape. So the closer that queer subjects get to the spaces defined by heteronormativity the more potential there is for a reworking of the heteronormative, partly as the proximity ‘shows’ how the spaces extend some bodies rather than others. Such extensions are usually concealed by what they produce: public comfort. What happens when bodies fail to ‘sink into’ spaces, a failure that we can describe as a ‘queering’ of space? When does this potential for ‘queering’ get translated into a transformation of the scripts of compulsory heterosexuality?⁷⁶ (AHMED, 2013, p. 152).

76 Tradução do Autor: “Desconforto não é somente uma questão de escolha e decisão – ‘Eu me sinto desconfortável em relação a isso ou aquilo’ -mas é um efeito dos corpos habitando espaços que não os aceitam ou não ‘expandem’ suas formas. Então quanto mais os sujeitos queer se aproximarem de espaços definidos pela heteronormatividade, maior o potencial eles têm de retrabalhar o heteronormativo, uma vez que essa proximidade demonstra como esses espaços acolhem certos corpos em relação a outros. Esse acolhimento geralmente é velado por aquilo que ele produz: conforto público. O que ocorre quando corpos falham em se acomodar em espaços, um fracasso que poderíamos chamar de ‘queerificação’ do espaço? Quando esse potencial de ‘queerificação’ se traduz em transformação dos *scripts* da heterossexualidade compulsória?”

A vida *queer* então é pautada por um desconforto, fracasso de se aproximar desses ideais. Se nem os heterossexuais conseguem alcançá-los, para que os *queer* deveriam tentar? Já que a ideia de sucesso não pode ser alcançada, não é uma boa saída inventar uma nova forma de sucesso? Encontrar-se fracassado desde o início, o desconforto do corpo *queer* não é só mais uma maneira de demonstrar como o gênero é desnaturalizado, mas pode ser uma fuga da obrigação de ser algo que deveria ser, mas nunca será.

In fact if success requires so much effort, then maybe failure is easier in the long run and offers different rewards. What kinds of reward can failure offer us? Perhaps most obviously, failure allows us to escape the punishing norms that discipline behavior and manage human development with the goal of delivering us from unruly childhoods to orderly and predictable adulthood. Failure preserves some of the wondrous anarchy of childhood and disturbs the supposedly clean boundaries between adults and children, winners and losers. And while failure certainly comes accompanied by a host of negative affects, such as disappointment, disillusionment, and despair, it also provides the opportunity to use these negative affects to poke holes in the toxic positivity of contemporary life.⁷⁷ (HALBERSTAM, 2011, p. 3).

77 Tradução do autor: “Se o sucesso, então, requer muito esforço, talvez o fracasso seja mais fácil no final das contas e ofereça diferentes recompensas. Que tipo de recompensas o fracasso pode nos oferecer? Talvez, mais claramente, o fracasso nos permite escapar as normas punitivas que disciplinam o comportamento e molda o desenvolvimento humano com o objetivo de nos transformar de crianças sem regras para adultos regrados e previsíveis. O fracasso conserva partes da anarquia mágica da infância e perturba os limites supostamente bem delineados entre adultos e crianças, vencedores e perdedores. O fracasso, mesmo sendo acompanhado por uma gama de efeitos negativos, como decepção, desilusão e desespero, também promove a oportunidade de usar esses efeitos negativos para perfurar buracos na positividade tóxica da vida contemporânea.”

Escancarar essa construção de gênero e sexualidade dentro de normas e partir para a proposição de linhas de fuga, novas maneiras de existir são as potências encontradas dentro de uma vivência *queer*. Sobre maneiras de pensar uma oposição no mundo pós-moderno, Yann Moulier-Boutang (2008) acredita que partir para a linha de fuga, continuar-se em movimento e criar maneiras paralelas fugidias de existência e militância pode ser uma maneira mais eficaz do que bater de frente e estagnar-se diante da força hegemônica. Por qual motivação um sujeito *queer* deveria assimilar-se ao normativo? Fazer-se visto e presente, encontrar nessa linha de fuga uma possibilidade diferente é uma maneira de alargar esse reconfigurar o conforto trazido por Ahmed (2013).

A proposição, então, é que a personagem Garnet de Steven Universo é um grande exemplo dessa proposta esquemática de uma narrativa *queer*: desconforto diante uma narrativa de sensação de fracasso-reconfiguração de sucesso.

GARNET, RUBI E SAFIRA — POTÊNCIAS *QUEER* ANIMADAS

O arco narrativo da personagem Garnet é visto ao decorrer do desenho animado de maneira pouco linear. Nos episódios iniciais do desenho, ela é apresentada de maneira misteriosa, descolada, determinada, a grande líder das *Crystal Gems*. Como o desenho se constrói a partir da visão do protagonista Steven, o espectador só fica sabendo daquilo que o personagem descobre. Por isso muitas das histórias correlacionadas ao passado das *Crystal Gems*, como começaram a rebelião por exemplo, apresentam-se em flashbacks.

A análise aqui tomará como metodologia a análise de conteúdo inserida na proposta de Manuela Penafria (2009) de realização de análise fílmica. Tomando em consideração as peculiaridades do meio animado, a ideia é examinar as cenas de dois episódios de Steven Universo, localizar e analisar falas e ações que se relacionam com a temática *queer*, principalmente pensando uma esquemática de fracasso diante da norma — reconfiguração de sucesso.

Foram escolhidos dois episódios principais para introduzir a narrativa *queer* de Garnet. O primeiro é *Libertador*, episódio 56, do final da primeira temporada, que é o episódio no qual Steven, e consequentemente o espectador, descobre que Garnet é uma fusão entre Rubi e Safira. O segundo episódio é “A resposta”, 22º episódio da segunda temporada, que conta, por meio de um *flashback*, a maneira como Rubi e Safira se conheceram e se fundiram pela primeira vez.

Esses episódios foram demarcados para análise aqui pois, apesar de não terem sido apresentados de maneira linear, quando colocados em uma ordem cronológica dos acontecimentos narrativos, eles representam alguns pontos essenciais para se pensar a vivência *queer* de Garnet: a primeira vez que ela aparece, que vem com um sentimento de dúvida, e o momento em que, após uma separação, as duas personagens voltam e se fundem triunfantemente.

Em “A resposta”, Garnet acorda Steven em seu aniversário e, como presente, ela decide contar a história de como Rubi e Safira se conheceram. Safira, chamada pela autoridade como Diamante Azul, vai à Terra para fornecer seus poderes únicos de clarividência, acompanhada por três soldadas Rubi. O clima da Terra era de guerra, entre um suposto grupo rebelde e as governantes diamantes. Utilizando-se de sua habilidade, Safira prevê que logo o grupo rebelde iria atacá-las, matariam sete integrantes do grupo majoritário, incluindo a própria Safira e duas de suas soldadas, e depois seriam presas, dando fim à rebelião. A personagem vidente não parecia estar preocupada com esse destino, afinal, ela conseguia prever o que estava por vir.

Rose Quartz, futura mãe de Steven, e Pérola surgem e começam a batalha, assim como previsto por Safira. Após derrotar diversas das oponentes, incluindo duas das soldadas Rubis, o grupo rebelde se encontra prestes a derrotar a Safira. A Rubi restante, então, em uma tentativa de protegê-la, impede o ataque com um empurrão e com isso as duas se fundem, dando origem à uma versão prototípica de Garnet, com cores diferentes às que o espectador está acostumado a assistir, uma mistura heterogênea entre o azul-safira e o

vermelho-rubi. Após ver a fusão, as *Crystal Gems* decidem terminar o ataque e fogem. A corte da Diamante Azul, estarecida com a situação, decide punir as duas *gems* que se fundiram, uma vez que a fusão entre *gems* de diferentes tipos não é bem-vista por sua sociedade. As duas, então, fogem para a Terra desconhecida.

O início da história de Rubi, Safira e Garnet reconstrói a primeira parte da narrativa *queer* proposta anteriormente, a percepção de uma normativa. A sociedade *Gem* possui normas restritas de relação social, hierarquizada, em que todas respondem a uma autoridade, o grupo das Diamantes. Mesmo sendo algo possível, a fusão entre duas *gems* diferentes é malvista e tratada como uma atitude digna de punição, ainda mais quando elas fazem parte de níveis hierárquicos diferentes. Diversos outros episódios do desenho trabalham a fusão como uma simbologia para um relacionamento íntimo, seja ele romântico ou amistoso, pois para ocorrer deve-se existir uma conexão.

Após a fuga, as duas personagens seguem pelo ambiente terreno e se conhecem melhor. Piadas visuais são inclusas para demonstrar tanto as características das duas personagens quanto a maneira como elas reagem ao posicionamento de uma à outra, como elas começam a se relacionar. Safira, vidente, pela primeira vez na vida é pega de surpresa ao ser salva e, ao lembrar do ato, fica paralisada e congela. Rubi, por sua vez, após guia-las até uma caverna para se abrigarem da chuva, observa Safira enquanto ela revela seu único olho por baixo de sua franja e começa a pegar fogo nos pés, enquanto a tela se preenche de brilhos e purpurinas. Dentro da caverna conversam sobre aquele acontecimento, sobre a fusão, uma experiência nova para ambas, que parecia ser algo errado, proibido, mas que para elas teria sido eufórico, positivo, excitante.

O episódio, então, chega ao seu clímax, ao maior estilo Disney, quando as duas começam uma canção, “Algo Original”. A canção, em seu início, remete à situação da fusão e como aquilo era algo diferente, original. De início, essa originalidade causava confusão: “Onde a gente foi? / O que a gente fez? / O que nós fizemos / Foi original”.

A canção então se torna uma conversa, em que cada uma canta um verso: “Rubi: Antes nunca tentou? / Safira: Claro que não! Quando eu poderia? / Rubi: Sinto muito / Safira: Não, não sinto / Rubi: Você está aqui para sempre!”.

Confusão, receio. Aqui as personagens demonstram o sentimento de fracasso diante aquela normativa que diz que elas não poderiam se fundir, e agora, fugidias na Terra, não sabiam exatamente como agir. A música, no entanto, ao final de sua letra, confirma: “Mas e você? / E o que tem eu? / Também está aqui / E estamos juntas”. As personagens estavam juntas. A música então se torna um murmúrio e juntas elas começam a dançar ao lado de um lago, até que ao fim se fundem em Garnet novamente. A fusão agora parte de um desejo das duas de reconectarem-se novamente, de retomarem aquela situação proibida, agora em um âmbito seguro

Garnet, confusa, tenta caminhar, até que tropeça e se encontra novamente com as *Crystal Gems*. A conversa se inicia com Garnet pedindo desculpas por estar fundida. Rose Quartz, curiosa, pergunta a Garnet: “Como você se sente?”. A resposta: “Eu me sinto perdida e com medo e feliz. Por que eu tenho tanta certeza de que prefiro ser isso em vez de ser tudo que eu devia ser? E que prefiro fazer isso em vez de fazer tudo que deveria fazer?”. Rose Quartz termina a conversa afirmando: “Nunca mais questione isso, você é a resposta.”. O flashback termina, Garnet e Steven estão em sua cama e o garoto pergunta: “Então, e qual era... a resposta?”. A resposta de Garnet resume-se a somente: “Era amor”. O episódio acaba.

A ideia não é querer traçar um percurso linear para todas as experiências *queer*, mas Garnet se insere dentro de uma torção da experiência de fracasso para uma situação de reconfiguração de sucesso. A confusão, o receio, o medo, a alegria, o desejo, o amor são sensações que se intercalam nas expressões das personagens. Elas não deviam estar tendo aquele relacionamento, ele é errado, ele foge a norma, porém é aquilo que lhes traz amor, felicidade, afeto.

Uma opção seria a assimilação, abaixarem as cabeças, tomarem as punições devidas e nunca mais tocarem no assunto, escolhendo uma vivência atravessada pelo desconforto de não poderem se expressar livremente. Mas essa não foi a escolha delas. Se para as outras *gems* a fusão é algo ruim e a vida na Terra não é a mais desejável, Garnet encontra na fusão, na rebelião e na Terra a possibilidade de um outro tipo de conforto. A confirmação dessa decisão vem na Garnet do tempo presente do desenho: a resposta para as questões que tanto a afligiam era o amor, o sentimento que fazia com que todo o receio e desconforto valessem a pena.

O desenho consegue condensar toda a questão de relacionamentos íntimos por meio da alegoria da fusão de corpos maleáveis que só pode ser feita e manter-se em um nível de credibilidade por se tratar de um meio animado. O mundo fantástico de Steven Universo, habitado também por alienígenas e palco para um conflito interplanetário, só é possível uma vez que ele se faz pelo meio animado e com suas peculiaridades, tanto plásticas quanto narrativas. Ele se distancia do mundo real a partir do enredo mágico, dos ambientes fantásticos e também alegóricos, porém, por meio do simbolismo, trata de questões cotidianas relativas aos seres humanos de carne e osso.

A narrativa da história de origem da personagem Garnet se dá em um âmbito de normativa rígida, que hierarquiza sujeitos e proíbe um certo tipo de relacionamento. Rubi, Safira e Garnet, ao tentarem reconfigurar as possibilidades da fusão, de apresentar um novo tipo de relacionamento, vão encarar a normativa e apresentar uma possibilidade paralela de vivência que não aquela que lhes é imposta.

Para quem é espectador, também é possível associar o fato delas serem personagens associadas ao gênero feminino, mesmo que não sejam humanas. Garnet é, de certa forma, fruto de um relacionamento lésbico.

O episódio Libertador, o primeiro em que Garnet é apresentada como uma fusão para Steven e o espectador, apesar de ter sido

transmitido antes de A resposta, ocorre em um tempo futuro e apresenta a personagem em um espaço mental muito mais confortável e estável.

Após desmaiar em uma batalha com a inimiga Jasper, Steven acorda em uma nave espacial e encontra-se com Rubi, sem ainda tê-la conhecido. Rubi, ansiosa para encontrar-se com Safira novamente, parte com Steven em uma busca ao redor da nave. Ao se reencontrarem, as duas se fundem pela primeira vez na frente de Steven. Sabendo da fuga das personagens, Jasper surge e dá-se início a uma canção de Garnet, enquanto as duas lutam. A canção é, novamente, o clímax do episódio e demonstra bem como Garnet incorpora a parte da proposta de narrativa *queer* da reformulação do sucesso.

A heroína, segura de si, desvia facilmente de socos e pontapés de sua inimiga enquanto embala versos como: “As suas regras não iremos seguir / Não tá vendo que o meu lance é estável? / O que fizemos juntas você não tira / Nós vamos ficar assim toda a vida / Se você nos separar, voltaremos novas / Isso somos nós / Isso é quem eu sou / E se pensa que pode me deter se enganou” e o refrão “Sou feita de Amor / E é mais forte do que você”.

Mesmo diante de uma adversidade, uma luta contra uma inimiga, Garnet encontra força e inspiração no amor de Rubi e Safira e reconhece que esse amor é aquilo que a deixa mais forte, completa, impossível de ser detida.

CONCLUSÃO

Apesar de os desenhos animados fazerem parte de um meio que, pela forma como é proposto, tem uma grande potência de contar histórias transgressoras, muitas vezes eles mantêm-se associados a modos hegemônicos e excludentes quando pensadas questões de gênero e sexualidade, partindo sempre para representações estereotipadas ou até mesmo não representando possibilidades de vivência nenhuma além dos padrões impostos.

Steven Universo, no entanto, é um exemplo de como isso está mudando. Não é o único desenho, claro, e pode-se notar uma diversidade de desenhos animados infantis — como A Lenda de Korra, Hora de Aventura, Clarêncio e Star Vs as Forças do Mal — que começaram a introduzir personagens LGBTQ em suas histórias. Steven Universo, no entanto, destaca-se ao trazer esses personagens para a frente de sua história.

Assistindo a trajetória da personagem Garnet, e suas duas metades Rubi e Safira, é possível perceber no cerne da narrativa nuances de temáticas *queer*. Garnet só existe porque ela é *queer*. Opor-se e enxergar uma linha de fuga quase que deleuziana como alternativa a uma normativa que vê sua existência como algo ruim é a motivação presente nas ações da heroína. Garnet, mesmo sendo uma personagem de desenho animado, torna-se real em um ambiente simbólico e midiático e, assim, passa a ser um referencial *queer* para crianças e que, muitas vezes, pode não corresponder à norma como uma heroína.

REFERÊNCIAS

AHMED, S. **The Cultural Politics of Emotion**. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013.

AHMED, S.; WAHAB, J. A. Animation and Socialization Process: Gender Roles Portrayal on Cartoon Network. **Asian Social Science**, Canadian Center of Science and Education, v. 10, n. 3, p. 44-53, 2014.

BAKER, K.; RANEY, A. A. Equally super?: Gender-role stereotyping of superheroes in children's animated programs. **Mass Communication & Society**, v. 10, n. 1, p. 25-41, 2007.

BUTLER, J. **Undoing Gender**. Nova Iorque e Londres: [s. n.], 2004.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

FOUCAULT, M. **A história da Sexualidade 1: A vontade de Saber**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HALBERSTAM, J. **The queer art of failure**. [S. l.]: Duke University Press, 2011.

LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. de. (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MISKOLCI, R. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Ouro Preto: Autêntica Editora, 2012.

MOULIER-BOUTANG, Y. Economia política das multidões: mobilidade do capital, movimentos sociais e movimento do capitalismo. **Revista Lugar Comum: capitalismo cognitivo, capitalismo cultural, capitalismo estético**, n. 23-24, jan. 2006-abr. 2008.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes – Conceitos e Metodologias. *In*: CONGRESSO SOPCOM, 6., Lisboa, 2009. **Anais [...]**. Universidade Lusófona, Lisboa, 14 a 18 de abril de 2009.

PIKKOV, Ü. **Animosaphy: Theoretical Writings on the Animated Film**. Talín, Estônia: Estonian Academy of Arts, 2010.

PRECIADO, B. **Testo Yonqui**. [S. l.]: Ed. Espasa Calpe, 2008.

THOMPSON, J. B. **Mídia e modernidade: uma teoria social da mídia**. Petrópolis: Vozes, 1998.

THOMPSON, T. L.; ZERBINOS, E. Gender roles in animated cartoons: has the picture changed in 20 years? **Sex Roles**, v. 32, p. 651-673, 1995.

WELLS, P. **Understanding Animation**. [S. l.]: Routledge, 1998.

WELLS, P. **Animation and America**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

**Parte III:
Interações e
automações:
cultura
audiovisual nas
redes digitais**

Novidade e tradição no campo do documentário interativo

Tatiana Levin

INTRODUÇÃO

Há algo de novo no documentário interativo feito para a web que delimita uma experiência de fruição individual na qual aquele que o acessa é responsável pelas escolhas que fizer no caminho. Essa experiência está mais próxima de um game, no sentido de posicionar aquele que navega por ele numa atitude de um vaguear por um ambiente (URICCHIO, 2013), ou de se ler um livro, em termos de se dar num tempo de exploração que pode ser administrado em etapas, sendo variável e pessoal. Esse novo tem a ver com uma mudança na forma do documentário quando ele é desenvolvido como um produto interativo digital acessado on-line.

Partindo desse pressuposto, este artigo apresenta o documentário interativo a partir de reflexões que se inserem no campo do documentário. Nosso foco está principalmente nos documentários interativos feitos para a web (webdocumentários), produtos elaborados a partir de propriedades dadas no ambiente digital. Dialogando com a ideia de novidade, queremos examinar o uso da etiqueta de “novo gênero” como um dos discursos existentes no espaço dos possíveis que envolve o fenômeno. O objetivo é tensionar essas reflexões examinando o documentário interativo com base nas ideias de pertencimento a um campo, de gênero como função e de uma ecologia midiática, no sentido de pensar a experiência do usuário a partir de uma narrativa interativa.

A narrativa do webdocumentário não está dada numa ordem fixa, ela virá em fragmentos a serem associados em diferentes rotas disponíveis durante a experiência. Essa narrativa poderá estar fechada ou aberta quando do lançamento do produto on-line, permitindo o acréscimo de conteúdo quando aberta. Em termos de materiais, o documentário interativo não é feito apenas de sons e imagens, de cenas e sequências montadas, mas também de estruturas que viabilizam o exercício da interatividade, como as diferentes interfaces e menus interativos. Para experienciá-lo, seguem-se diferentes modos de navegação e de interação. Um mesmo webdocumentário pode ser assistido e explorado diversas vezes a partir de diferentes tópicos. É também um produto composto de vários outros produtos que criam um universo temático e discursivo, uma vez que um filme pode estar atrelado a um blog, mapas, textos informativos e experimentos colaborativos em andamento.

O webdocumentário é um documentário interativo que usa a rede mundial de computadores como lugar de produção de conteúdo e de distribuição. É um produto que reconfigura o que era conhecido como narrativa documental a partir da interatividade como componente, tornando-se um conjunto de materiais textuais e estruturas interativas. Um processo de interatividade possui um caráter

dialógico no fluxo de informação e comunicação, já que a mensagem não se dá mais num sentido único (PRIMO, 2011). Diferentemente das mídias tradicionais, as tecnologias interativas digitais promovem uma descentralização da circulação da informação.

Ao espectador do webdocumentário cabe tornar-se um usuário ou interator ao acumular as funções de interpretar o conteúdo e navegar por ele acessando as opções interativas. Ele não recebe apenas o que o polo emissor transmite, mas também busca a informação desejada e pode ser um agente que produz conteúdo, postando comentários, interagindo por meio de comunidades e redes virtuais ou acrescentando material de sua autoria. Partindo desse lugar, ele fará escolhas que antes haviam sido feitas pelo autor do trabalho e que continuam sendo predeterminadas, mas planejadas agora de forma a lhe dar agenciamento, um prazer estético característico dos ambientes digitais quando sentimos que o computador responde aos nossos comandos, de forma que nos percebemos como participantes da experiência em diferentes níveis, de acordo com a proposta do projeto (MURRAY, 2012). O usuário, portanto, sentirá agenciamento numa experiência narrativa ao perceber sua influência em um mundo virtual cujos elementos narrativos estão interligados às oportunidades materiais de ação oferecidas pelo sistema (MATEAS *apud* KOENITZ *et al.*, 2015, p. 70).

O webdocumentário requer um olhar que leve em consideração as mídias e os meios. As formas dadas na tela do computador não são percebidas como uma massa uniforme mesmo que o conjunto possa ser classificado como digital. Mídias precedentes são reconhecidas, uma foto, uma emissão de rádio, uma carta, um mapa, um vídeo. O ambiente hipertextual traz elementos textuais ligados entre si e acionados à distância de um clique. George Landow (2006) classificou esse mesmo ambiente como hipermediático, já que nele a noção de hipertexto se iguala à de hipermissão por haver uma ligação de elementos não apenas verbais, mas imagéticos e sonoros. A navegação dá-se numa plataforma multimídia em que todas as formas midiáticas

estão combinadas numa narrativa com opções interativas a serem acessadas. É possível rodar uma roleta e ser premiado com diferentes narradores em *Supreme Law* (2019), folhear um álbum de fotos e ter a surpresa de clicar numa imagem que vira um vídeo em *Welcome to Pine Point* (2011) ou acessar um trecho gamificado que traz como recompensa conteúdo documental extra em *A Short History of the Highrise* (2013)⁷⁸.

O webdocumentário pode ser pensado como um produto novo, porque foi viabilizado por uma tecnologia disponível apenas a partir da primeira década do século 21, a Web 2.0, que promoveu o exercício de uma postura participativa. Em artigo titulado *What is Web 2.0*, Tim O'Reilly (2005) esclareceu as principais características da web como plataforma destacando como sua ferramenta primordial a concepção do conteúdo numa base de dados a ser administrada de forma dinâmica pelo usuário. Participar nesse ambiente é poder controlar dados e, numa interação extrema, transformar o conteúdo. Um documentário interativo formulado para a web tem, assim, uma arquitetura de participação desenhada para que o usuário tenha uma experiência diferenciada daquela propiciada pelos meios tradicionais, televisão e cinema, até então formatados para abrigar documentários dispostos numa determinada ordem fixada como forma fílmica, com início, meio e fim determinados.

Um webdocumentário conta algo sobre o mundo histórico dentro de um universo planejado de possibilidades. Ele é composto com recursos que fogem da seara do audiovisual por não se tratar de objeto fixo em determinada ordem e suporte. É, antes, uma série de dados estruturados compondo uma narrativa — em outras palavras, uma forma numa base de dados. Se há a fragmentação das informações e

78 Todos os webdocumentários citados podem ser acessados na página oficial do *National Film Board of Canada* (NFB) na web, na aba de produções interativas que são on-line. No entanto, vale ressaltar que alguns webdocumentários deixaram de funcionar quando o *Adobe Flash Player* foi descontinuado no final de 2020.

recursos audiovisuais, deve existir uma roteirização anterior à sua inserção na rede. Entram em questão estratégias discursivas que devem dialogar com as potencialidades do meio interativo, incluindo o tipo de participação do usuário e, portanto, de controle da base de dados do produto. Também surgem estratégias para evitar a desorientação do usuário nas diversas entradas no produto.

Olhar para um produto novo requer um esforço de observação do que está sendo produzido de maneira a se cartografar o terreno. O problema colocado é o de se comparar produtos paradoxalmente diferentes e similares, como o chamado documentário tradicional e este interativo, o primeiro uma forma filmica linear e o segundo potencialmente multimidiático e não linear. O documentário interativo pede o exame da sua forma e da sua experiência de fruição num diálogo com a teoria do documentário já construída e sedimentada. Desse prisma, estamos lidando com dois movimentos de elaboração teórica, o de reafirmar o produto como parte do campo do documentário, baseando-se na teoria cujo objeto é o documentário tradicional, e o de buscar em outros campos teóricos formas de compreender os documentários interativos, especificamente os webdocumentários.

A READEQUAÇÃO DE UM CAMPO DIANTE DA NOVIDADE

Pierre Bourdieu desenvolveu em *As Regras da Arte* (1996) a ideia de que a gênese de um campo é ligada a uma conjuntura sistêmica, em que existem agentes e instituições que contribuem para a sua estruturação em torno de leis próprias, de disposições regulatórias, estabelecidas em espaços de discussão próprios. Um campo se constitui por oposição a algo, por meio de rupturas com definições e gêneros precedentes, de modo a fundar um mundo próprio em que seus membros ocuparão posições dominantes e onde as obras culturais assimiladas como produto incorporado a esse campo serão avaliadas por instâncias de reconhecimento criadas para tal. Seus membros compartilham de problemáticas comuns, estabelecem obras de referência

e uma agenda própria. Bourdieu colocou, assim, que a constituição de um campo vai além da relação entre textos, entre um sistema de obras. Um campo é legitimado a partir de um processo de autonomização em que o efeito é sobre ele mesmo, no sentido de um reconhecimento da sua independência.

O campo do documentário esteve constantemente tomado por lutas classificatórias que tenderam a desestabilizar suas fronteiras. A discussão sobre os limites entre a realidade e a sua representação, a valoração de um olhar objetivo ou a sua inexistência diante da inevitável inserção do sujeito no resultado fílmico e a definição de documentário em contraposição à de ficção são questões que fazem parte de uma teoria do documentário. Um movimento desse campo para englobar o documentário interativo significa aceitar que existe nele uma convergência entre diferentes formas que têm como premissa documentar o real. Judith Aston e Sandra Gaudenzi (2012) definiram o documentário interativo no primeiro simpósio internacional dedicado ao tema, o I-Docs, em 2011, como “[...] qualquer projeto que começa com a intenção de documentar o ‘real’ e que utiliza a tecnologia digital interativa para realizar essa intenção” (ASTON; GAUDENZI, 2012, p. 126). Essa definição, embora não seja específica para distinguir o documentário de outras formas de não ficção, serve para destacar uma característica fundamental do documentário interativo — a percepção de que ele não é apenas da ordem do fílmico. A teoria do documentário foi desenvolvida tendo o suporte como parâmetro.

Assim como toda arte ou disciplina que está se afirmando, o documentário teve seu momento de busca por reconhecimento atestado na produção teórica sobre o gênero dentro do campo de estudos das mídias e do filme até os anos 1990, quando era preciso ressaltar a “[...] importância social e cultural do projeto documental e do interesse intelectual que a atenção à sua história e formas oferece” (CORNER, 2008, p. 13). O momento posterior foi de se “repensar o documentário”, como afirmou John Corner (2008), com o estabelecimento do *reality show* como formato televisivo e modelo seguido

esteticamente por alguns documentários que obtiveram sucesso comercial, momento ainda em que o gênero ganhou atenção no formato de longa-metragem com exibição nos cinemas. Corner ressaltou o movimento no campo no sentido de uma produção intelectual em sintonia com um questionamento sobre a verdade da representação, acompanhado do uso de formas que desafiavam esteticamente e discursivamente as formas ficcionais convencionais. O que o autor colocou em destaque foi uma mudança no âmbito da prática da não ficção, acompanhada de uma reflexão teórica direcionada ao objeto em transformação.

O documentário interativo une novamente estudiosos e realizadores refletindo sobre o mesmo objeto, pois há uma experimentação tanto de ordem estrutural, visto que a narrativa não linear é uma condição formadora do objeto, como estética, já que não se trata de analisar formas cinemáticas para desvendar o fenômeno. Podemos pensar em produtores e estudiosos do documentário interativo como fazendo parte de um campo específico, com instâncias de reconhecimento premiando e identificando produtos e com uma comunidade de especialistas com voz em espaços de discussão que servem como foro privilegiado para o debate de temas relevantes ao entendimento do fenômeno.

Há autores que avançaram no exame do produto estabelecendo tipologias e operadores de análise, como Arnau Gifreu e Gaudenzi. Esses mesmos autores defendem a necessidade de uma teoria própria ao campo do documentário interativo em termos de lidar com aquilo que lhe é único e, portanto, diferente em relação a uma forma fílmica e não interativa. Essa linha de raciocínio serve para a análise do que lhe é específico e não descarta, como reconhecem os autores citados, a teoria que fundamenta o gênero documentário, seus valores e modos de representação da realidade. As reflexões trazidas nas teses de doutorado tanto de Gifreu (2013) quanto de Gaudenzi (2013) dialogam com os modos de documentar o real de Bill Nichols (1991, 2007), bem como com sua obra em geral, tida como “[...] o

corpo mais significativo de pesquisa em documentário que temos, com um grande impacto tanto no ensino quanto no âmbito da pesquisa” (CORNER, 2008, p. 18).

Os modos estabelecidos por Nichols responderam à necessidade de categorizar diferentes filmes enquadrados no gênero, a partir do estudo retrospectivo de um conjunto de documentários realizados ao longo dos anos. Foram definidos com base em convenções adotadas na prática de se representar a realidade em estruturas formais e maneiras de fazer asserções sobre a realidade, utilizando a mediação explícita como recurso ou escolhendo a transparência na simulação de uma realidade não mediada. Tomando como exemplo esse sistema de classificação, podemos dizer que ele foi formatado com base em 70 anos de existência do gênero, tendo como parâmetro a década de 1920, quando o discurso enquadrando o documentário enquanto gênero específico foi incorporado por realizadores para diferenciá-lo de algo que produzia mecanicamente evidência fotográfica (WOLFE, 2014).

Os modos de documentário elaborados com base em formas fílmicas serviram como sistema de classificação qualificando materiais cinematográficos ou televisivos, ambos lidando com narrativas fixadas numa linearidade. O webdocumentário não segue essa lógica e por isso não tem a ideia de início, meio e fim como uma condição da sua forma narrativa. Uma chave de compreensão da defesa do documentário interativo como parte do campo do documentário, e ainda, de um campo autônomo é considerarmos uma organização hierárquica. É produtivo, assim, perceber o documentário como um campo maior em que o documentário interativo pode ser enquadrado como um subcampo, parte dele, mas com certa independência. Se agora o documentário interativo pode ser delimitado em um campo específico, essa conquista se deu no seu deslocamento do campo do documentário e na afirmação de um ponto de vista próprio sobre o que poderia ser considerado um documentário interativo, além da busca por teorias e modos de produção dando conta do produto etiquetado dessa forma.

Existe, acima de tudo, um interesse de agentes e instituições nas oportunidades surgidas a partir do estabelecimento do campo do documentário interativo, bem como da ocupação de posições de poder. Contudo, é inegável que os processos de produção, distribuição e recepção de documentários interativos passam pelo campo do documentário. São agentes e instituições que possuem prestígio e uma trajetória histórica reconhecida que viabilizam a produção e o reconhecimento das obras interativas. Assim, são os canais produtores de documentários fílmicos e televisivos ARTE e NFB, por exemplo, que investem em obras interativas. Os festivais que reconhecem e premiam essas obras possuem trajetória vinculada a mídias tradicionais, as quais trabalham com a narrativa documental fílmica, linear e não interativa, como o *International documentary film festival Amsterdam* (IDFA).

Mesmo que o documentário interativo faça parte de um campo específico, ele não deixa de fazer parte do campo do documentário, um campo em frequente mutação e adaptação a desafios colocados por obras que agregam novidades dentro de um espaço dos possíveis. Deve-se considerar, contudo, que cada um desses campos se encontra em um estágio diferente de maturação.

VALORES QUE RESISTEM

Um “valor documental” foi como John Grierson qualificou *Moana*, de Robert Flaherty, em uma crítica escrita em 1926, quando então surgiu o documentário enquanto um gênero nomeado como tal e associado a uma narrativa fílmica (WINSTON, 2008). Grierson definiu o documentário em 1933 como “o tratamento criativo da realidade” (WINSTON, 2013, p. 6), legitimando a busca por narrativizar na manipulação do real captado em nome de um acabamento criativo. Como afirmou Michael Chanan (2007, p. 26), o que há antes disso é um impulso por registrar. Nas suas palavras: “[...] o primeiro impulso do filme não foi o de contar uma história, mas o de um instinto de gravar a observação empírica”.

O modo de encarar o documentário foi culturalmente situado mesmo a partir de uma prática filmica, o que justifica a existência de práticas aceitas e banidas dentro do gênero ao longo dos anos. A escolha do uso de determinados recursos foi condicionada por uma ética do não intervencionismo ou, pelo seu contrário, no sentido da revelação da existência de uma filmagem, ambos em nome da verdade, objetiva no primeiro caso e subjetiva no segundo. Brian Winston (2008, 2013) fez uma crítica à história estabelecida do documentário, tomando como caso o Cinema Direto em sua tentativa de se diferenciar de tudo o que havia antes. A suposta revolução do Cinema Direto teria apenas deslegitimado um conjunto de técnicas utilizadas no período clássico (pré-1960), como as ações repetidas, o uso de tripés e de luz extra, de som adicional e de entrevistas, a direção dos sujeitos filmados e a repetição da cena. Tal atitude foi construída ainda tendo como dogma a obtenção da verdade, embora usando outros recursos.

Os filmes da era clássica, mesmo com o uso de uma série de práticas banidas pelo Cinema Direto, buscavam o retrato de uma realidade que parecesse ter sido captada sem intervencionismo. Nas palavras de Winston (2013, p. 5),

[...] a promessa griersoniana não foi alterada de forma significativa pela dominância do Cinema Direto. A possibilidade de capturar, objetivamente, a “realidade” permaneceu. O dogma do Cinema Direto foi um “Novo Testamento” que veio para substituir o Griersoniano “Velho”.

Se os filmes tidos como clássicos do tipo griersoniano baseavam-se na ideia do testemunho e da narrativa permitindo a reconstrução dos fatos, os do Cinema Direto tinham como ordem o uso do testemunho do cineasta a manusear sua câmera, mas ainda se valiam da edição para dar um sentido narrativo, de modo que a suposta não intervenção existia apenas no momento da filmagem.

Duas décadas de Cinema Direto foram suficientes para que houvesse um retorno a técnicas que haviam sido deslegitimadas, assim como ao documentário griersoniano. Nos anos 1990, o campo já comportava uma gama de possibilidades do fazer documental, a exemplo do hibridismo entre processos ficcionais e documentais, resultando em produtos mistos como os docudramas. Winston levantou o que permaneceu atravessando o gênero nas diversas épocas — para ele,

[...] narrativa, testemunho e desafios éticos ainda eram as marcas do documentário, mas os muros do objetivismo, realidade, cientificismo e facticidade, que constituíram a casa prisional realista do documentário Griersoniano, estavam para ser violados (WINSTON, 2013, p. 13).

Os preceitos que fundamentam o gênero permanecem no esforço de apresentação de evidência documental baseada na realidade histórica e a ancoragem no real aliada a uma visão artística nos filmes. Há uma flutuação nas práticas aceitas como parte do gênero documentário desde a sua origem, e o que vemos ao retomar o documentário interativo dessa perspectiva é um aproveitamento de um espaço de experimentação adotado em meio à elasticidade dos limites genéricos. Num sentido, trata-se de uma estratégia de “desfamiliarização”, como quando do abandono do documentário enquanto discurso de sobriedade e afirmação da vitimização que o afastou do *know-how* derivado da era clássica. Winston destaca tal estratégia como responsável por ter elevado o documentário a um tipo de gênero sem nicho de audiência, a partir daí capaz de atrair público aos cinemas.

Para esse autor, uma única forma estética não comporta os diferentes anseios de representação da realidade numa sociedade composta por diferentes sujeitos e forças sociais. Existem culturas de representação, como é possível perceber diante da variedade de modos de realização do produto documental. Todos os modos de documentário anteriores continuam coexistindo no ambiente da web,

em produtos interativos, mas, diante das ferramentas proporcionadas pela interatividade, surgem modos de interação (GAUDENZI, 2013, 2014) que levam em conta as possibilidades de estruturação da narrativa não linear e a participação do usuário em um sistema relacional.

GÊNERO FLUIDO, USO ESTRATÉGICO

É discurso corrente a vinculação do documentário interativo com a tradição documentária. No entanto, fala-se igualmente na emergência de um novo gênero, como defende Gifreu, que justifica sua posição da seguinte maneira:

Para estabelecer uma proposta correta de caracterização, é necessário analisar os fatores que tornam o documentário interativo uma nova ‘espécie’ – obviamente relacionada com a forma documental tradicional e à mídia interativa –, mas com a sua própria identidade e autonomia para estabelecer-se como um gênero independente. (GIFREU, 2011, n.p.).

Gênero é uma noção que serve para a identificação de textos que se relacionam por propriedades comuns, porém certos objetos desafiam classificações genéricas baseadas em análise de produtos, e não de processos (FARACO, 2009). Carlos Alberto Faraco (2009), em livro dedicado a rever os estudos do Círculo de Bakhtin, fala em gênero como algo fundamentado no dinamismo da produção, no sentido de fazer parte de uma classificação genérica o seu uso em um contexto social para além das propriedades formais, ou seja, para determinado fim.

Bakhtin conceitua *gêneros do discurso* como os tipos relativamente estáveis de enunciados que se elaboram no interior de cada esfera da atividade humana [...] Ao dizer que os tipos são *relativamente estáveis*, Bakhtin está dando relevo, de um lado, à historicidade

dos gêneros; e, de outro, à necessária imprecisão de suas características e fronteiras. (FARACO, 2009, p. 127, grifos do autor).

A elaboração de Faraco ajuda a entender como o documentário abriga diferentes posicionamentos no mapeamento de propriedades que permanecem comuns ao gênero ao longo dos anos e na historicização das manifestações como uma evolução linear.

Dar relevo à historicidade significa chamar a atenção para o fato de os tipos não serem definidos de uma vez para sempre. Eles são apenas agregados de propriedades sincrônicas fixas, mas comportam contínuas transformações, são maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas, e estão em contínua mutação. (FARACO, 2009, p. 127).

Essa concepção de gênero como algo fluido ajuda a aceitar o surgimento do webdocumentário como uma manifestação que faz parte ainda do campo do documentário, no sentido da transformação de uma forma estável que se adapta à mudança no cenário midiático, com a incorporação do uso da internet como lugar de consumo e produção de produtos culturais.

Bakhtin (*apud* FARACO, 2009, p. 128) afirma que “um gênero é e não é sempre o mesmo, é sempre novo e velho simultaneamente”, pois há uma renovação a cada etapa de desenvolvimento. Faraco interpreta a fala de Bakhtin, estabelecendo que o autor “[...] articula uma compreensão dos gêneros que combina estabilidade e mudança; reiteração (à medida que aspectos da atividade recorrem) e abertura para o novo (à medida que aspectos da atividade mudam)”. A noção de gênero, conforme Bakhtin, pode não permitir a criação de taxonomias definitivas, mas, ao reconhecer a recorrência de elementos, propicia que se agreguem tipos que fazem parte de “[...] um processo socialmente construído de gerar significado, baseado no reconhecimento de similaridades e de analogias” (FARACO, 2009, p. 129).

Outro autor que nos ajuda a fazer uma leitura do uso de ambas as posições num grupo de autores interessados em falar de documentário interativo é François Jost. Em “The Promise of Genres” (1998), Jost afirma que relacionar o produto a uma categoria abrangente facilita a interpretação, mas pondera que o uso da classificação genérica depende do enquadramento que se quer trabalhar, de um reposicionar do novo para o velho. Ele defende a formulação de modelos teóricos combinando as duas lógicas, de modo a guiar espectadores que estão migrando para o novo meio e aqueles já posicionados diante dele sem referência anterior. Essas lógicas fundem a ideia de um documento com uma estrutura genérica antiga e de um novo produto que muda as condições de difusão e recepção. O autor afirma a existência de uma promessa de comunicação entre aqueles que são emissores e os que são espectadores, cabendo ao espectador o papel de interpretar segundo a filiação semântica imposta pelo emissor. No caso do webdocumentário, a própria relação entre emissores e espectadores é alterada, pois há interação e mudança na função do espectador ao se tornar usuário. Mesmo assim, a classificação genérica ainda é dada pelo produtor de acordo com o interesse de posicionamento do produto perante diferentes públicos.

Pensar as relações implícitas entre diferentes agentes na definição de um gênero foi também base para Nichols (1991), que olhou para o documentário a partir dos eixos realizador, espectador e texto. Voltamos a Gaudenzi que, ao tomar como modelo a definição de Nichols, percebeu a necessidade de solucionar o problema de o texto não ser mais um produto fechado e estático a ser analisado, mas interativo, promovendo diferentes relações entre os sujeitos envolvidos. A autora considera os documentários interativos como “[...] objetos relacionais, artefatos que ligam tecnologias e sujeitos e que se criam através da interação” (GAUDENZI, 2013, p. 12). Ela afirma ainda que “documentários interativos não são apenas documentários feitos com tecnologia digital. Eles são artefatos relacionais que permitem o engajamento direto com a realidade que retratam”.

Entre o velho e o novo, mais do que afirmar que o documentário interativo — e, conseqüentemente, o webdocumentário — é um novo gênero ou não, queremos problematizar os diferentes discursos que nos ajudam a entender a complexidade do fenômeno. Tomamos emprestada a fala de Jost (1998, p. 101): “[...] seria prudente evitar uma definição a priori de gêneros e então identificar os casos em que um documento audiovisual ou um programa funciona como um gênero, e definir exatamente o que funcionar como um gênero significa”. Assim, ao afirmar que o documentário interativo é um documentário, preparamos a sua leitura/interpretação em relação a um argumento sobre o mundo histórico, uma representação desse mundo, na qual atores sociais vivem suas vidas reais frente às câmeras. É um posicionar para o gênero já conhecido, já que as imagens e os sons em um documentário fílmico ou em um interativo atestam uma vinculação com a realidade que esteve em frente à câmera ou gravador sonoro e permitindo um lugar de acesso ao mundo real.

Atribuir ao documentário interativo o status de novo gênero tem pelo menos duas implicações. Por um lado, posiciona-se o espectador como usuário exigindo-se dele uma postura fisicamente ativa em contraposição ao documentário linear, exibido e feito para outros ambientes midiáticos, como o cinema e a televisão ou o computador, funcionando no mesmo regime de recepção quando serve apenas como plataforma de exibição de um conteúdo fixado em determinada ordem e duração. Ao falar em novidade, interatividade, game, novas mídias, a ênfase está no aspecto experiencial do artefato manipulável e brincante. Por outro lado, embora a representação da realidade permaneça como a construção de um discurso mediado, a forma aberta do documentário interativo é uma janela em potencial de inclusão da voz do usuário enquanto o projeto permitir o acréscimo de conteúdo. Isso tem implicações que vão resvalar numa das discussões teóricas mais vibrantes da teoria sobre o gênero documental que é a do lugar do ponto de vista retratado, ou seja, de quem tem voz na representação e construção da argumentação.

EXPERIÊNCIA E NARRATIVA NO TERRENO DAS NOVAS MÍDIAS

As chamadas teorias das novas mídias surgiram de estudos que confrontavam um corpo teórico velho com as novas tecnologias digitais. As novas mídias conciliaram linguagens tradicionais dos meios de comunicação de massa num ambiente interativo. Segundo Carlos Scolari (2009, p. 957):

As novas mídias promoveram o desenvolvimento de meta-produtos que combinam a linguagem dos meios tradicionais de massa em um ambiente interativo. Os processos de digitalização introduziram diferentes mutações em conteúdos de comunicação tradicionais: hipertextualidade, multimidialidade e interatividade parecem ser as características básicas desta transformação.

Há, por parte dos estudiosos do documentário interativo, um mapeamento de questões que trazem avanços no campo teórico, numa interseção entre a teoria do documentário e o estudo das chamadas novas mídias. Tais estudos propõem a existência de um complexo e dinâmico ambiente midiático de partes interligadas. No texto “Media Ecology: Exploring the Metaphor to Expand the Theory” (2012), Scolari destacou o uso do conceito de ecologia midiática para lidar com um ambiente complexo composto por diferentes mídias e tecnologias que afetam os sujeitos, as forças políticas e sociais. Scolari percebeu na metáfora de ecologia aplicada ao estudo das mídias duas interpretações. A primeira delas tratou da concepção ambiental tendo os meios de comunicação como um ambiente que cerca os sujeitos, impactando seus sistemas perceptual e cognitivo. A segunda interpretação trouxe uma versão intermediária, em direção a um olhar de interação entre mídias. A ideia de novidade deve então ser questionada com base numa história que convoque formas culturais anteriores, mostrando a tecnologia como fator presente ao longo

do desenvolvimento do conhecimento humano, promovendo inovações que precisam ser entendidas em termos de questões que não são determinadas pela tecnologia.

O projeto *Moments of Innovation* apresentou peças documentais não fílmicas compondo uma história alternativa do gênero. Esse projeto foi feito pelo Open Documentary Lab (MIT) em parceria com o DocLab (IDFA). As várias mídias destacadas foram consideradas como parte de uma história da inovação, na associação entre documentário e tecnologia. Os casos de inovação apontados foram enquadrados em dois movimentos: na aplicação das tecnologias disponíveis de forma criativa e na invenção de tecnologias, motivada pelo impulso criativo de documentaristas. *Moments of Innovation* foi lançado on-line em 2012 e apresentado no mesmo ano no IDFA como uma instalação interativa. Em sua página, o festival caracterizou o projeto com a seguinte descrição: “Definir o documentário nunca foi fácil, e os documentários interativos e outras formas de narrativa documental nos convocam a revisitar nossas pressuposições” (MOMENTS OF INNOVATION, [2012], n.p.). Em *Moments of Innovation* constam exemplos de peças documentais, tais como fotomontagens ou documentários sonoros. Na página que esclarece o que é o projeto há a defesa de que a história do documentário foi limitada na associação do objeto com a narrativa linear. Seguindo essa linha de raciocínio, independentemente da mídia mobilizada em um documentário, o que está sendo questionado é o que fundamenta o gênero. A narrativa dada numa base de dados como condição formadora do documentário interativo levantou, entre os teóricos desse recente campo que é o documentário interativo, elaborações de forma a ampliar a noção do que é documentário. Tais elaborações implicam deslocar um dos valores essenciais que definiram o gênero a partir de uma matriz fílmica, o de ser um produto não apenas testimonial, mas também narrativo.

Willian Uricchio, um dos estudiosos envolvidos no projeto do MIT, avançou na defesa do documentário interativo como uma volta às origens do gênero enquanto forma não linear a partir da concepção

de narrativa como processo, e não propriedade intrínseca ao texto. Em palestra proferida no I-Docs (2014), o autor reenquadrou a noção de narrativa para defender a ideia de que uma narrativa não linear continua atendendo à expectativa por uma experiência narrativa. Para tanto, o autor reposicionou a concepção de uma narrativa dada em laços de causalidade para a de uma experiência de associação de mininarrativas. Tal entendimento derivou da noção de que o ser humano narrativiza mesmo a partir de pedaços de informação, concepção esta dentro de uma narratologia cognitivista. A narrativa é, portanto, construída na experiência de associação realizada pelo usuário quando do acesso de uma narrativa on-line. O que o documentário interativo traria de novo é a requisição de um engajamento diferenciado por parte do espectador, antes envolvido por uma história em que as relações de causalidade estavam dadas e fixadas numa ordem determinada, já que o agora usuário percorre diferentes rotas num mesmo ambiente textual. Outras formas de engajamento são possíveis no documentário interativo, fomentadas pelas propriedades do meio interativo digital. A experiência de fruição muda qualitativamente a depender das formas de engajamento oferecidas pelo projeto interativo. Olhando para o fenômeno do webdocumentário especificamente, vale pensar em como a web impactou a relação dos sujeitos com as narrativas.

As plataformas digitais na web são hoje parte integrante do nosso cotidiano, e seu uso é naturalizado a ponto de não nos vermos mais em mundo desconectado, sem redes sociais e sem conteúdo gerado pelo usuário. Embora seja uma nova mídia, ela faz referência a diversas mídias conhecidas, dando continuidade a certas práticas comunicacionais. A web como lugar de narrativas interativas trouxe produtos multimidiáticos que mexem com a fusão de mídias precedentes e que convocam o engajamento do usuário física e cognitivamente, a partir da manipulação de narrativas fragmentadas, de unidades de curta duração que podem ser combinadas com outras unidades dentro de um universo temático comum. A imersão por vezes

não se dá na história, mas no universo narrativo e no regime de ludicidade que permite ao usuário clicar em diferentes elementos, acionando conteúdos diversificados. Em termos de interação entre mídias, é condição do objeto a manipulação de diferentes mídias que requerem regimes de fruição igualmente diferenciados. A banda visual pode operar independentemente da banda sonora, mexendo com o produto audiovisual, brincando com os efeitos a partir das possibilidades da mídia operando com a segmentação dos dados.

Se a web é parte constituinte da nossa cultura de comunicação hoje, não se pode dizer o mesmo do webdocumentário, um produto que se encontra ainda em sua fase emergente do ponto de vista da recepção. Ele é um produto que fica entre o conhecimento prévio do documentário fílmico dado numa forma linear, portanto, na expectativa de fruição gerada, e no uso da web para a construção de uma experiência imersiva e interativa. Podemos, assim, perguntar-nos até que ponto ele vai seguir o documentário na sua capacidade de abarcar diferentes públicos e como ainda pode ser afetado por novas transformações tecnológicas.

CONCLUSÃO

A realidade mediada por dispositivos eletrônicos fez com que contadores de histórias buscassem modos de engajar o espectador por meio tanto da interatividade quanto da imersão, e no campo do documentário não tem sido diferente. O documentário está na web na sua forma interativa, sendo um formato diferenciado do documentário linear ao proporcionar diferentes caminhos narrativos. O documentário interativo, e aqui o webdocumentário em específico, pode ser considerado novo quando comparado a outros produtos dentro do campo maior que é o documentário. Ele é novo em relação a algo, digamos que à nossa experiência de recepção, ou seja, enquanto espectadores de documentários exibidos numa determinada ordem fixada como forma fílmica. Diante do status de novidade do documentário

interativo, há autores que defendem a emergência de mais um gênero derivado de uma evolução da forma narrativa atribuída ao documentário tradicional, quando entendido como uma forma linear com início, meio e fim dados numa ordem fixa. Outros autores preferem ver o documentário interativo apenas como uma forma diferente do documentário tradicional.

Independentemente do enquadramento em relação ao gênero, é preciso reconhecer que o documentário interativo possui uma agenda própria que se firma em meio a discussões coletivas em lugares especializados no tema e que, no âmbito da prática, tem como diretriz primordial o uso da interatividade na formulação do produto, somada a todo o conhecimento embasado numa tradição do gênero documentário. Existem, portanto, continuidades atravessando o produto, mas que, ainda assim, exigem um aprofundamento teórico sobre os seus desdobramentos.

Pensar o documentário interativo tendo como base o campo do documentário é, para nós, um processo de adição. A ideia de evolução de um documentário linear para o interativo deve ser refutada em nossa opinião, pois são formas coexistentes que englobam diferentes modos de documentar o real. O uso da função gênero nos parece adequado ao esforço de reposicionamento do novo para o velho, e vice-versa, fixando uma estratégia de leitura do produto, reiterando propriedades do documentário tradicional, mas alertando para a existência de uma forma midiática diferenciada, pedindo uma mudança de postura do espectador para a de um usuário que deve lidar com processos que são agora interativos. Se a peça documental tem que ser interativa em sua composição, questões de narrativa e de participação são potencialidades. Outros possíveis surgem com o uso de interfaces que fazem parte do conteúdo estético do produto, sendo clicáveis e lúdicas, e que podem ainda ser conceituais para o projeto que lhes é relacionado.

REFERÊNCIAS

ASTON, J.; GAUDENZI, S. Interactive documentary: setting the field. **Studies in documentary film**, Bristol: Intellect, v. 6, n. 2, p. 125-139, 2012.

BOURDIEU, P. [1992]. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CHANAN, M. **The politics of documentary**. London: BFI, 2007.

CORNER, J. Documentary studies: dimensions of transition and continuity. *In*: AUSTIN, T.; DE JONG, W. (ed.). **Rethinking documentary: new perspectives, new practices**. Maidenhead: McGraw Hill/OP, 2008. p. 13-28.

FARACO, C. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

GAUDENZI, S. **The living documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Culturais) – Goldsmiths, University of London, Londres, 2013.

GAUDENZI, S. Interactive documentary. *In*: RYAN, M-L.; EMERSON, L.; ROBERTSON, B. J. (ed.). **The Johns Hopkins guide to digital media**. Baltimore: Johns Hopkins University, 2014.

GIFREU, A. The interactive multimedia documentary as a discourse on interactive non-fiction: for a proposal of the definition and categorisation of the emerging genre. **Hipertext.net**, v. 9, 2011. Disponível em: <<https://www.upf.edu/hipertextnet/en/numero-9/interactive-multimedia.html>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

GIFREU, A. **El documental interactivo como nuevo género audiovisual**: estudio de la aparición del nuevo género, aproximación a su definición y propuesta de taxonomía y de un modelo de análisis a efectos de evaluación, diseño y producción. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidad Pompeu Fabra. Departamento de Comunicação, Barcelona, 2013.

IDFA DOCLAB. [201-]. Disponível em: <<https://www.idfa.nl/en/info/about-idfa-doclab>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

JOST, F. The Promise of Genres. **Réseaux. Communication – technologie – société**, v. 6, n. 1, p. 99-121, 1998.

KOENITZ, H. *et al.* Introduction. In: KOENITZ, H. *et al.* (ed.). **Interactive digital narrative**: history, theory and practice. New York: Routledge, 2015.

LANDOW, G. **Hypertext 3.0**: critical theory and new media in an era of globalization. 3. Ed. Baltimore: Johns Hopkins University, 2006.

MOMENTS OF INNOVATION. [2012]. Disponível em: <<http://momentsofinnovation.mit.edu/>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

MURRAY, J. **Inventing the medium**: principles of interaction design as cultural practice. Cambridge (MA): The MIT Press, 2012.

NFB INTERACTIVE. [201-]. Disponível em: <<https://www.nfb.ca/interactive/>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

NICHOLS, B. **Representing reality**: issues and concepts in documentary. Bloomington (IN): Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 2. Ed. Campinas, SP: Papirus, 2007. (Coleção Campo Imagético).

O'REILLY, T. What is Web 2.0: design patterns and business models for the next generation of software. **O'Reilly**, 2005. Disponível em: <<http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

PRIMO, A. **Interação mediada por computador**. 3. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SCOLARI, C. A. Mapping Conversations about New Media: The Theoretical Field of Digital Communication. **New Media & Society**, Los Angeles: SAGE, v. 11, p. 943-964, 2009.

SCOLARI, C. A. Media Ecology: Exploring the Metaphor to Expand the Theory. **Communication Theory**, v. 22, n. 2, p. 204-225, 2012.

URICCHIO, W. Playing with narrative. **MIT open documentary lab. Research forum**, 2013. Disponível em: <<http://opendoclab.mit.edu/research-forum-william-uricchio-on-playing-with-narrative/>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

URICCHIO, W. I-Docs 2014 Keynote: Willian Uricchio. **Vimeo**, (Audiovisual), 2014. Disponível em: <<https://vimeo.com/136092730>>. Acesso em: 4 ago. 2021.

WINSTON, B. **Claiming the real II**. Documentary: Grierson and beyond. London: Palgrave Macmillan, 2008.

WINSTON, B. Introduction: The Documentary Film. In: WINSTON, B. (ed.). **The Documentary Film Book**. London: Palgrave Macmillan, 2013. p. 1-29.

WOLFE, C. Documentary Theory. *In*: BRANIGAN, E.; BUCKLAND, W. (ed.). **The Routledge encyclopedia of film theory**. New York: Routledge, 2014.

Cultura dos dados e estética do fragmento em narrativas audiovisuais interativas

Daniela Zanetti

INTRODUÇÃO

Temos vivenciado na cultura audiovisual contemporânea uma individualização do espetáculo coletivo por meio das interfaces pessoais, que seriam a “essência do novo entretenimento baseado na transmissão virtual e numa pequena unidade que concentra diversos dispositivos: computador, GPS, telefone, fotografia, vídeo e tela” (LA FERLA, 2009, p. 172). O processamento, a transmissão, o consumo de dados e a mobilidade já são inerentes aos novos modos de consumo audiovisual. Manovich (2005, 2015) entende o banco de dados

como uma categoria fundamental para a compreensão das narrativas audiovisuais contemporâneas. Para ele, a tecnologia das novas mídias também deve ser encarada como arte, considerando o próprio software como vanguarda.

Num contexto marcado pela digitalização da cultura, pela ubiquidade das redes e pela estética do banco de dados (BEIGUELMAN, 2019), o cinema interativo (PARENTE, 2009) assume novas formas e ressignifica a relação entre obra e usuário/interator, também complexificando a ideia de representação.

Todos esses aspectos se condensam nos dispositivos de telefonia móvel, cada vez mais populares e em permanente processo de atualização tecnológica, em especial por meio da ampliação de aplicativos de edição e tratamento de imagens e também das inúmeras plataformas de conteúdo disponíveis nas redes digitais — compreendendo a internet como um meio associativo que gera novas possibilidades narrativas. Refletir sobre como novas narrativas audiovisuais se constituem nesse ambiente e a partir da cultura da mobilidade (LEMOS, 2011) é um dos objetivos deste artigo.

Para tanto, o texto traz uma análise inicial de duas obras audiovisuais interativas lançadas em 2020 e feitas exclusivamente para smartphones, ambas produzidas junto ao National Film Board of Canada: *Far Away From Far Away* (25 min), de Bruce Alcock e Jeremy Mendes; e *Motto* (6 x 15 min), de Vincent Morisset, Sean Michaels, Édouard Lanctôt-Benoit e Caroline Robert.

As análises buscam compreender os modos de acionamento do tempo e do espaço na construção dessas narrativas, considerando que as estratégias de interatividade e de engajamento somente são possíveis a partir dos fragmentos de memórias, relatos e imagens. Como tais elementos operam para constituir uma representação documental, se de fato podem ser assim categorizadas?

Para tanto, o estudo identifica as especificidades de cada uma das obras com relação aos modos de representação da realidade (NICHOLS, 2005) e de articulação entre todo e parte, ancorando-se

no conceito de fragmento proposto por Omar Calabrese (1988), atualizado a partir da ideia de banco de dados. Para este autor, a estética do fragmento como fonte está vinculada tanto aos meios de comunicação como às obras de arte e pressupõe uma recepção também baseada no fragmento. Como material criativo, corresponde a uma exigência formal — ao “expressar o caos, a causalidade, o ritmo, o intervalo da escrita” — e de conteúdo — ao “evitar a ordem das conexões, afastar para longe o ‘monstro da totalidade’” (CALABRESE, 1988, p. 101). Defende-se aqui que a estética do fragmento ganha novos contornos face à dinâmica do banco de dados e da cultura dos algoritmos.

Os bancos de dados pressupõem conjuntos de fragmentos, que por sua vez podem se apresentar como o todo ou como partes de um conjunto maior. Num ambiente digital, as relações estabelecidas entre essas partes e os tipos e as dinâmicas das conexões e de acionamento desses pormenores é parte constitutiva do processo criativo no desenvolvimento de uma obra interativa, por exemplo, e passa a ter uma “função estetizante”. Essa ideia do fragmento, do pormenor, como conceito analítico pode ser ainda ilustrada pela cultura da remixagem, do *sampling* e dos *mashups* (KRAPP; FISCHER, 2020), caracterizada pela utilização de amostras de sons e imagens originárias de um gigante banco de conteúdos dispersos na cultura midiática contemporânea, para compor novos materiais. “O fragmento torna-se autônomo: mas o sentido de integridade da obra fragmentária é diferente da primeira, põe a tônica sobre a irregularidade e sobre a falta de sistematicidade, tem o sentido de ‘estar em pedaços’” (CALABRESE, 1988, p. 102).

Tal fenômeno, que já aparece nas vanguardas artísticas do século XX, são tensionados e ganham novos contornos a partir da cultura de massas e das mídias, favorecendo os processos de serialização, intertextualidade e acumulação. Estes, por sua vez, são potencializados na cultura digital e no ciberespaço. A serialização pressupõe sequencialidade, apresentação descontínua e fragmentada de uma narrativa. A intertextualidade implica a presença de um texto em outro, de um processo de incorporação de fragmentos, que podem ou não ser identificados, mas

que compõem um todo. A acumulação se refere justamente à natureza e à propriedade dos bancos de dados, que aparecem “como coleções de itens em que o usuário pode realizar várias operações – ver, navegar, buscar” (MANOVICH, 2015, p. 8) Para Manovich (2015), o banco de dados é uma forma cultural própria, com “uma poética, uma estética e uma ética”. Considerando que, para a programação computacional, algoritmo e estrutura de dados dependem um do outro, o “banco de dados torna-se o centro do processo criativo na era do computador” (MANOVICH, 2015, p. 14) e reformula o conceito de narrativa. A construção de narrativas num ambiente digital pressupõe o uso de elementos que estão organizados em um banco de dados: “Como nossas novas habilidades para armazenar uma vasta quantidade de dados, classificá-los automaticamente, indexá-los, linká-los, procurá-los e, instantaneamente, recuperá-los conduz a novos tipos de narrativas?” (MANOVICH, 2015, p. 21), indaga o autor.

OBRAS AUDIOVISUAIS INTERATIVAS

Os documentários interativos (I-Docs) demandam outras perspectivas de análise que pressupõem não apenas uma compreensão do texto, mas também das tecnologias adotadas e as possibilidades de interação com o usuário (LEVIN, 2013), pois se trata de uma narrativa interativa on-line. A adoção de sistemas inteligentes para gerir ou mediar a interação entre usuários e uma obra audiovisual interativa seria um exemplo de intervenção tecnológica numa construção narrativa ancorada em ambientes digitais, bem como dispositivos que agreguem conteúdos/fragmentos criados pelo interator.

Os modos de representação no documentário propostos por Nichols (2005) — o poético, o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo e o performático — tentam dar conta das “formas específicas de lidar com as vozes do discurso” (LEVIN, 2013, p. 78). Por outro lado, considerando obras interativas em ambientes digitais, outros elementos devem ser levados em conta na análise desses

materiais, que são centrados na participação e nos modos de interação dos usuários com a obra ou mesmo com outros participantes; nos níveis de colaboração e de engajamento; no uso da tecnologia; na disposição de elementos textuais, visuais e sonoros; nas possibilidades de construção das narrativas, entre outros aspectos.

Os trabalhos sob análise podem ser caracterizados como “obras de fronteira”, considerando que integram uma combinação de sistemas de comunicação e linguagens (multimodalidade), diferentes formatos e gêneros, agregadas a novas experiências interativas centradas nos usuários (GIFREU-CASTELLS, 2013).

La participación del usuario es el elemento clave que articula todo el engranaje del que parte este nuevo género audiovisual. El lector o usuario (ahora interactor, participante, y contribuidor) adquiere en este nuevo formato las connotaciones propias de un autor y en cierto modo se convierte en el creador de un propio documental personalizado, ya que dirige el control de la navegación (y por extensión, el orden del discurso) y utiliza el gran poder que la interacción permite (la característica definitoria que diferencia el medio digital interactivo gracias a su interfaz)⁷⁹. (GIFREU-CASTELLS, 2013, p. 30-31).

Ainda que a participação do usuário/interator seja um elemento central em uma obra audiovisual interativa, veremos a partir do exame dos trabalhos a seguir que a construção das narrativas,

79 Em tradução livre: “A participação do usuário é um elemento chave que articula toda a engrenagem do qual parte este novo gênero audiovisual. O leitor ou usuário (agora interator, participante e colaborador) adquire neste novo formato as conotações de autor e de certa forma torna-se o criador do seu próprio documentário personalizado, já que dirige o controle da navegação (e, por extensão, a ordem do discurso) e usa o grande poder que a interação permite (a característica definidora que diferencia o meio digital interativo graças à sua interface).”

compreendidas em sua totalidade, conserva também uma forma literária e estruturas baseadas em capítulos. O aspecto documental, que parece mais evidente em *Far Away...*, assume uma dimensão mais poética e reflexiva em *Motto*.

ILHA DE MEMÓRIAS

Far Away From Far Away (2020, n.p.) — “uma história interativa para smartphones”, conforme indica o texto disposto no início da obra — é um documentário que combina o formato podcast e recursos interativos para contar sobre as transformações ocorridas na comunidade tradicional de Fogo Island, uma vila na Ilha do Fogo, na província canadense de Terra Nova e Labrador, com base na história de uma habitante que retorna à ilha.

A obra tem início com um rápido tutorial que apresenta ao usuário a forma como a passagem do tempo é visível ao longo da narrativa. As linhas — tracejadas ou pontilhadas — indicam também modos de interação, e as ondas sonoras demarcam a narração em voz *over* que conduz a narrativa. Um pequeno menu — presente na maioria das obras audiovisuais interativas na web — disponibiliza informações sobre Zita Cobb (a personagem principal) e o povo de Fogo Island (incluindo fotos e mapas), o projeto em si e um “Help”, que orienta os usuários sobre como interagir e compartilhar a obra.

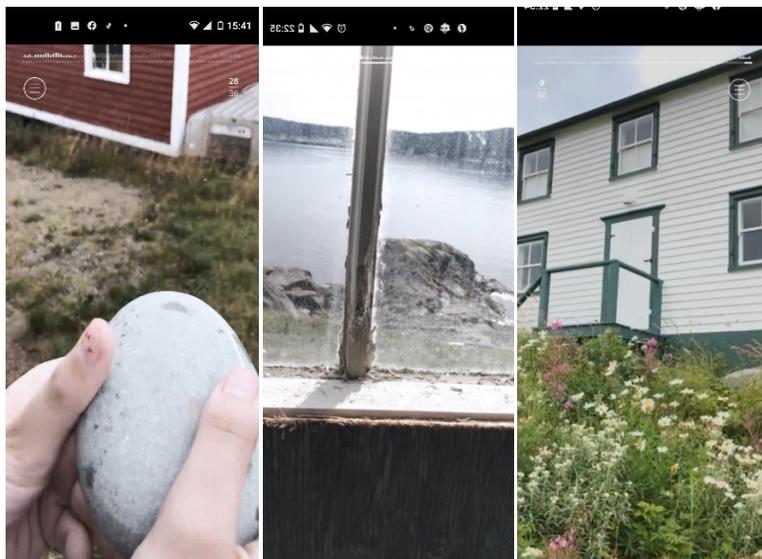
A história narrada é sobre Zita Cobb e sua relação com o pai e o povo de Fogo Island, onde nasceu e viveu boa parte da sua vida. Ela é descendente de uma família de pescadores, como a maioria dos habitantes do lugar, que se viram impossibilitados de sobreviver com a pesca artesanal devido à chagada da indústria pesqueira, fator de grande transformação das comunidades desse território. Anos mais tarde, ao retornar à ilha, Cobb desenvolve um empreendimento social, implementando um projeto coletivo de revitalização da comunidade e de preservação de suas culturas e tradições.

A narrativa é dividida em quatro capítulos e 36 episódios, que podem ser retomados a qualquer momento a partir de um menu lateral. Não há entrevistas ou depoimentos. A narradora nos conta uma história real a partir de episódios marcantes da vida de Cobb e sua família na ilha ao longo dos anos 1960 e 1970, construindo um retrato da vida rural dessa comunidade a partir de uma perspectiva contemporânea. A memória, portanto, pontua toda a narrativa, incluindo lembranças de infância e da vida adulta, após a protagonista ter se mudado para um centro urbano, já no continente canadense.

Sons e imagens ilustram o texto narrado de forma não convencional, por vezes de forma metafórica ou metonímica, possibilitando uma fruição mais reflexiva e contemplativa (Figura 1). Paisagens e edificações mostram formas de ocupação do território (Figuras 2 e 3). A imagem de um lampião sendo aceso ilustra o episódio que relata sobre o cotidiano da ilha no período em que ainda não havia eletricidade na região (Figura 4). Num dos episódios, vemos um olho humano que ocupa toda a tela. Quando a imagem é pressionada em seu centro, vemos surgir a imagem do olho de um peixe, “escondida” por baixo (Figura 5). No momento do relato da morte de uma pessoa da família, a imagem se resume a uma ambulância em movimento numa rua, numa noite chuvosa. Em outro momento, vemos trechos de imagens de arquivo extraídas de filmes em preto e branco que mostram habitantes locais (Figura 6), material produzido na região há mais de 50 anos, também com produção da National Film Board do Canadá⁸⁰. Desse modo, a obra assume a forma de um podcast visual e interativo que compõe um formato longo de *storytelling*, desafiando os padrões de interação normalmente associados a smartphones, pois requer do usuário um engajamento mais detido e aprofundado.

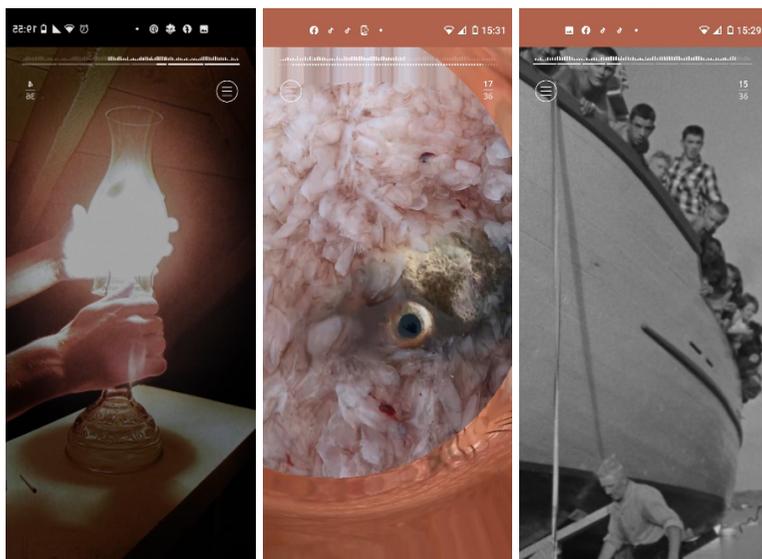
80 A equipe de filmagem foi liderada por Colin Low e foi parte do projeto Desafio para Mudança. Disponível em: https://www.nfb.ca/interactive/far_away_from_far_away/ Acesso em: 20 abr. 2021.

Figuras 1, 2 e 3 – Capturas de tela da obra *Far Away From Far Away*



Fonte: Far way... (2020)

Figuras 4, 5 e 6 – Capturas de tela da obra *Far Away From Far Away*



Fonte: Far way... (2020)

A obra traz uma história centrada majoritariamente em um único território e no tempo passado a partir da reconstrução de memórias. A fragmentação da narrativa em pequenos blocos autônomos de sentido — incluindo imagens “escondidas” sob outras — e sua reorganização a partir de uma estrutura e uma disposição visual específica possibilita um ritmo de fruição que pode ser associado ao tempo sobre o qual se fala na história. Uma vez agregados, esses pedaços ilustrados e sonorizados que reconstituem as memórias de uma vida e de uma ilha formam uma espécie de banco de dados, que podem ser acessados por meio dos menus e links dispostos em tela.

Apesar de existir um arco narrativo relativamente linear, tanto a composição das imagens como a forma de acessar os conteúdos se caracterizam pela lógica do fragmento, também possibilitando ao usuário construir seus próprios sentidos. A “perda da totalidade” já é um pressuposto nesse tipo de obra on-line, e que se apresenta de forma ainda mais radical no trabalho analisado a seguir.

RASTROS IMAGÉTICOS

Produzido pelo estúdio AATOAA⁸¹, *Motto* articula ficção, documentário, ensaio, arte interativa, videogame... e, como afirma Mal (2020), de antemão não se parece com nenhum formato ou gênero familiar e, por isso, seria um “objeto estranho” e “inclassificável”. O texto de apresentação da obra, que pode ser acessado em “About Motto”, no menu superior da tela, destaca as influências do trabalho: “Agnès Varda, Snapchat, Italo Calvino, Christian Marclay, W. G. Sebald, Bruno Munari and Being John Malkovich” (MOTTO, 2020, n.p.).

Essa espécie de “novela de aventura” é constituída de 6 episódios de 15 minutos cada. Conta a história de um fantasma (bondoso) chamado September (Setembro), que se tornou amigo do narrador (Motto), aquele que conduz uma espécie de “conversa” com o usuário,

81 Ver em: <https://aatoaa.com/>.

por meio de pequenos textos, contando fatos, fazendo perguntas e sugerindo sentimentos e emoções. A exemplo dos textos curtos que caracterizam as redes sociais digitais, em *Motto* a história se fragmenta em centenas de frases concisas que aparecem na tela a cada toque do interator. Se durante boa parte da história somos guiados por um narrador onipresente, no capítulo 5 essa função passa a ser conduzida pelo “fantasma” Setembro — assim compreendido por não aparecer, não ter corpo ou face na história. A troca de narrador se revela visualmente pela mudança do estilo da fonte do texto, que passa para itálico quando o personagem Setembro passa a “dialogar” com o usuário (Figuras 7 e 8).

A obra convoca o usuário a fazer parte da história solicitando que envie microvídeos ao longo da interação. Esses vídeos são reaproveitados ao longo da narrativa, ajudando a compor conjuntos de imagens que, junto a outras enviadas pelos demais usuários, formam caleidoscópios que de alguma forma estabelecem conexões de sentido. Esse banco de imagens se amplia à medida que mais usuários participam do projeto.

Motto uses a mixture of live video analysis, neural-network-assisted computer vision and its own custom curation system to integrate users’ footage, applying dynamic special effects and interactivity. Meanwhile, *Motto’s* creative team seeded the work with its own collection of videos, including a handful of startling set pieces. The resulting experience marries traditional literary forms with the short-form video vernacular of the 2020 Internet, from Snapchat to TikTok and Instagram Stories—a non-linear 2,000-page mystery that’s expressed in a dazzling array of anonymous, amateur video clips, growing larger every day⁸². (MOTTO, 2020, n.p.).

82 Tradução livre: “O *Motto* usa uma mistura de análise de vídeo ao vivo, visão computacional assistida por rede neural e seu próprio sistema de curadoria personalizado para integrar as filmagens dos usuários, aplicando efeitos especiais dinâmicos e interatividade. Enquanto isso, a equipe criativa do *Motto*

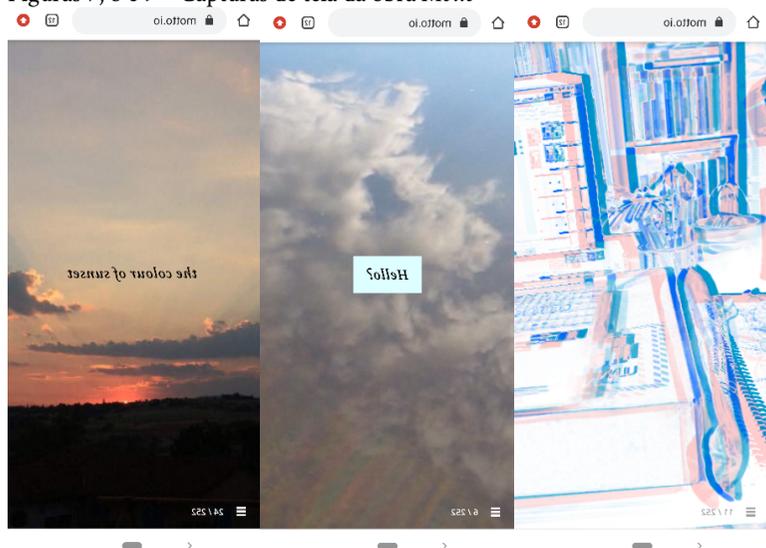
Motto traz uma narrativa mais dinâmica, construída no tempo presente a partir de imagens produzidas pelos usuários durante o processo de interação com a obra, promovendo um encadeamento desses pequenos vídeos com textos pré-elaborados. Há algumas referências a lugares ao longo da história, mas entende-se que se trata de uma narrativa desterritorializada, ainda que composta pelas multiterritorialidades geradas pela participação dos usuários. Por meio dos microvídeos enviados, a história nos apresenta a esses inúmeros desconhecidos cujas faces são ocultadas por tarjas, mas que mesmo de forma assíncrona participam daquela narrativa. Os protagonistas são o próprio narrador e seu amigo misterioso, o fantasma Setembro. O interator pode ser considerado um coadjuvante, bem como os demais usuários que outrora participaram da história e deixaram seus vídeos, que podem ser também compreendidos como rastros imagéticos.

Uma viagem pelo Chile e uma visita a um museu de antiguidades são algumas das passagens da história, que também é composta por capítulos. Num determinado momento, um desenho feito por algum usuário é mostrado sobreposto a uma outra imagem, gerando outros sentidos que criam uma conexão com a história contada pelo narrador. Em algumas passagens, há uma apresentação rápida em *loop* de imagens combinadas, dentre as quais surgem algumas feitas pelo usuário que está interagindo com o trabalho naquele momento. Num determinado ponto da história, o usuário é levado a mover sua câmera e a imagem em foco recebe um filtro, uma camada de efeito visual (Figura 9). No terceiro capítulo, por exemplo, somos encorajados a fazer desenhos

semeou o trabalho com sua própria coleção de vídeos, incluindo um punhado de conjuntos de peças surpreendentes. A experiência resultante combina as formas literárias tradicionais com o vernáculo de vídeo de formato curto da Internet de 2020, do Snapchat ao TikTok e histórias do Instagram – um mistério não linear de 2.000 páginas expresso em uma matriz deslumbrante de clipes de vídeo amadores anônimos, cada vez maiores todos os dias.”

(uma planta, uma mão, um gato) ou escrever nosso nome em um papel e enviar essas imagens, que posteriormente podem aparecer sobrepostas ou articuladas a outras. Uma vez inseridos no banco de dados da obra, esses vídeos caseiros, que podem ser compreendidos como registros documentais aleatórios, vinculam-se à narrativa a partir de um processo de edição inteligente e algorítmico.

Figuras 7, 8 e 9 – Capturas de tela da obra *Motto*

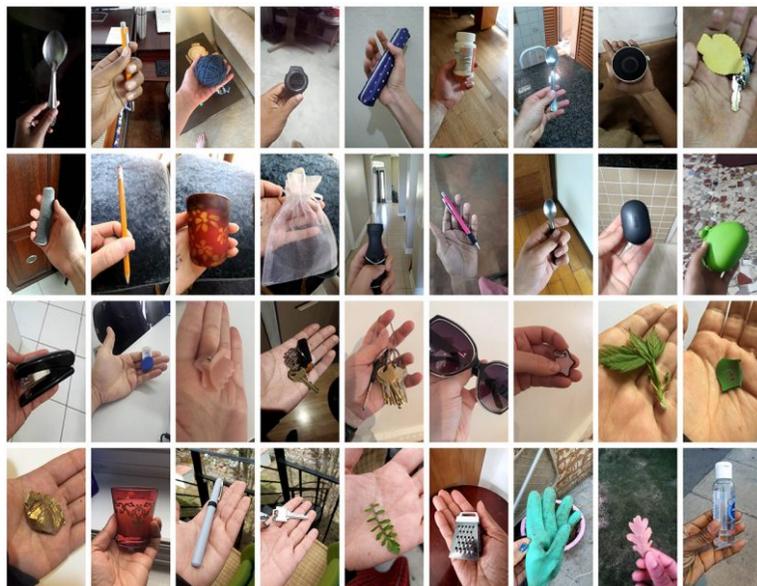


Fonte: Motto (2020)

O desafio foi converter em ato criativo e participativo essa possibilidade contínua de filmar — condição a que estamos sujeitos por meio do uso de smartphones — e transformar os usuários em colaboradores do processo narrativo. Para tanto, os criadores adaptaram recursos de inteligência artificial destinados a reconhecer as imagens produzidas pelos usuários, desenvolvendo uma nova forma de interatividade. As imagens são classificadas por categorias e também associados a conceitos mais abstratos (Figura 10). O desenvolvimento da tecnologia apropriada antecedeu a criação da história em si, o projeto

literário dedicado aos textos escritos que aparecem em tela e que funcionam como costura poética das imagens, possibilitando a existência de um fio narrativo (MAL, 2020).

Figura 10 – Imagens usadas em *Motto*



Fonte: MAL (2020)

CONCLUSÃO: PONTOS DE CONVERGÊNCIA

Far Away From Far Away nos fixa em um único lugar e trata de questões sociais, econômicas e ambientais de um determinado território, traçando um percurso do passado para o presente por meio de fragmentos de memória, porém ancorado no real. Possui trilha sonora permanente, de fundo, e é mais contemplativo, convidando o usuário/interator a ouvir a história contada em voz *over*. Em *Motto*, a experiência é silenciosa, sem efeitos sonoros, e funciona a partir de uma estrutura algorítmica e de uma constante — e necessária — interação do usuário. Trata-se de uma obra que nos leva à ação e à colaboração.

Outro aspecto a ser destacado é o fato de que em ambas as experiências os personagens centrais são descorporificados. Em *Far Away...*, com exceção das figuras humanas que aparecem nos trechos dos filmes de arquivo, as imagens mostram apenas fragmentos de corpos humanos aleatórios, gerando conjuntos de imagens de que certo modo se assemelham com a estética de *Motto*. Nesse segundo trabalho, como já citado, tanto o narrador como o fantasma Setembro “existem” apenas a partir de suas vozes expressas nos textos escritos em tela.

Mesmo com propostas e dispositivos narrativos distintos, os trabalhos possuem outros aspectos convergentes. Ambos funcionam somente se acessados por smartphones dispostos na posição vertical, o que pressupõe modos de interação com o dispositivo que se assemelham aos praticados junto às mídias sociais como Instagram, TikTok e Snapchat, demonstrando certa “contaminação” de uma lógica nativa das redes sociais digitais. Apesar disso, ao contrário de um enredo multiforme com um conteúdo muito disperso, as duas obras combinam formas literárias tradicionais com recursos de interatividade. As narrativas são fragmentadas e organizadas em blocos (capítulos/episódios), acessados a partir de links e menus, o que favorece certa linearidade cronológica na disposição dos elementos, atribuindo um sentido de totalidade e “conclusão” ao final da experiência.

No caso de *Motto*, o que se caracteriza como multiforme são as representações dos elementos narrativos, que variam de acordo com a combinação das imagens coletadas no processo de interação e produzidas por usuários de várias partes do mundo. O encadeamento das imagens, bem como a aplicação de efeitos sobre algumas delas em determinados momentos da experiência, são determinados por algoritmos, que podemos entender como parte do processo criativo. Tal processo ilustra bem o que afirma Manovich (2005), para quem a tecnologia das novas mídias também deve ser encarada como arte, considerando o próprio software como vanguarda.

A partir da análise comparativa de dois produtos, este artigo traz uma breve reflexão acerca dos processos criativos que possibilitam o

desenvolvimento de obras audiovisuais interativas no ciberespaço, partindo do conceito de estética do fragmento e da compreensão de que o banco de dados é uma forma simbólica característica da cultura digital que introduz novos modelos narrativos.

REFERÊNCIAS

BEIGUELMAN, G. Cultura visual na era do big data. *In*: BAMBOZZI, L.; PORTUGAL, D. (org.). **O cinema e seus outros**. São Paulo: AVXLab, 2019.

CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.

FAR AWAY From Far Away. Direção de: Bruce Alcock and Jeremy Mendes. Canadá: National Film Board of Canada, 2020. (25 min). Disponível em: https://www.nfb.ca/interactive/far_away_from_far_away/ Acesso em: 2 jun. 2023.

GIFREU-CASTELLS, A. El documental interactivo: estado de desarrollo actual. **Obra Digital**, v. 4, n. 1, feb. 2013. ISSN 2014-503.

KRAPP, P.; FISCHER, G. Cultura digital entre distribuição e remix. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 22, n. 2, p. 2-11, maio/ago. 2020.

LA FERLA, J. **Cine (y) digital**. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Buenos Aires: Manantial, 2009.

LE MOS, A. Cultura da mobilidade. *In*: BEIGUELMAN, G.; LA FERLA, J. **Nomadismos tecnológicos**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2011.

LEVIN, T. Do documentário ao webdoc – Questões em jogo num cenário interativo. **Doc On-line**, n. 14, p. 71-92, ago. 2013. Disponível em: http://doc.ubi.pt/14/dossier_tatiana_levin.pdf . Acesso em: 23 jun. 2023.

MAL, C. Motto: A behind-the-scenes look at the making of Vicent Morisset's latest adventure. **NFB Blog**, 30 nov. 2020. Disponível em: <https://blog.nfb.ca/blog/2020/11/30/motto-case-study/> Acesso em: 30 ago. 2021.

MANOVICH, L. O banco de dados. **Revista Eco Pós**, v. 18, n. 1, 2015.

MANOVICH, L. Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições. *In*: LEÃO, Lúcia (org.) **O chip e o caleidoscópio**. Reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MOTTO. Direção de: Vincent Morisset, Sean Michaels, Édouard Lanctôt-Benoit e Caroline Robert. Canadá: National Film Board of Canada, 2020. (6 x 15 min). Disponível em: <https://www.nfb.ca/interactive/motto/>. Acesso em: 2 jun. 2023.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PARENTE, A. A forma cinema: variações e rupturas. *In*: MACIEL, Katia. (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

PAZ, A.; GAUDENZI, S. (org.). **Bug**: narrativas interativas e imersivas. Rio de Janeiro: Automatica, 2019.

*Automação na
renderização de
visualizações científicas
e criação de realidade:
imagens operacionais
na meteorologia*

Luiza Santos

Marcio Telles

Para os estudos em imagem, os processos que envolvem a visualização de dados nos formatos computacionais (seja em sua captação, tratamento ou visualização) enquanto forma de produção de conhecimento (seja ele científico ou não) sobre o mundo se apresentam como um âmbito não apenas interessante, mas também urgente, de

investigação. Na encruzilhada das humanidades digitais⁸³, encontram-se aquilo que Karin Knorr Cetina (2014) chama de situações sintéticas, ou seja, ambientes aumentados por componentes que permitem a coleta de dados do mundo e sua projeção em telas, através e a partir das quais é possível tomar decisões e influenciar o mundo. As telas seriam um sítio de construção no qual um mundo epistemológico não apenas é projetado, mas construído. Nesses casos, as mídias que Knorr Cetina (2014) classifica de escópicas não seriam apenas canais para a transmissão de dados sobre uma realidade pré-reflexiva, mas, sim, as criadoras de um mundo sintético que é interpretado como equivalente ou até mesmo superior ao mundo externo.

Mídias escópicas são mecanismos reflexivos de observação e projeção. Quando estão em atuação, os participantes orientam-se à realidade projetada em tela e suas ações tornam-se respostas a estes mecanismos. A mídia escópica é tanto mediadora quanto centralizadora da situação sintética. Esses mecanismos, muitos deles automatizados e computacionais, constroem renderizações visuais do fenômeno observado e as televisionam à uma audiência selecionada, que poderá reagir àquilo que está refletido na superfície da

83 De forma genérica, as Humanidades Digitais podem ser definidas como a aplicação de tecnologias baseadas em computação no âmbito das pesquisas em humanidades. Esse tipo de pesquisa teve início há mais de 40 anos e podemos fazer uma divisão de três movimentos, não temporalmente limitados. A primeira, com foco nos processos de digitalização em larga escala, criação de arquivos e estabelecimento de uma certa infraestrutura tecnológica para as humanidades (PRESNER, 2010); a segunda, mais preocupada com a criação de ferramentas e técnicas para a exploração de um banco de dados agora disponível graças aos esforços da primeira onda; e uma terceira, em que a tecnologia computacional passa a se tornar a própria condição de possibilidade necessária para se pensar muitas das questões que são levantadas hoje pelas humanidades. O trabalho das humanidades digitais, a partir dessa ideia, tornar-se-ia compreender a cultura mediante as tecnologias computacionais (e isso implica, invariavelmente, compreender as tecnologias computacionais em si) (BERRY, 2012).

imagem, ou seja, à realidade re-apresentada (KNORR CETINA, 2014, p. 42-43).

Nesse sentido, as imagens projetadas são semelhantes àquilo que Harum Farocki (2004, p. 17, tradução nossa) nomeou de operative images, “imagens que não representam um objeto, mas são parte de uma operação”. Em sua obra *Eye/Machine III*, Farocki (2004) mostra como um computador “vê” e navega uma paisagem, com setas animadas mostrando a trajetória de um míssil e caixas verdes flutuando na tela, apontando a maneira como um sistema automático rastreia objetos móveis em cena. Como bem notou Paglen (2014), são as máquinas que produzem imagens para outras máquinas sem a necessidade da intervenção dos “olhos-carne”, pois é evidente que computadores não precisam de setas animadas nem caixas verdes para enxergar. Ou seja, temos uma mediação de segunda ordem independente da produção de sentido humana. As verdadeiras “operative images” não são apenas alienígenas aos olhos humanos: elas nos são invisíveis (PAGLEN, 2014).

Temos, assim, uma dobra da utilização das imagens computacionais enquanto método analítico (como forma de conhecer, investigar, analisar e compreender o mundo) sobre as imagens computacionais enquanto objeto de pesquisa (como uma série de técnicas, lógicas e políticas que carecem de investigação nas ciências sociais). Tal dobra replicaria, todavia, em um âmbito tecnológico, um velho problema conhecido dos pesquisadores sociais desde a virada linguística: a saber, que aquilo que é tomado como “real” é expresso na mesma matéria (a língua, os códigos computacionais) na qual é estudado. No nosso entender, este segundo movimento (o computacional enquanto objeto de pesquisa) só é possível após o primeiro (o computacional enquanto método). Ele produz consequências características em áreas de aplicação, como a de visualização de dados.

Neste artigo, realizaremos um exercício exploratório de análise dos processos de construção de imagens operacionais para sistematização, tratamento e visualização de dados em espaços de pesquisa

científica e produção de conhecimento. Em nosso entender, estão em jogo duas operações: primeiro, mídias escópicas coletam, sintetizam e projetam dados; segundo, elas criam visualizações para que observadores humanos adquiram conhecimento e tomem ações “informadas” a partir dessas projeções. Nesse sentido, ocorreriam ao menos três trabalhos de mediação: do mundo concreto aos dados; dos dados às imagens; da observação dessas imagens ao observador. Não obstante todas essas mediações, o discurso sobre esse mecanismo é descrito enquanto um suposto acesso “mais real e imediato” (ANDERSON, 2008; MANOVICH, 2012; MANOVICH; TIFENTALE, 2015) ao “mundo concreto”, assim dispensando a indagação crítica em torno dos processos de mediação das imagens-técnicas (FLUSSER, 2008; FAROCKI, 2004).

A partir das considerações que Jonathan Crary (2012) faz sobre o “observador” como a inscrição em um conjunto de práticas e dispositivos materiais, desenvolvemos a separação entre três níveis de visualizações/observações/observadores: um primeiro sistema (computacional) que coleta, organiza e visualiza os dados e um segundo sistema, que traduz esses dados para visualizações capazes de ser vistas por humanos que, então, agem sobre a “realidade” dada a ver pelo primeiro sistema.

Como primeiro exemplo dessa imbricação, trazemos as visualizações criadas pelo pesquisador Lev Manovich em seus projetos da “analítica cultural”, mais especificamente o material proveniente das investigações em torno da produção de selfies em capitais pelo mundo, denominado Selfiecity⁸⁴ (MANOVICH; TIFENDALE, 2015). Esse material nos provoca a pensar o ponto cego em que metodologia, instrumento e visualização se confundem. Permite-nos, também, questionar a maneira como essas imagens são incorporadas às nossas práticas científicas enquanto pesquisadores das humanidades.

84 O projeto como um todo pode ser explorado no site: www.selfiecity.net/.

Nosso segundo objeto advém do material de observação coletado durante uma visita exploratória conduzida por um dos autores deste artigo⁸⁵ como parte das atividades do minicluster de investigação Operative Images, do departamento de Estudos em Teatro, Cinema e Mídia da Goethe Universität. Com o objetivo de explorar as operative images, as visitas do projeto ocorreram em locais previamente mapeados. Neste artigo, trabalhamos com o material que advém das visitas à Estação Meteorológica do estado de Hesse⁸⁶.

A previsão do tempo é um caso exemplar para esta análise por dois motivos: primeiro, pela riqueza de técnicas de modelagem computacional e visualização de dados que emprega em seu fazer cotidiano. Segundo, porque a meteorologia é o primeiro caso de uma ciência computacional, remontando ao primeiro computador, o ENIAC, nos anos 1950. Na Estação Meteorológica, a interação entre dois sistemas de informática com funções distintas na criação de visualizações torna evidente a necessidade de um aporte teórico-epistemológico que seja capaz de construir essas visualizações em primeiro lugar, negando afirmações categóricas — como a de Chris Anderson (2008) — de que a revolução informática nas ciências dispensaria a teoria.

A investigação desses objetos (visualizações criadas por computador) interessa aos Estudos de Mídia na medida em que “tudo que as mídias armazenam e medeiam é armazenado e mediado sob

85 As visitas foram realizadas pela Dr.^a Luiza Santos e organizadas pela Dr.^a Lali Melamed, coordenadora do projeto. A visita à Estação Meteorológica do Estado de Hessen, na Alemanha, ocorreu em 2 de novembro de 2018.

86 Essa visita durou um total de quatro horas. Durante o período, o grupo conheceu as instalações, os equipamentos e as formas de trabalho da estação, e foi apresentado, por meio de palestras dos funcionários, aos modelos de previsão do tempo, formas de captação e de análise de dados meteorológicos e softwares e formatos de manipulação e visualização dos dados obtidos. Informam-se, neste capítulo, os registros fotográficos do ambiente e das visualizações e as notas de campo, todos realizados pela pesquisadora Dr.^a Luiza Santos.

condições criadas pelas próprias mídias” (VOGL, 2008, p. 16, tradução nossa). Ao contrário de abordagens que tomam a mídia como mero veículo que nada adicionaria às mensagens que transportam, aliamos-nos à perspectiva de que as mídias são generativas, ou seja, que elas criam, ou ao menos participam, da produção das mensagens (KRÄMER, 2016, p. 27). Ao mesmo tempo, nos processos em que estão envolvidas, as mídias se tornam invisíveis — naquilo que elas fazem aparecer, elas mesmas desaparecem (MERSCH, 2013). Por isso, no acontecimento medial, “a superfície sensível, visível, é o sentido, enquanto a ‘estrutura profunda’ constitui o medium invisível” (KRÄMER, 2016, p. 31, tradução nossa).

Cientistas, que não são treinados para pensar a medialidade de suas visualizações, estão cegos para o fato que a materialidade da mídia impõe limites para o conhecimento construído medialmente. Logo, não se trata de uma “representação fiel” de uma realidade externa, mas, sim, dos limites epistemológicos e heurísticos do próprio meio de visualização. São essas questões que pretendemos trazer à vista, apontando para como os agenciamentos de aparatos, códigos, sistemas simbólicos, formas de conhecimento, práticas específicas e experiências estéticas (VOGL, 2008, p. 15-16), ao qual chamamos de mídias, articulam-se com seus observadores. Interessa-nos em particular as instâncias de mediação nos processos de coleta, tratamento, análise e visualização de dados estabelecidos como científicos.

OBSERVAÇÃO E RENDERIZAÇÃO DE IMAGENS COMPUTACIONAIS

Nos últimos anos, a utilização de métodos computacionais e imagens operacionais vem crescendo, acompanhando o aumento da capacidade de processamento computacional, assim como de investimento de recursos em tecnologias desse tipo (WALSH, 2015). Entretanto, as implicações da adoção de métodos científicos cada vez mais computacionais nas formas de produção de pensamento estabelecidas nem

sempre são consideradas seriamente pelos cientistas que as utilizam. À medida que se intensificam os processos e as mediações computacionais, inclusive por meio da produção imagética, intensificam-se também os meios de construção do conhecimento científico. Aquilo que se vê, que se modela, que se calcula e, em última instância, se pensa, depende, atualmente, das mídias (KITTLER, 2019).

Um bom exemplo dessa questão são as pesquisas de Lev Manovich (2012; MANOVICH; TIFENDALE, 2015). Sua proposta metodológica da Analítica Cultural decorre justamente da centralidade do software enquanto mediador da cultura digital e das suas potencialidades para análises capazes de encontrar padrões em grandes quantidades de dados. A etapa que Manovich chamará de “visualização” — a criação efetiva de visualizações — pressupõe o olhar mediado da máquina a partir de padrões não perceptíveis ao ser humano. Isso quer dizer que ver um objeto de pesquisa por meio dessas visualizações é “ver de outra forma”, “ver outra coisa”, ou mesmo “não ver para então ver realmente”.

Parece ser justamente esse o ponto de Manovich: aquilo que a máquina pode dar a ver faz parte de um registro distinto do registro humano. Ao olharmos (nós, humanos) o que a máquina é capaz de ver, vemos uma outra coisa — que nem é aquilo que percebemos no contato com o objeto, nem é aquilo que a máquina registra no seu contato com o objeto. E, vale ressaltar, nenhum deles corresponde exatamente ao objeto observado. Da mesma forma, os padrões encontrados pela máquina também podem dar a ver, ou evidenciar, formas e questões de maneiras distintas à análise humana — é um processo de ver através da máquina, e não de meramente registrar aquilo que a máquina vê.

O desenvolvimento de tecnologias computadorizadas para a análise de dados nos leva a um tipo de olhar específico, capaz de encontrar relações distintas daquelas que somos capazes de fazer sem essas técnicas. Isso se deve, em grande medida, à capacidade computacional: a análise sistemática de um grande número de dados, em

detalhe, pode resultar no encontro de padrões para os quais o cérebro humano não possui aparato físico adequado para lidar (por sua limitação em termos de quantidade de informação e fluxo de atenção; não em termos analíticos).

Essa ideia se encontra expressa no ensaio publicado em junho de 2008 na revista *Wired* pelo seu então editor Chris Anderson. Tomando como exemplo a publicidade, Anderson salienta que o Google não sabe nada sobre cultura, sociedade ou outras convenções sobre as quais se apoiaram por décadas o conhecimento publicitário. Porém, equipado dos “melhores dados e [das] melhores ferramentas analíticas” (ANDERSON, 2008, n.p., tradução nossa), a multinacional foi capaz de “conquistar o mundo publicitário com nada mais que matemática aplicada” (ANDERSON, 2008, n.p., tradução nossa). Essa espécie de milagre computacional se expande para a tradução de línguas. Mediante correlações de dados, o Google seria capaz de corrigir a gramática dos usuários — e fazer traduções virtualmente para qualquer língua — sem a necessidade de qualquer *teoria* da linguagem.

O sistema opera a partir da criação de modelos matemáticos baseados nos dados coletados dos usuários. Na sequência, os dados enquadram os *inputs* seguintes e os processam de acordo com o modelo estabelecido. Então o processo é reiniciado, em um *looping* recursivo em que o modelo está sempre ao mesmo tempo enquadrando e se ajustando aos novos *inputs* (BROUSSARD, 2018). Elimina-se, assim, a variabilidade diacrônica, levando tanto à reafirmação do presente quanto à mediocridade — o “meio” (a média) é a mensagem.

Anderson empolga-se com a perspectiva de que, com um milhão de gigabytes, “correlação [de dados] é suficiente” (ANDERSON, 2008, n.p., tradução nossa). Para navegar nesse mar crescente de dados coletados e armazenados em bancos nas nuvens, Anderson aponta que o melhor estado mental é “sem hipóteses a respeito do que eles [os dados] podem [nos] mostrar” (ANDERSON, 2008, n.p., tradução nossa). Isso sugere uma estranha situação: despir-se das preconcepções (nas quais se encontram as possibilidades de

compreensão), ao mesmo tempo que se dedica atenção (visual) total aos dados. Dessa maneira, o trabalho científico deixa de responder a um regime de conhecimento e passa ao paradigma escópico (KNORR CETINA, 2014) da economia da atenção. Não conhecer para ver, mas ver para conhecer.

Falando sobre o cinema norte-americano no século XXI, Thomas Elsaesser sugere a passagem de uma episteme do voyeurismo, à qual responderia o cinema clássico, para uma episteme da vigilância e do (auto)controle: “[...] a atenção seria [agora] considerada uma reação a um estímulo ou a uma interpelação, e atenção como um estado em suspensão do trabalho, que pode ser parafraseado como ‘esperando enquanto trabalha/trabalhando enquanto espera’” (ELSAESSER, 2018, p. 227). A “situação sintética” na qual os cientistas estão imersos exige que mantenham a observação constante do fluxo informacional apresentado em tela — dados “sobre a realidade”. As mídias escópicas baseiam-se em um regime de percepção e atenção contínua em que a atenção se torna mandatória e coercitiva (KNORR CETINA, 2014, p. 56).

A terceirização do pensamento às máquinas — que não pensam — reinscreveria o cientista como mero relé em um sistema fechado computacional, um tipo de servo-eletromecânico cuja atenção ativaria e/ou desativaria o comando para a sistematização dos dados traduzíveis em “conhecimento”. Esperar com atenção, ser chamado à ação, clicar e então observar os resultados. O trabalho científico se tornaria, em sua maior parte, espera, enquanto a observação se bifurcaria: por um lado, observar o sistema para atender ao seu pedido de ação no momento oportuno; por outro, observar o *output* de dados desse sistema.

No que diz respeito à criação de ferramentas de análise e de visualização de dados, cabe ressaltar que o olhar analítico da computabilidade é excessivamente direcionado e, portanto, aponta para outro regime escópico, que parece retrabalhar as “técnicas do observador”. Para Crary (2012), um observador é aquele que vê dentro

de um determinado conjunto de possibilidades inscritas em um sistema heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais que convencenam e restringem o ato da visão. Decorre daí que inexistente um sujeito observador prévio ao campo de observação; e, igualmente, que a visão é sempre exterior ao sujeito que vê. Nessa perspectiva, portanto, o observador é um efeito da construção das técnicas e práticas nas quais se encontra materialmente inscrito. Para as imagens computacionais, o efeito-observador divide-se em três níveis. No primeiro, um sistema computacional que observa a partir de um conjunto de normas e prescrições; no segundo, outro sistema computacional que produz uma imagem capaz de ser vista por um observador humano; então, no terceiro, um sujeito observador — humano, mas não necessariamente — que observa e age. Essa construção opera com os dois sentidos da palavra observador (CRARY, 2012, p. 15): não apenas “olhar para”, mas também “conformar as próprias ações, obedecer a”.

Ladeira (2019) lista as rupturas identificadas por Crary na modernidade como: a) quebra de conexão direta entre objeto e representação; b) necessidade de mensurar o corpo como meio para compreender a visão; c) acoplamento do ato de ver a dispositivos mecânicos; d) pretensão desses objetos de se constituírem como uma realidade autônoma. A imagem computacional produzida a partir de dados construídos por um sistema é a vanguarda das últimas duas tendências: agora, o dispositivo messiânico (o computador) pode chegar mais profundo ao real — mas um real que existe, a princípio, dentro da máquina.

De novo, tomemos as pesquisas de Manovich como exemplo dessa nova expressão do observador na ciência. Em seu projeto Selficity (MANOVICH; TIFENTALE, 2015), o pesquisador almeja comparar padrões encontrados em selfies publicadas no Instagram em cinco grandes cidades (Berlim, Moscou, Nova Iorque, São Paulo e Banguecoque) a partir de um conjunto gigantesco de imagens capturadas de redes sociais. As diferentes formas de visualização dos dados

obtidos possibilitam diferentes comparações entre variáveis (saturação, cor, gênero, idade, localização, expressão facial, ângulo da imagem etc.). Tais elementos são perceptíveis ao olhar humano para cada foto, entretanto, a comparação desses elementos específicos de forma conjunta, para uma quantidade de imagens na casa dos milhares, é impossível para o aparato sensorio humano. É preciso recorrer ao computador para, só então, ser capaz de observar.

Essa observação da observação ocorre por meio dos três níveis que descrevemos anteriormente: o mesmo conjunto de dados observado no primeiro é capaz de gerar visualizações distintas no segundo, que serão observadas pelo terceiro observador (o humano). Por exemplo, a entrada a esse conjunto pode ser dada por uma dentre as seguintes opções: saturação, localização (Figura 1) ou tempo de publicação das fotografias (Figura 2). As correlações entre imagem e seu objeto, que antes poderíamos dizer entre representação e seu representado, não ocorrem no olhar humano, mas apenas dentro da máquina, com a aparição de uma espécie de duplo (os dados), em uma nova relação triádica entre objeto, imagem e dado. Enquanto apenas dados capturados, as imagens não existem como elemento visual para olhos humanos; ao serem renderizadas conforme parâmetros especificados a posteriori de sua captura, as visualizações são geradas. A renderização é a imagem que é produzida algorítmicamente a posteriori da coleta de seus dados (primeira camada de mediação). Porque o segundo input ocorre depois da coleta, a renderização pode criar diferentes imagens com os mesmos dados (STEYERL; POITRAS, 2015).

Figura 1 – Mapa da localização de 212,242 fotos em um período de três meses, classificadas por hora



Fonte: <http://selfiecity.net/>

Figura 2 – Montagem com 57,983 fotos de Nova Iorque, classificadas por tempo



Fonte: <http://selfiecity.net/>

Renderização é o processo computacional que traduz conjuntos díspares de dados para uma superfície imagética passível de visualização humana (STEYERL; POITRAS, 2015). As formas de visualização criadas computacionalmente carregam em si uma mistura de pressupostos epistemológicos em seu desenvolvimento e uma forma que é essencialmente computacional: a forma matemática. A grande novidade da imagem computacional é que esta não é mais uma imagem de reprodução, sequer de produção, mas de pós-produção, pois é nesse momento em que o sentido é criado. Isso é o que Steyerl e Poitras (2015, n.p.) nomeiam de “informação retrospectiva: como ver narrativas após o fato”. Na pós-produção, o dispositivo original da produção imagética é negligenciado, ou mesmo esquecido, e a imagem que dele é fruto guarda marcas de tradução, mais do que de representação.

Para os pesquisadores de humanidades, não versados nem na computação, nem na matemática, a afirmação de que as imagens computacionais “são representações apenas de seus procedimentos operacionais possui um grande grau de mistificação” (FAROCKI, 2004, p. 15, tradução nossa). Essa mistificação é um desejo antigo de outras tecnologias de observador, como a fotografia, que sempre manteve “a pretensão de apagar os processos que tornaram possível sua gênese” (LADEIRA, 2019, p. 159), um traço que dependia da sensação de automatismo ofertada pela fotografia, e que pode ser explicado na “constante expectativa de ver tudo sem que o próprio instrumento que torna essa visão possível venha ele mesmo a ser identificado” (LADEIRA, 2019, p. 159).

Em O gesto de fotografar, Flusser (2019) aponta três aspectos do gesto fotográfico: 1) encontrar uma posição da qual observar; 2) adaptar a situação à posição; 3) avaliar o sucesso desse posicionamento relativo. A ligação entre os três aspectos produz uma superfície na qual a duplicação da posição do observador não é nem mera duplicação, nem a incorporação de uma das posições pela outra, mas algo mais complicado. Enquanto o fotógrafo acreditava estar posicionando

a câmera para encontrar o melhor ponto de vista para sua fotografia, ele na verdade performava o gesto fotográfico, em busca de uma posição que melhor corresponderia à situação movente que tenta capturar. Nesse sentido, a fotografia é também uma observação da observação (de segunda ordem), pois tanto a posição do observador fora da situação, quanto a do fotógrafo em relação a ela são, recursivamente, suas partes constitutivas. Esse modelo não apaga a máquina fotográfica da cena fotografada, mas a insere como o dispositivo essencial para que a fotografia aconteça. Mas, em uma era de proliferação de tecnologias de observação de imagens computacionais criadas com pontos de vista múltiplos e móveis, tanto a recursividade quanto o apagamento da materialidade da máquina imagética se tornam ainda mais complexas. Agora, a observação torna visível não a situação, mas a maneira pela qual a fotografia cria (renderiza) uma superfície. Day e Lury (2017), partindo da mesma leitura de Flusser, acreditam que esse processo não se resume apenas à fotografia, mas é compartilhado por um vasto número de tecnologias de observação contemporâneas.

Como lembra Ladeira (2019, p. 159), “Um universo de intensa visualidade oferece a sensação de que aquilo que não reside nessas imagens se encontra inacessível”, ou mesmo inexistente. Os sistemas informáticos, capazes de registrar até variações microscópicas no ar e transformá-las em visualizações, é a última certeza de tornar visível aos olhos um outro mundo. A visualização, a partir do século XIX e de maneira acelerada até o XXI, torna-se o ato de trazer à visão aquilo que não estava à vista (HALPERN, 2015). Visualização é o que faz surgir novas relações e produz novos objetos e espaços para a especulação. Como ressalta Rosa (2019, p. 164), “a imagem não é um documento, aquilo que atesta um ocorrido, mas ela própria é o fato, o acontecimento autonomizado”. A imagem computacional, criada enquanto renderização de dados computacionais, não é um documento do real externo à máquina; ao contrário, é ela mesma quem produz sentido e se torna, em consequência, o próprio acontecimento.

Como nota Knorr Cetina (2014, p. 48), a situação sintética projetada eletronicamente supera o que seria visível normalmente em um ambiente físico. Embora Knorr Cetina aponte como uma das características do que chama de mídias escópicas a capacidade de colocar pessoas espalhadas no espaço em um mesmo momento de presença de resposta (como as telas do mercado financeiro, a videochamada etc.), interessa-nos a capacidade que essas mídias têm de criarem um complexo ambiente informacional e, ao mesmo tempo, fazerem-se imperceptíveis nesse processo. Como os algoritmos que coletam dados e constroem as visualizações a partir deles atuam abaixo do nosso limiar perceptivo e estão ausentes da superfície das telas, não os encontramos como encontraríamos outros agentes de maneira física (em uma situação face-a-face) ou enquanto avatares digitais. Todavia, encontramos os resultados de suas ações. Quando mídias escópicas são usadas de maneira sistemática — por exemplo, em laboratórios —, elas causam efeitos de “confeção de mundo” (*world-making*), o que leva à criação de realidades dentro da máquina para as quais os participantes se direcionam ou nas quais se tornam completamente absortos (KNORR CETINA, 2014).

É por isso que, para um biólogo, é possível “descobrir” milhões de espécies novas, ainda que não saiba nada sobre elas (ANDERSON, 2008): são códigos de DNA possíveis de existência — informação latente —, montados a partir de um modelo algorítmico rodando dentro do computador, que gera visualizações de um real possível, mas não atualizado. A existência dessas espécies no mundo concreto pouco importa para o biólogo e para Chris Anderson — na verdade, a inexistência dessas espécies é tida como impossível; “descobri-las” é uma questão de tempo. Em uma inversão surpreendente do quarto chinês de Searle⁸⁷, é como se o mundo “lá fora” replicasse o mundo “dentro” do computador.

87 A “teoria do quarto chinês”, de John Searle (1960), relata a capacidade de um computador exercer atividades para os quais é requisitado mesmo sem compreendê-las, ou seja, a sua incapacidade de atingir estados cognitivos genuínos (ou seja, de humanos).

Isso coloca uma consequência ética curiosa para o pensamento científico. Se *teoria* é o ponto de vista de observação adotado para que o sujeito (o teórico) melhor observe seu objeto (como o fotógrafo de Flusser), a observação computacional impede a adoção desse ponto de observação por um ser humano. Para a ciência baseada em algoritmos computacionais, o humano é incapaz, por limitações físicas, de *ver*: tomar uma posição teórica, nessas circunstâncias, é impossível. Os drones de que fala Farocki e o Big Data de que fala Anderson são observadores sobre-humanos, porque as imagens que observam são produzidas de maneira fechada em uma circularidade “dentro do quarto”, ao qual o humano não tem mais acesso. Imagens, do ponto de vista computacional, são nada mais que dados que criam o próprio acontecimento observável. A seguir, veremos como essa estrutura de observação opera na ciência computacional por excelência, a meteorologia.

MODELOS DE PREVISÃO CLIMÁTICA E OS PROCESSOS DE VISUALIZAÇÃO DE DADOS

Não é por coincidência que a meteorologia é considerada a primeira ciência computacional. No começo do século passado, os modelos complexos desenhados para a previsão do tempo necessitavam de alto poder de cálculo, o que exigia grandes esforços humanos. Mas, em meados do século, a promessa em plena Guerra Fria de que a previsão do tempo poderia culminar no condicionamento do tempo e a necessidade de encontrar um uso civil para o recém-criado computador elétrico direcionaram o interesse do governo norte-americano para essa ciência. Assim, “a predição numérica do tempo se tornou a exibição civil para uma máquina inventada no período de guerra, especificamente para dar suporte às necessidades militares” (EDWARDS, 2010, p. 111, tradução nossa).

A empreitada foi encabeçada pelo matemático húngaro John Von Neumann, que, já em 1945, havia se decidido pela meteorologia

como o caso ideal a ser explorado no âmbito civil da computação. A despeito dos limites de processamento e memória, os primeiros experimentos foram realizados no ENIAC a partir de 1949: modelos de previsão climática foram decupados em guias passo-a-passo para o computador. Os desafios de computabilidade desse período guiaram os esforços científicos das décadas seguintes, como a criação de novas técnicas de tratamento de dados e de métodos matemáticos para analisar as observações realizadas. Ao longo das décadas, foi possível refinar os modelos de previsão do tempo (EDWARDS, 2010).

O conhecimento humano em torno do clima e do tempo se deve a três tipos de modelos diferentes: modelos de simulação, modelos de reanálise e modelos de análise de dados. O primeiro é puramente matemático; o segundo inclui dados empíricos para checagem dos resultados matemáticos; e o terceiro é um composto de técnicas matemáticas, algoritmos e ajustes empiricamente derivados da leitura de instrumentos. Os três casos trabalham com a compreensão do clima enquanto sistema físico, para o qual é preciso encontrar e relacionar adequadamente as variáveis.

É um dos desafios mais complexos que a ciência já enfrentou, uma vez que envolve muitos sistemas interligados, incluindo a atmosfera, os oceanos, a criosfera (gelo e neve), superfícies da terra (solo e refletância) e a biosfera (ecossistemas, agricultura, etc). Você não consegue estudar sistemas globais de forma experimental: eles são muito grandes e complexos (EDWARDS, 2010, p. XV, tradução nossa).

Não existe apenas um modelo de previsão climática, mas vários — entre os mais complexos e populares estão os General Circulation Models (GCM). No âmbito da meteorologia, tanto as formas de coletar os dados necessários quanto seu processamento a partir de modelos analíticos (constantemente em disputa entre os cientistas) são ações complexas e de difícil execução. Entretanto, a partir

da computação da meteorologia contemporânea, novas camadas de complexidade são adicionadas a essa prática, a partir da adoção de softwares especificamente programados para o tratamento dos dados no cotidiano das estações meteorológicas.

Durante a visita realizada por um dos autores deste trabalho à Estação Meteorológica do Estado de Hessen, na Alemanha, localizada na cidade de Offenbach, além de circular e conhecer equipamentos, funcionários e estações de trabalho, fomos introduzidos aos dois principais softwares utilizados: o NinJo e o TriVis. Suas funcionalidades são opostas: enquanto o NinJo é utilizado pelos meteorologistas para realizar as previsões do tempo, o TriVis possibilita a criação de uma comunicação visual para o público em geral. Além de suas funções comunicacionais distintas, esses softwares nos apontam problemáticas diversas para serem analisadas. Por um lado, com o NinJo, a construção e manipulação dos dados a partir de representações visuais e modelos de predição matemáticos são centrais; por outro, com o TriVis, o foco se dá no processo de tradução para uma linguagem imagética produzida computacionalmente e veiculada por canais televisivos. Da relação de ambos é instaurado um acontecimento científico capaz de agir sobre o futuro, influenciando decisões rotineiras (levar ou não um casaco na bolsa) ou de trabalho (sair para a pesca), procedimentos de colheita ou plantio etc.

A seguir, explicitamos brevemente alguns dos mecanismos relevantes de funcionamento do NinJo que, conforme argumentaremos, são indissociáveis do conhecimento que o software é capaz de gerar. Ainda, no caso da previsão do tempo e do clima, a obtenção dos dados também está imbricada com o local, a condição, o momento e o tipo de instrumento utilizado em sua coleta, assim como ao(s) modelo(s) matemático(s) e de análise de dados utilizados para sua compreensão, que adicionam camadas ao sistema de software para a manipulação de ambos (de modelos e de dados).

O NinJo é um software de visualização de dados georreferenciados em Java que funciona como uma estação de trabalho para a

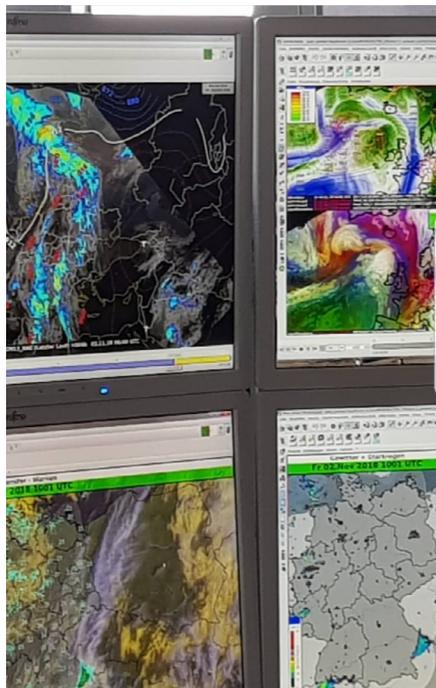
análise de dados referentes à previsão meteorológica⁸⁸. A funcionalidade principal do NinJo é fornecer suporte computacional visual para o trabalho dos cientistas, viabilizando, assim, manipulações e combinações de camadas diversas de dados que são necessárias para a produção de uma previsão do tempo. O NinJo não se destina à criação de visualizações para o público (JOE; FALLA, 2004). Os dados obtidos são compartilhados entre os países que integram o consórcio de utilização do NinJo: os modelos computacionais para a previsão do tempo e do clima requerem a utilização de dados globais. A conjunção de dados globais impõe, de fato, inúmeros desafios, que levam à criação e à utilização de procedimentos específicos: a “aquisição de dados com velocidade suficiente demandou técnicas de automação para o input de dados, controle de dados, interpolação e falseamentos para entradas de dados faltantes em regiões esparsamente cobertas” (EDWARDS, 2010, p. 111, tradução nossa). Desde o início dos anos 1960, essa necessidade por diversidade de dados em localidades do planeta dá origem ao “World Weather Watch”, que funciona como um sistema global de observação, comunicação, processamento de dados e previsão do tempo. São características das situações sintéticas criadas por mídias escópicas a sua translocalidade e a sua potência global: elas não apenas transcendem o local e o face-a-face, mas permitem ordens de ação em escala global (KNORR CETINA, 2014).

No layout do software NinJo, cada variável climática obtida em uma região global compõe camadas que podem ser sobrepostas, arranjadas e rearranjadas conforme a necessidade do usuário. Essas camadas são armazenadas em seu formato original, o que mantém a integridade da resolução dos dados obtidos: “a renderização da tela da imagem é sempre feita diretamente dos dados” (JOE; FALLA, 2004, p.

88 Produto de um consórcio entre a Suíça (MeteoSwiss), Dinamarca (Danish Meteorological Institute) e o Canadá (Metereological Service of Canada), capitaneado pela Alemanha (Deutscherwetterdients), o software apresenta mudanças significativas na forma como os dados podem ser trabalhados pelos cientistas.

550, tradução nossa). Os dados obtidos a partir de radares podem ser combinados visual e matematicamente com outros dados meteorológicos, em outras camadas a serem manipuladas pelos meteorologistas. Nesse sentido, ele possibilita a combinação de dados de diferentes variáveis formando uma visualização integrada, conforme a Figura 3.

Figura 3 – Diversas camadas em telas no NinJo



Fonte: os autores

Além de possibilitar a recombinação dos elementos necessários, o NinJo torna possível o detalhamento e a aproximação de cada camada de dados, individualmente, a partir de uma localização geográfica específica e preservando sempre a qualidade dos dados acessados. Assim, é possível analisar em detalhes os fatores relevantes para um evento meteorológico que está sendo monitorando:

Entre os principais benefícios desse tipo de software estariam: “(i) a capacidade de visualizar vários dados pela adição, subtração ou ocultação de camadas; (ii) a capacidade de alterar a ordem das camadas; (iii) transparência que permite que os dados sejam vistos através de outros dados e (iv) acesso a dados” (JOE et al., 2005, n.p., tradução nossa). A mudança principal que o NinJo insere nesse cenário é a possibilidade de manutenção da qualidade e da resolução dos dados, capaz de preservar a percepção situacional e de evitar registros equivocados de geolocalização. Ou seja, “dentro do conceito NinJo, dados bidimensionais, dados de seção vertical, o objeto da célula é exibido e as funcionalidades interativas são visualizadas em camadas separadas” (JOE et al., 2005, n.p., tradução nossa). A possibilidade de sobrepor e de visualizar através de uma camada de dados é considerado um “método poderoso para acessar a meteorologia da situação” (JOE et al., 2005, n.p., tradução nossa). Dados de satélite, relacionados à altura de uma tempestade, podem ser combinados com os dados de um radar echo, de um nível mais baixo, e também com dados de superfície, como a baixa umidade do ar e outros fatores que podem influenciar no seu crescimento em potencial. Na linguagem dos meteorologistas, o NinJo é um elemento essencial para “acessar” as condições temporais de formas diversas⁹⁰. A palavra denota a percepção de que, por meio do software, é possível abordar e examinar fenômenos da realidade e, a partir da manipulação, combinação e análise dos dados gerados, acompanhar, compreender e prever o desenrolar da realidade no futuro. Dados, nesse contexto, não seriam partes extraídas deliberadamente a partir de técnicas específicas que compõem informações referentes a um fenômeno, mas, sim, uma parcela do real que poderia ser acessada mediante as tecnologias adequadas.

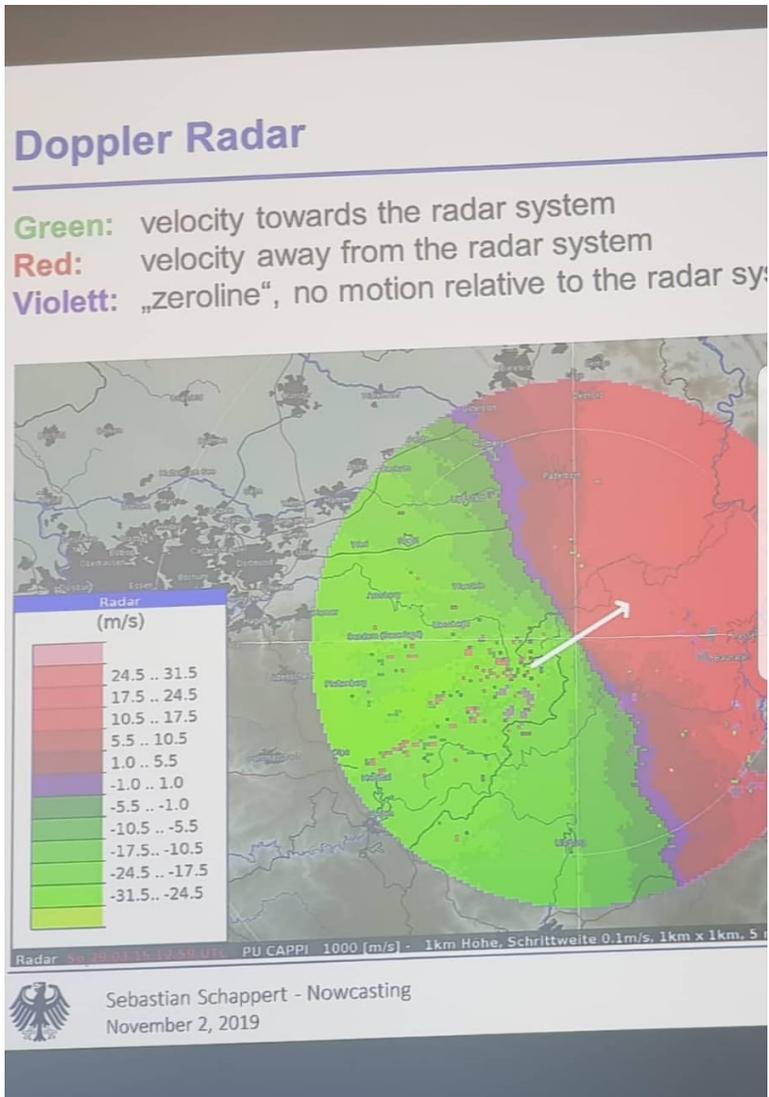
90 No texto de Joe *et al.* (2005, n.p., tradução nossa), por meio do NinJo “pode ser usado para avaliar a morfologia da tempestade” ou “avaliar a relação da tempestade em relação às fontes de umidade em baixo nível”, entre outros exemplos do uso da palavra neste contexto.

Mas, de fato, os dados que chegam para utilização no NinJo, obtido de formas variadas (como diferentes tipos de radares), já são “tratados”, utilizando modos diversos (entre os receptores) de processamento, de hardware e de software (Figura 5). Ou seja, cada dado é um “produto final diferente, em formatos diferentes de arquivos e operando com diferentes estratégias” (JOE et al., 2005, n.p., tradução nossa). Não é apenas a forma de obtenção e de tratamento dos dados iniciais que variam, mas também sua temporalidade, que também impacta nas modelações:

[...] sistemas de observação se modificaram tanto e tão frequentemente que você só pode combinar registros de longo prazo ao modelar os efeitos de diferentes instrumentos, de práticas de coleta de dados, mudanças de locais de estações de meteorológicas e centenas de outros fatores (EDWARDS, 2010, p. XV, tradução nossa).

O software possibilita também o monitoramento automático de dados específicos, capazes de gerar alertas pré-programados em caso de detecção de uma combinação de fatores que podem estatisticamente levar a um resultado previsível, como uma tempestade convectiva. Ou seja, quando baseado em um modelo determinado, o software gera alertas sempre que o modelo apontar uma previsão previamente marcada.

Figura 5 – Imagens de dados de um radar Doppler



Fonte: os autores

No âmbito da Estação Meteorológica, a representação visual da enorme quantidade de dados coletados é o que permite aos cientistas

a criação de sentido. Sem a possibilidade de visualizar e rearranjar, a quantidade de dados para cada fator relevante torna virtualmente impossível a organização e a predição a partir dos modelos que calculam a previsão do tempo. De fato, foi a computabilidade eletrônica e sua capacidade de criação de imagens operacionais que possibilitou a execução dos modelos de previsão do tempo que temos hoje. Novas visualizações são geradas à medida que as diversas camadas de fatores relevantes vão sendo combinadas e recombinaadas: velocidade dos ventos, umidade do ar, temperatura, massas de ar etc. Para cada fator que influencia o clima de um ponto específico do globo (sempre capaz de repercutir em outros pontos), existe uma camada diferente, que pode ser explorada em profundidade ou em combinação.

A importância de um software adequado é reconhecida entre os cientistas da área, atestada pelas publicações dedicadas ao assunto e pelo esforço supranacional dedicado ao NinJo. Entretanto, nem todos os aspectos de mediação envolvidos no processo cotidiano de previsão do tempo e do clima são perceptíveis aos meteorologistas na execução de suas tarefas, como: a) coletas de dados variados, em diversos países, compartilhadas em formatos e a partir de técnicas de extração e manipulação diferentes entre si; b) chegada desses dados na interface do NinJo, que permite funcionalidades específicas, a partir de parâmetros e de formas também específicas; c) alertas de automação das predições possibilitados pela computabilidade dos modelos matemáticos que guiam as dinâmicas de previsão do tempo. Tudo isso antes de chegarmos a qualquer tipo de visualização da previsão (forecasting) para o público leigo, que implica uma nova camada de construção imagética computacional.

É necessário também considerar o emaranhado entre dados e modelos nos sistemas de previsão do tempo: os modelos não são “teorias puras”, baseadas em observação. Por isso, são os dados que ligam os modelos a realidades mensuráveis, de forma que, atualmente, é possível dizer que não existe conhecimento climático relevante fora desses modelos (EDWARDS, 2010). Ou seja, os dados “do mundo

real” não estão livres da teoria como gostaria Anderson (2008), mas estão impregnados pelos modelos teóricos que geram as formas de visualização e, conseqüentemente, de predição. Fugir dos modelos de análise de dados é, nesse campo, virtualmente impossível. E modelos pressupõem visões, quadros conceituais e epistemológicos:

Se você utiliza muitos sensores, irá precisar de uma modelagem de dados para transformar o seu sinal em uma informação significativa. Se você quer minerar dados criados por outra pessoa e misturá-los com os seus próprios, você irá precisar modelar os dados. Se você quer experimentar com escalas as quais você não tem acesso ou envolvendo materiais que você não pode manusear, você irá usar um modelo de simulação. Se você quiser olhar para grandes escalas de tempo, misturando dados coletados em muitos locais e épocas por muitos investidores em um data set em comum, você irá precisar de modelos para reconciliar as diferenças (EDWARDS, 2010, p. XIX-XX, tradução nossa).

A análise dos dados meteorológicos é ainda permeada pela discussão e troca entre os pares: uma vez que os fatores para análise vêm de outras estações de captação e que previsões e dados de um local influenciam previsões e dados futuros de outros locais, os cientistas dialogam constantemente para verificar e compreender as visualizações principalmente pelo telefone. As convenções imagéticas e de cores estabelecidas entre cientistas para fazer funcionar uma linguagem compreensível são parte integrante do trabalho e, assim como os métodos e as variáveis de análise, são indissociáveis dos resultados obtidos em si. Tudo isso para dizer que, na ciência, as minúcias técnicas que possibilitam captação, sistematização, análise e visualização de dados são indissociáveis das análises finais: em última instância, opções metodológicas desenham horizontes epistemológicos que, se nem sempre reconhecidos abertamente, estão ao fundo de qualquer investigação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, por um lado, pesquisadores vêm se voltando para a utilização de softwares e algoritmos especificamente desenvolvidos como método de investigação visual (como a Analítica Cultural de Manovich), por outro, pesquisadores do mesmo campo têm se dedicado ao estudo de softwares e algoritmos cuja finalidade é automatizar as atividades humanas, como processos sociais e econômicos ou mesmo atividades de pesquisa (nas humanidades ou nas chamadas “ciências duras”). Abre-se uma brecha entre uma apropriação a-crítica da imagem computacional enquanto método de pesquisa e o questionamento crítico desse mesmo processo de criação em outros âmbitos sociais. É isso que nos leva a concluir, em contramão a certo frisson a respeito das humanidades digitais, que a investigação humana das humanidades hoje se faz ainda mais necessária, bem como o desenvolvimento de quadros teóricos capazes de compreender os dados e seus usos por acadêmicos de ciências humanas e sociais.

Primeiro, porque os tipos de visualização de dados são técnicas desprovidas de neutralidade em relação ao seu objeto, ou seja, não nos permite “conhecer” o objeto de uma forma isenta e afastada, uma vez que o desenvolvimento das técnicas e lógicas desses mecanismos pressupõem visões teóricas e de mundo que informam a construção computacional do objeto e de sua representação aos olhos humanos (o processo que anteriormente definimos de renderização). Ou seja, se Anderson (2008) deseja pensar os métodos de aferição de dados sem teoria, reiteramos que tal desejo é impossível de um ponto de vista epistemológico, uma vez que não existem instrumentos (métodos) construídos na ausência da reflexão sobre a técnica (tecnologia é teoria). A utilização de técnicas e lógicas computacionais na produção científica por meio das imagens estaria longe de representar o fim da teoria. Nesse sentido, a oportunidade é o próprio renascimento da teoria e do pensamento crítico (FAZI, 2020), com questões que só o pensamento teórico pode colocar.

Segundo, porque a análise humana segue sendo um passo imprescindível da análise desses dados gerados — mesmo quando essas análises forem quantitativas e computacionais. Sem ela é impossível criar sentido e realizar abstrações, a não ser que estas duas instâncias (significar e abstrair) sejam reduzidas a operações matemáticas. Dados não dizem nada por si só: eles dizem aquilo que narramos enquanto histórias possíveis a partir de um quadro epistemológico maior.

Portanto, a criação e adoção de novos métodos, tais como análises estatísticas baseadas em computador e visualização de dados, leva, invariavelmente, a um questionamento da posição e do potencial dessas ferramentas nos resultados obtidos pela ciência. Essa questão não é, evidentemente, uma novidade: os Estudos de Ciência e Tecnologia vêm explorando a relação entre ciência, tecnologia e sociedade há décadas, com estudos e métodos consolidados no campo (LATOUR, 2011; entre outros).

Entretanto, é o olhar para esses métodos nas humanidades digitais que nos possibilita pensar o caráter mediado da ciência — daí o interesse especial para a comunicação, para os estudos de mídia e para os estudos de imagem. Se existe um caminho rumo a uma crescente importância das tecnologias computacionais tanto na ciência quanto na vida cotidiana, compete às ciências humanas e sociais estudar e compreender esse imbricamento entre técnica computacional e tecnocultura, e colocar questões que não são postas no momento do desenvolvimento dessas tecnologias — e, tantas vezes, nem da sua utilização.

Se essas questões não são levantadas pelos próprios cientistas imersos em seus afazeres cotidianos, é lugar da teoria da mídia questionar. Se, na perspectiva semiótica, o sentido está escondido no sensível, na perspectiva midiológica ocorre o inverso: é o sensível que se esconde no sentido (KRÄMER, 2016, p. 35). Em vez de criar sentido a partir dos dados apresentados em tela, o que queremos questionar são os processos midiáticos que ocorrem abaixo do limiar de percepção e que, não obstante, impactam a produção de sentido.

Por isso, entendemos que a compreensão dos elementos de mediação na produção científica (e não apenas na divulgação científica) se apresenta como foco profícuo de pesquisa. Para que seja possível estabelecer pontos de contato e diálogo entre técnicas computacionais e os processos culturais que as envolvem, faz-se necessário um aprofundamento do conhecimento técnico da área da computação e da produção imagética. As técnicas computacionais apresentam maneiras muito específicas de leitura do mundo e modos de ação sobre este. Ao mesmo tempo, não é preciso saber programar para que seja possível estabelecer uma compreensão das questões relacionadas à cultura, ciência e sociedade quando mediadas pela imagem computacional. Ao contrário, se as tecnologias digitais são caixas pretas, ou seja, fechadas e opacas aos usuários (muitas vezes tanto em termos de hardware quanto em termos de software), o domínio de linguagens de programação pouco auxiliaria em uma empreitada crítica desses dispositivos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, C. The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete. **Wired**, 2008. Disponível em: <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

ASDAL, K.; BRENNNA, B.; MOSER, I.M. The Politics of Interventions. A History of STS. In: ASDAL, K.; BRENNNA, B.; MOSER, I. (org.). **Technoscience: The Politics of Interventions**. Oslo: Oslo Academic Press/Unipub Norway, 2007. p. 7-53.

BERRY, D. Introduction: Understanding the digital humanities. In: BERRY, D. (org.). **Understanding Digital Humanities**. Londres: Palgrave Macmillan, 2012. p. 1-20.

BROUSSARD, M. **Artificial Unintelligence: how computers misunderstand the world**. Cambridge: MIT Press, 2018.

CRARY, J. **Técnicas do Observador**: visão e modernidade no século XIX. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAY, S.; LURY, C. New Technologies of the Observer: #BringBack, Visualization and Disappearance. **Theory, Culture & Society**, v. 34, n. 7-8, p. 51-74, 2017.

EDWARDS, P. **A vast machine**: computer models, climate data and politics of global warming. Cambridge: The MIT Press, 2010.

ELSAESSER, T. **Cinema como Arqueologia das Mídias**. São Paulo: SENAC, 2018.

FAROCKI, H. Phantom Images. **Public**, n. 29, p. 12-22, 2004.

FAZI, M. B. O fim da teoria da mídia. **Intexto**, v. 49, p. 305-318, 2020.

FLUSSER, V. **O Universo das Imagens Técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, V. O gesto de fotografar. Trad. Nélio Rodrigues Conceição. **Artefilosofia**, v. 26, p. 41-51, 2019.

HALPERN, O. **Beautiful Data**: A History of Vision and Reason since 1945. Durham, NC, Estados Unidos: Duke University Press, 2015.

JOE, P.; FALLA, M. Radar Visualization in the NinJo Project. *In*: PROCEEDING OF EUROPEAN CONFERENCE ON RADAR IN METEOROLOGY AND HYDROLOGY, 2004. **Anais [...]**. RAD, Canadá, p. 550-555, 2004. Disponível em: http://www.ninjo-workstation.com/fileadmin/files/downloads/publications/Pub_ERA-D04_P_550.pdf. Acesso em: 2 jun. 2023.

JOE, P. *et al.* Severe Weather Forecasting Tools in the NinJo Workstation. *In: WORLD WEATHER RESEARCH SYMPOSIUM ON NOWCASTING AND VERY SHORT RANGE FORECASTING*, 2005. **Anais [...]**. 2005. Disponível em: http://www.meteo.fr/cic/wsn05/resumes_longes/7.13-502.pdf. Acesso em: 2 jun. 2023.

KNORR CETINA, K. Scopic media and global coordination: the mediatization of face-to-face encounters. *In: LUNDBY, K. (org.). **Mediatization of Communication***. Berlim: De Gruyter, 2014. p. 39-62.

KRÄMER, S. **Medium, Messenger, Transmission**: an approach to Media Philosophy. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2016.

LADEIRA, J. Disciplina, Fantasmagoria, Espetáculo: Jonathan Crary e sua Arqueologia da Visão. **Lumina**, v. 13, n. 3, p. 152-167, 2019.

LATOUR, B. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora Unesp, 2011

MANOVICH, L. How to compare one million images? *In: BERRY, D. (org.). **Understanding Digital Humanities***. Londres: Palgrave Macmillan, 2012. p. 249-278.

MANOVICH, L.; TIFENTALE, A. Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media. *In: BERRY, D.; DIETER, M. (org.). **Postdigital Aesthetics**: Art, Computation and Design*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015. p. 109-122.

MERSCH, D. Tertium datur. Introdução a uma teoria negativa dos media. **MATRIZES**, v. 7, n. 1, p. 207-222, 2013.

PAGLEN, T. Operational images. **E-flux**, n. 59, 2014. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

PRESNER, T. Digital Humanites 2.0: a report on knowledge. **Citeseer**, 2010. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.469.1435&rep=rep1&type=pdf>. Acesso: 22 jun. 2020.

ROSA, A. P. Imagens em espiral: da circulação à aderência da sombra. **MATRIZES**, v. 13, n. 2, p. 155-177, 2019.

SEARLE, J.R. Minds, Brains and Programs. **Behavioral and Brain Sciences**, v. 3, n. 3, p. 417-424, 1960.

STEYERL, H.; POITRAS, L. Techniques of the Observer: Hito Steyerl and Laura Poitras in conversation. **Artforum**, 2015. Disponível em: www.artforum.com/inprint/issue=201505&id=51563. Acesso: 1 fev. 2020.

VOGL, J. Becoming-media: Galileo's Telescope. **Grey Room**, n. 29, p. 14-25, 2008.

WALSH, T. **Education: Future Frontiers Occasional Paper Series**. Australia: NSW Department of Education Intelligence, 2015.

Agradecimentos

Para a realização deste trabalho, foi imprescindível a participação, entre 2018 e 2019, no *Mini-cluster Operative Images*, da Goethe Universität, coordenado pela Dr.^a Laliv Melamed. Aos membros do grupo, os doutorandos Andrea Polywka, Antoine Prévost-Balga, Philipp Roeding, Nicole Braida e a Dr.^a Laliv Melamed, agradecemos pelas discussões profícuas durante os encontros e visitas realizados.

Financiamento

A estadia de pesquisa da Dr.^a Luiza Santos na Goethe Universität foi possibilitada pelo financiamento recebido da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) mediante a concessão de bolsa de doutorado sanduíche (PDSE), entre setembro de 2018 e março de 2019.

Notas sobre a crítica na época dos algoritmos: literatura e cinema

Fabio Camarneiro

INTRODUÇÃO

Qual o papel da crítica de arte quando a distinção entre produtores de conteúdo e consumidores começa a se tornar obsoleta? Em sua coluna no jornal *Folha de S. Paulo*, o jornalista Maurício Stycer (2021, n.p.) vaticinou a irrelevância do ofício: “ninguém precisa de um crítico de televisão estraga prazeres alertando que os principais lançamentos recentes são de séries bobas e irrelevantes. O espectador descobre isso sozinho — e se diverte. O papel do crítico é mais descartável do que nunca”.

Este ensaio pretende esboçar algumas questões relativas à crítica de arte no contexto brasileiro, pensando em sua (ir)relevância a

partir do momento em que o público se tornou também um trabalhador não remunerado dos grandes conglomerados de mídia, um tempo da “entrega de imaginação (entrega de alma) que a Superindústria do Imaginário cobra de seus, como diz, ‘colaboradores’ ou ‘usuários’” (BUCCI, 2021, p. 32-33). Para esse objetivo, serão lembrados debates provocados por alguns textos pivotais sobre a crítica, com especial foco para os campos da literatura e do cinema.

DILEMAS DA CRÍTICA

Em primeiro lugar, lembremos de uma época anterior à confusão entre produtores de conteúdo e consumidores. A cena é famosa: o crítico de teatro Jed Leland (Joseph Cotten) bebe alguns drinques a mais enquanto imagina uma solução para seu dilema. Incumbido de escrever sobre a estreia de um espetáculo de ópera, ele se debate entre dois imperativos: de um lado, seguir sua sensibilidade e demonstrar todas as fragilidades estéticas da obra e, especialmente, a inaptidão da principal cantora da companhia. Mas há um problema: a mesma cantora é também esposa do dono do jornal, incansável incentivador e patrocinador da produção. Logo, é esperado que o jornal publique, a despeito do crítico que o assinar, um texto que ajude a alavancar a carreira do espetáculo. O crítico debate-se com, de um lado, suas opiniões e percepções estéticas e, do outro, os compromissos tacitamente assumidos com seu empregador. Há, porém, uma reviravolta. O próprio dono do jornal resolve ele mesmo concluir o artigo. Para surpresa de todos, subscrevendo o tom negativo pretendido desde o início. Mas, apesar de ver a vitória de seus pontos de vista estéticos, o crítico acaba perdendo o emprego.

A cena de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) retrata um momento quando, para serem divulgadas, as opiniões do crítico precisavam associar-se a algum meio de comunicação de massa — fosse a imprensa, o mercado editorial, o rádio ou a televisão. No filme de Welles, a demissão do crítico aponta para uma

espécie de contradição: em primeiro lugar, ele perde o emprego por descumprir uma regra tácita — o veto à publicação de texto que contrarie os interesses do proprietário do jornal. Porém, ao ratificar a crítica negativa, o dono do veículo de mídia parece reafirmar outra máxima do jornalismo, mostrada em outra cena do mesmo filme: o jornal deverá sempre dizer a verdade, “doa a quem doer”. Entre esses imperativos, quem perde o emprego é o crítico de teatro, em outro sinal de sua possível irrelevância.

No contemporâneo, após a popularização da rede mundial de computadores, qualquer pessoa que disponha de acesso à internet pode prescindir desse sistema e compartilhar diretamente suas opiniões (sobre espetáculos de ópera, mas também livros, músicas, teatro, filmes, destinos turísticos, restaurantes etc.) em blogs (textos), podcasts (áudios), plataformas como YouTube ou Vimeo (vídeos) ou em redes sociais (vários formatos). Em uma internet dominada por grandes conglomerados de tecnologia, o crítico talvez seja, nas palavras de Stycer (2021, n.p.), “mais descartável do que nunca”. Mas, apesar disso, nunca antes houve tanto conteúdo disponível sobre livros, filmes e outros objetos culturais. Mesmo se as novíssimas configurações da indústria cultural pareçam minimizar a figura do crítico, o ato de criticar (separar o joio do trigo, como na imagem bíblica), contra todos os prognósticos negativos, ainda se mostra necessário.

Entre os tantos canais no YouTube que tratam de questões ligadas ao cinema, o do crítico (e eventual realizador) Arthur Tuoto destaca-se por alguns episódios de caráter autorreflexivo em relação à crítica de cinema. Especialmente em dois deles, intitulados “Crítica de cinema para quem?” e “A irrelevância da crítica de cinema”, publicados respectivamente em outubro e dezembro de 2018, Tuoto questiona o papel da crítica cinematográfica em tempos de internet e cria duas grandes categorias para os conteúdos sobre cinema encontrados na rede: de um lado, os “especializados”, e de outro, os “informativos” (TUOTO, 2018a, 2018b). Nestes, encontraríamos os dados de almanaque, as curiosidades, as informações de bastidor típicas da indústria

cultural; naqueles, análises de maior fôlego, às vezes próximas ao jargão acadêmico, e uma busca por maior aprofundamento (e, além das categorias elencadas por Tuoto, poderíamos ainda imaginar outras — os “tecnicistas”, interessados em questões formais como fotografia, montagem etc., os “catalográficos”, preocupados com a elaboração de diferentes tipos de listas... Porém, para os objetivos deste ensaio, basta nos concentrarmos em uma primeira oposição entre “especialização” e “informação”).

Tuoto (2018a, 2018b) defende que a crítica de cinema mais questionadora (a “especializada”) teria se tornando um interesse “de nicho”. Em vez da imersão atenta e questionadora que essa aproximação propõe em relação às obras, encontraríamos “leituras prontas”, ou seja, um repertório de frases feitas e de juízos peremptórios sobre os objetos em questão. Algo que Tuoto associa também à disputa por “grandes verdades” e pelo “jeito certo de se ver um filme”.

Por outro lado, a crítica mais “especializada” tatearia seu caminho sobre incertezas. Diferentemente das “leituras prontas”, que atenderiam uma demanda por respostas rápidas, os “especialistas” optariam por uma temporalidade mais demorada: não o tempo da recepção, mas o da reflexão. Note-se que essa temporalidade não é medida pela duração do texto crítico em si, mas pela dedicação ao objeto, pelo aprofundamento em suas distintas camadas de significação. Se uma “leitura pronta” pode ser identificada como um desenvolvimento do binômio “adesão ou repulsa”, a crítica mais aprofundada busca descobrir, nas obras, sua singularidade mais radical.

Para marcar ainda mais a distância entre “informação” e “especialização”, Tuoto rememora a notória frase de André Bazin (1991, p. 7): “A função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar ao máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o leem, o impacto da obra de arte”. Conforme os termos do crítico francês, a busca pela “verdade em uma bandeja de prata” representaria a “informação”; “prolongar o impacto da obra de arte”, a “especialização”.

Ainda segundo Tuoto (2018a, 2018b), a própria indústria cultural contemporânea estaria colaborando para o esgotamento da “especialização” ao reduzir o impacto da obra de arte. Não se trata de negar as possíveis qualidades cinematográficas de alguns filmes de grande orçamento — posição atribuída ao cineasta Martin Scorsese, que afirmou que os filmes de super-herói do universo Marvel não eram “cinema”. Após a polêmica declaração, o diretor de *Touro indomável* escreveu no *The New York Times* que sua queixa não dizia respeito a uma suposta falta de expertise técnica, na verdade abundante nesse tipo de obra. Sua reclamação era que os filmes em questão haviam transformado a experiência cinematográfica em algo controlado e sem surpresas (SCORSESE, 2019). Ao encontro das ideias do cineasta estadunidense, Tuoto (2018a, 2018b) lembra que a publicidade massiva e os vários textos paralelos aos grandes lançamentos (trailers, *making ofs*, imagens de bastidores, imagens de divulgação, fóruns de debate on-line etc.) teriam transformado a experiência de se assistir a um filme em algo “secundário”. Segundo Scorsese (2019), parte do apelo do cinema teria a ver com a possibilidade de “confrontar-se com o inesperado”. Há muita informação disponível antes ou depois de se assistir a um filme, enquanto que o momento do encontro com a obra — justamente o momento no qual a crítica “especializada” tenta retornar em suas análises — parece se tornar “secundário”; a experiência, esmaecida.

Assim, podemos reafirmar as categorias de Tuoto colocando, de um lado, as críticas preocupadas com a “informação” e, do outro, aquelas dedicadas à “experiência”, palavra central para o pensamento do filósofo alemão Walter Benjamin, também autor de um primeiro trabalho de fôlego intitulado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e também do fragmento “A tarefa do crítico”, em que afirma ser uma “tremenda ilusão pensar que o fator determinante para se ser crítico é ter ‘opinião própria’” (BENJAMIN, 2018, p. 119). Ao separar crítica de opinião, Benjamin abre espaço para afirmarmos que a tarefa do crítico não é (nem nunca foi) tratar de si mesmo, de seus gostos ou juízos, mas sim

construir, *a partir de uma experiência pessoal*, de uma percepção singular, algum tipo de relação entre sua subjetividade e as obras em questão.

No livro *Rua de mão única*, Benjamin (1987) volta ao tema da crítica e apresenta uma lista de recomendações que parece, logo de saída, contradizer o texto anterior e defender a opinião: “Quem não é capaz de tomar partido tem de calar-se”. Porém, mais adiante, em outra aparente reviravolta, o autor exige que as paixões do momento sejam desconsideradas: “A arte do crítico *in nuce*: cunhar palavras de ordem sem trair as ideias. Palavras de ordem de uma crítica insatisfatória traficam os pensamentos com a moda” (BENJAMIN, 1987, p. 33). A partir dessas afirmações, podemos concluir que, para Benjamin, a crítica pressupõe sempre um duplo movimento, com um olho no presente (o tempo da moda) e outro no passado (o tempo da História). Uma afirmação que faz eco às ideias de Charles Baudelaire, autor pelo qual Benjamin se interessava de maneira obsessiva, e que defendeu uma “dualidade na arte”. O “belo” teria dois elementos: um “eterno, invariável”, e outro “relativo, circunstancial”: “a época, a moda, a moral, a paixão” (BAUDELAIRE, 2010, p. 17). O poeta francês esboça as bases da crítica de arte a partir da modernidade: colocar em diálogo um termo histórico, que poderíamos chamar de “tradição” e que Baudelaire chama de “eterno” e “invariável”, e outro contingente (ou “relativo, circunstancial”), que diz respeito ao crítico, seu local, sua experiência. Quando alguma dessas dimensões se perde, a crítica pode se tornar ora prescritiva (exigindo das obras em análise que repitam as qualidades de exemplos da tradição), ora meramente opinativa (recorrendo assim à “moda”, à “moral” ou à “paixão” para elaborar seu juízo crítico). Ao retomarmos sua lista de recomendações, podemos afirmar que Benjamin defende uma crítica que contemple não apenas as questões suscitadas pela obra no presente, mas também aquelas que ecoam o passado, a História e a tradição, sem se deixar levar por uma atitude reverente. Por outro lado, também não se deve perder de vista as questões futuras, ligadas a engajamentos sociais e políticos. Como na famosa passagem sobre o “Anjo da

história” — uma ilustração de Paul Klee que pertenceu a Benjamin —, dois movimentos distintos aparecem coordenados: o anjo, enquanto olha em direção ao passado, segue sendo empurrado, de costas, em direção ao futuro (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Em carta a Gershom Scholem, Benjamin declarou o desejo de se tornar o “mais importante crítico literário da Alemanha”. Para isso, afirmava ser necessário reinventar o próprio gênero e “começar do zero” (BENJAMIN, 2012, p. 359). O autor defende que a crítica não é um sistema de pensamento e, portanto, não possui um conjunto de regras prontas de antemão. Assim, cada texto crítico deve começar do zero ou, melhor dizendo, abandonar ideias preconcebidas, abandonar a familiaridade com outras obras para possibilitar uma entrega, a mais irrestrita possível, com a experiência proporcionada pela obra.

Outro autor que se dedicou a pensar os dilemas da crítica, Roberto Schwarz publicou uma irônica lista de prescrições àqueles dispostos ao ofício. Entre os 19 conselhos (ou 17, já que um deles é repetido outras duas vezes), o autor avisa que “a argumentação deve ser técnica, sem relação com as conclusões”. Em outra passagem, sugere: “Resolva sempre sem entrar no mérito da questão” (SCHWARZ, 2008, p. 113).

A própria estrutura do texto de Schwarz — uma lista — tornou-se um dos formatos favoritos da internet, além de fenômeno editorial, como prova a quantidade de títulos organizados a partir de um número arbitrário (500, 1001) de “objetos” (filmes, livros, videogames, vinhos etc.) com os quais se deve travar contato (assistir, ler, jogar, degustar etc.), sem perder de vista um às vezes literal *deadline* — “antes de morrer”⁹¹. Todas essas listas ou rankings parecem obedecer à

91 A série “Before You Die”, publicada pela editora britânica Quittersence Editions, possui até o momento 22 títulos, dedicados a 1001 (filmes, álbuns musicais, livros, pinturas, locais históricos, vinhos, comidas, entre outros) que alguém precisaria conhecer durante seu tempo de vida. Até a escrita deste ensaio, *1001 Movies You Must See Before You Die*, de Stephen Jay Schneider e Ian Haydn Smith (ed.), encontrava-se em sua nona edição (London: Quittersence Editions, 2021).

recomendação de Schwarz, sendo que os resultados são apresentados “sem entrar no mérito da questão”, ou seja, nunca acompanhados por qualquer discussão aprofundada a respeito de sua metodologia ou de seus critérios de escolha, como se as razões para que um item e não outro deveriam constar naquele rol fossem evidentes ou como se a palavra de alguns “especialistas”, com sua “argumentação [...] técnica, sem relação com as conclusões” (SCHWARZ, 2008, p. 113), bastasse. Novamente, a experiência parece em segundo plano, substituída por uma espécie de colecionismo vulgar, em que a quantidade se mostra mais importante do que a qualidade.

Apesar de suas máximas parecerem descrever a onipresença da opinião face à experiência, Schwarz mirava outro alvo: uma certa crítica brasileira subserviente a modelos estrangeiros alheios à realidade local.

O ALTO RISCO DA CRÍTICA

A crítica literária brasileira tem entre seus principais representantes, além de Schwarz, o professor Antonio Candido de Mello e Souza, que entendia a crítica como uma atividade de “alto risco”. Em 1943, quando Candido assinava a coluna “Notas sobre Crítica Literária” no jornal *Folha da Manhã*, apareceu o romance de estreia de uma até então desconhecida escritora, com um peculiar sobrenome, que o crítico imaginou tratar-se de um pseudônimo. Foi talvez seu único equívoco a respeito da autora de *Perto do coração selvagem*, sobre quem afirmou: “há quem procure uma via mais acentuadamente sua, preferindo o risco da aposta à comodidade do ramerrão. É o caso da sra. Clarice Lispector” (CANDIDO, 1977, p. 123-131).

Preferir “o risco da aposta” à “comodidade do ramerrão” poderia definir também o gesto da crítica como defendido por Candido. Quase meio século mais tarde, em outro contexto, ele voltou ao tema na abertura da edição de 2011 da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty). O autor de *Formação da literatura brasileira* causou polêmica ao

afirmar que aos críticos contemporâneos faltaria justamente o risco, a aposta na novidade. Em resposta, o poeta e professor da Unicamp Eduardo Sterzi lembrou que, pelo contrário, a academia tem prestado grande atenção à literatura brasileira contemporânea (WERNECK, 2011). Para defender a crítica de sua época, Sterzi precisou lançar mão da academia, o que nos lembra das categorias de Tuoto, que associam uma crítica mais aprofundada a uma especialização que parece sobreviver, em grande parte, dentro dos muros das universidades. Desde os 1940 — mesma década em que Candido publicava seus textos na imprensa e em que *Cidadão Kane* foi lançado —, os textos mais aprofundados ou ensaísticos publicados nos jornais diários foram diminuindo ano após ano (seja em quantidade ou em extensão). Assim, críticas mais aprofundadas passaram a ser preteridas face a resenhas ligeiras ou, no caso de livros, rankings com os mais vendidos, e, no de filmes, com resultados de bilheteria. Enquanto isso, as universidades passaram a ser o lugar por excelência para reflexões mais detidas a respeito da produção cultural contemporânea.

Ainda que na internet seja ainda possível encontrar críticas mais extensas (ou, segundo Tuoto (2018a, 2018b), “especializadas”), a velocidade da rede acaba por prejudicá-las em favor da palavra de ordem ou da opinião rasteira, ambas distantes do risco — ou, como Candido gostava de repetir, do *altíssimo* risco⁹² — de receber um livro do qual pouco ou nada se sabe e, dispondo normalmente de exíguos tempo e número de linhas, ter a habilidade de esboçar as qualidades e os problemas da obra, dialogar com seu estilo particular, com seu contexto de produção, suas implicações sociais e políticas, suas relações com a tradição etc. Para Candido, a crítica opera sobre o fio da navalha

92 Em diferentes ocasiões o professor Antonio Candido fez questão de sublinhar que a crítica seria uma atividade de “alto risco”. À guisa de exemplo, aproximadamente aos 25 minutos de seu depoimento no “Simpósio Graciliano Ramos — 75 anos do livro *Angústia*” ele retoma a questão. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

(WERNECK, 2011): se pouco afeita ao embate, corre o risco de repetir platitudes — sinal de irrelevância. Se, por outro lado, mostrar-se muito afeita ao embate, corre o risco de, talvez, fazer submergir a obra em questão. Em ambos os casos, restam os riscos do descrédito ou, como nos jornais de 1940 (reais, no caso de *Candido*; fictícios, no filme de Orson Welles), da perda do emprego. Entre tantos imperativos, as exigências da crítica se assemelhariam às do malabarista na corda bamba: em ambos os casos, certo equilíbrio, ainda que precário, é questão de sobrevivência.

Além disso, há a questão do espaço. Na mídia impressa contemporânea, textos de fôlego sobrevivem como uma espécie de atividade clandestina. Assim, todo e qualquer texto, e não apenas os de crítica, tiveram de adaptar-se a espaços cada vez mais exíguos, a exigir de seus autores um poder de concisão muitas vezes próximo ao aforismo. Quando titular da seção de filmes na TV do jornal *Folha de S. Paulo*, o crítico de cinema Inácio Araujo dispunha de apenas dois ou três curtíssimos parágrafos para tratar dos destaques da programação do dia. Certa vez, dentro desse brevíssimo espaço, escreveu um texto memorável (de apenas 120 palavras, pouco mais de 700 caracteres) sobre um filme nem tão memorável assim: *Twister* (Jan de Bont, 1996), arrasa-quarteirão estadunidense sobre um grupo de dentistas que perseguem tornados. Com extensão tão limitada, poucos reclamariam se o crítico se rendesse ao juízo peremptório, positivo ou negativo, ao muxoxo arrogante e desinteressado ou a qualquer outro tipo de “verdade em bandeja de prata”. Mas Araujo (2003) foi além. Em seu primeiro parágrafo, ele citou um livro que acabava de ser lançado, *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*, de Leda Tenório da Mota, para lembrar a ideia de que, se as frases longas de Proust podem ser entendidas como reflexo da asma que acometia o autor, os capítulos entrecortados de Machado de Assis poderiam, de maneira semelhante, ser reflexo de sua gagueira.

Nesse ponto, talvez não poucos leitores do jornal tenham começado a se inquietar, imaginando se um parágrafo de outra seção do

jornal não teria equivocadamente invadido a programação de TV. Afinal, com pouquíssimas linhas para tratar do filme em si, por que perder tempo com um recém-lançado livro sobre crítica literária? Logo após uma brevíssima sinopse do filme, Araujo arremata: “Há boas imagens e bom aproveitamento dos efeitos. A diversão é certa. Falta-lhe o que, então? A gagueira. Essa espécie de incerteza na escrita, isso que faz o estilo dos melhores cineastas” (ARAUJO, 2003, p. 6). Ao invés da “verdade em bandeja de prata”, um elogio à incerteza.

Além da necessidade de se adaptar a espaços exíguos, a atividade crítica — em especial aquela ligada à imprensa diária — precisa lidar com ainda outro imperativo: o tempo, o que teria causado alguns juízos apressados, mais tarde vistos como “equivocados”. Lançada em 2001, uma antologia reuniu alguns dos mais notórios desses “enganos” da crítica de cinema publicados em língua inglesa. *The Critics Were Wrong* (SILLICK; McCORMICK, 1996) mostra como, para usarmos a ideia proposta por Candido, alguns críticos apostaram alto para, mais tarde, perderem a aposta. Um exemplo é John McCarten, crítico de cinema titular da revista *The New Yorker* entre 1945 e 1960, sendo mais tarde substituído nessa função por Pauline Kael. É curiosa a aversão de McCarten a, por exemplo, *Janela indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). Filme que também estava longe de constar entre os favoritos de André Bazin, que dedicou ao filme de Hitchcock um de seus talvez menos inspirados textos. Ele reclama, por exemplo, da vulgaridade de um evento como a morte do cachorro para marcar uma mudança na trama (BAZIN, 1989). Entre os tantos momentos memoráveis de *Janela indiscreta*, notar a morte do cachorro pode parecer uma implicância. Ainda assim, ao contrário de McCarten, as apostas de Bazin foram bastante bem recompensadas pela posteridade, sendo que, ainda hoje, suas análises sobre os filmes de Orson Welles ou o neorealismo italiano, para ficar em apenas dois exemplos, permanecem incontornáveis.

Em uma leitura apressada, *The Critics Were Wrong* pode reforçar a ideia de que o crítico seria nada além do porta-voz de uma opinião

subjetiva. Mas, como defende Benjamin (2018), crítica não é um sistema de pensamento ou uma teoria (ainda que possa, muitas vezes, dialogar com repertórios teóricos). Na verdade, a crítica depende de condições bastante concretas: o repertório do crítico, sua localização geográfica, sua classe social, cor de pele, gênero, orientação sexual etc. É impossível que dois autores estabeleçam a mesma relação com uma mesma obra, e o simples fato de imaginarmos tal possibilidade parece elucidar como, no contexto contemporâneo, a crítica foi reduzida à mera opinião, a “argumentação [...] técnica, sem relação com as conclusões” citada por Schwarz (2008, p. 113). Como dissemos antes, a crítica opera com singularidades radicais: das obras, mas também dos encontros que elas possibilitam e das pessoas que porventura entrarão em contato com elas. Nesse sentido, são também importantes as pressões históricas do momento em que se dá o encontro com as obras, além dos engajamentos éticos, estéticos e políticos por elas suscitados.

Distante do dogma, que busca verdades abstratas, universais ou eternas, a crítica é radicalmente contingente. Assim, outra maneira de interpretarmos os “equivocos” mostrados em *The Critics Were Wrong* é como posições possíveis em determinado contexto que deixou de existir — às vezes depressa demais. No caso do exemplo de Alfred Hitchcock, é importante lembrar que o consenso crítico em torno do “mestre do suspense” consolidou-se apenas durante os anos 1960 — década seguinte ao lançamento de *Janela indiscreta* — e deveu-se, principalmente, a dois livros: um deles, a longa entrevista que o diretor inglês concedeu ao também cineasta François Truffaut, publicada como *Hitchcock / Truffaut*, e o outro, o livro do crítico britânico Robin Wood, cujo primeiro parágrafo reconhece a necessidade de “levar Hitchcock a sério” (WOOD, 1989, p. 55). Uma crítica, assim como as obras de arte, fará sentido apenas enquanto durarem as condições históricas, culturais e sociais que a sustentam. Longe de ser “inquestionável”, toda crítica pressupõe um território, tanto espacial quanto temporal. Ao levar em consideração esse território, lidando

assim com os próprios pressupostos que sustentam a experiência com a obra, a crítica passa a considerar sua própria estrutura e passa a ser também uma autocrítica. Durante esse processo, que encontraria seu ápice na forma literária do ensaio, a tradição, os cânones e a própria História seriam ora questionados, ora reescritos. Para Theodor W. Adorno (2003, p. 27), “o ensaio suspende ao mesmo tempo o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”.

Em *Formação da literatura brasileira*, Candido (2000, p. 23-25) usa a ideia de “sistema” para recusar o tratamento da obra literária como fenômeno estético isolado em si mesmo, mas, sim, como algo em relação a um tempo (dado histórico), a um mercado (dado econômico) e um leitorado (dado social). Por outro lado, o autor defende que a obra literária deve ser enfrentada em seus aspectos intrínsecos: em sua forma e conteúdo imanentes. A resultante dessa dupla atenção é um movimento de sentidos aparentemente opostos, ainda que coordenados: um centrípeto, em direção ao objeto estético, e outro centrífugo, em direção ao contexto. Ou, nas palavras do autor, uma “síntese de tendências universalistas e particularistas” (CANDIDO, 2000, p. 23).

A conclusão possível é que a tarefa da crítica — essa atividade de altíssimo risco — estaria em relacionar as manifestações estéticas com seus próprios elementos formais e também ao contexto que os formou (e que os informou), estabelecendo assim relações entre tudo isso. Nesse processo, a crítica acaba também criando consensos, uma fortuna crítica e, no limite, um cânone. O historiador Eric J. Hobsbawm, ao tratar de alguns efeitos dos nacionalismos dos séculos XIX e XX, fala em uma “invenção da tradição”:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar

certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

De maneira semelhante, a repetição de alguns valores críticos pode também “inculcar certos valores e normas de comportamento” a respeito de fenômenos estéticos. Mas, no Brasil, poderíamos afirmar que a elaboração de um cânone parece encontrar seus limites em algo que Caetano Veloso assim cantou: “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”⁹³. A modificação histórica do cânone — o enfrentamento da tradição e sua consequente reelaboração à luz de questões atuais — parece chegar sempre atrasado. Um exemplo, entre tantos possíveis, é o recente movimento internacional de questionar e derrubar monumentos que homenageiem figuras ligadas a, entre outros, o colonialismo, o racismo e o machismo⁹⁴.

CRÍTICA E POLÍTICAS IDENTITÁRIAS

Se um título como *The Critics Were Wrong* pode ser entendido como mais uma demonstração da tão falada irrelevância da crítica, podemos interpretá-lo de outra maneira: como a vitória do cânone. Em vez da crítica derrubar o monumento, é o monumento que derruba

93 Trecho da canção “Fora da ordem”, de Caetano Veloso, presente no álbum “Circuladô” (PolyGram; Phillips, 1991).

94 Para uma breve relação de estátuas atingidas (principalmente de militares estadunidenses confederados), ver: THE NEW YORK TIMES. “How Statues Are Falling Around the World”. *The New York Times*, 24 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2020/06/24/us/confederate-statues-photos.html>>. Acesso em: 10 ago. 2021. Para uma discussão sobre a queda dos monumentos no contexto brasileiro, ver: MORAES, Fabiana; ANJOS, Moacir dos. “Derrubar monumentos, um ato de amor”. *Revista Rosa*, n. 2, 10 nov. 2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com/2/derrubar-monumentos-um-ato-de-amor>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

a crítica e demonstra sua permanência. O próprio título do livro, ao aludir aos supostos “erros” ou “enganos” dos críticos, implica imaginar que existiriam considerações “corretas” ou “acertadas”, ou seja, haveria um juízo “verdadeiro” sobre as obras, que certos autores lograram não perceber. Trata-se, novamente, da “verdade em uma bandeja de prata” citada por Bazin. Em vez de medir a questão entre “erros” e “acertos”, interessaria debater porque o tempo atual ainda endossa certas figuras do cânone enquanto abre mão de outras, porque novas figuras são adicionadas em busca de renovação. As relações entre crítica e cânone, que muitas vezes podem se mostrar subservientes, são tensionadas a partir de uma perspectiva histórica. A aposta de alto risco de Antonio Candido não se dá apenas com a obra (o que pressuporia uma subserviência apenas aos seus elementos imanentes) ou com a posteridade (o que pressuporia uma adesão mais ou menos automática às respostas do público). A aposta é feita com a História, que lida ao mesmo tempo com a duração dos objetos do passado e com a possível sobrevivência dos objetos contemporâneos.

Às vezes, em épocas de grande mudança, uma obra pode começar a ser elaborada em certo contexto histórico e terminar sendo lançada em outro, totalmente distinto. Os pesquisadores Eliska Altmann e Bruno Sciberras de Carvalho (2018) defendem ser esse o caso do longa-metragem *Vazante* (Daniela Thomas, 2017). Ao analisarem a recepção crítica do filme, os autores afirmam que a crítica contemporânea seria “um campo em ascendência não somente como autorreflexão, mas, sobretudo, como autoconstrução” e que, dentre as mudanças recentes, “uma das mais relevantes [seria] a interação direta com debates identitários e movimentos sociais contemporâneos” (ALTMANN; CARVALHO, 2018, p. 319). Além disso, os autores identificam como novas características da crítica de cinema: “o embasamento em identidades sociais; a valorização do caráter presencial do debate; a possibilidade de uma espécie de conscientização proveniente da crítica” (ALTMANN; CARVALHO, 2018, p. 320).

Ao citarem “a valorização do caráter presencial do debate”, os autores têm em mente os festivais de cinema e, especialmente, o debate sobre *Vazante* realizado em 17 de setembro de 2017 durante o Festival de Brasília. Ainda que, à primeira vista, essa abordagem pareça limitada a quem esteve presente no evento, os debates pautaram tanto os primeiros textos a aparecer sobre o filme. Além disso, a gravação do debate, disponível no YouTube, serve como documento disponível a qualquer pessoa interessada⁹⁵.

Quando citam o “embasamento em identidades sociais”, os autores remetem também à “necessidade de uma espécie de conhecimento descolonizador ou libertário proveniente das críticas” (ALTMANN; CARVALHO, 2018, p. 326). Com o acesso de novas figuras ao espaço da crítica (com outras identidades de gênero, outros marcadores raciais, outras classes sociais), as experiências a respeito das obras de arte se tornam também mais múltiplas e a possibilidade de um cânone é substituída por uma multiplicidade de cânones ou, no limite, pelo abandono do próprio conceito de obra “canônica”. Assim, as tradições surgem constantemente reinventadas, e a História, constantemente repensada.

A divisão de Tuoto (2018a, 2018b) entre conteúdos “informativos” e “especializados” parece não dar conta da multiplicidade de vozes envolvidas nos debates contemporâneos. Debates que lidam com questões políticas e identitárias e que têm como palco principal a internet.

OS ALGORITMOS E A CRÍTICA

Algoritmos são péssimos críticos de arte. Criados para identificar padrões (e, no caso do consumo de músicas ou filmes, sugerir opções

95 Ver em: FESTIVAL de Brasília do Cinema Brasileiro. “Debate com as equipes de Peripatético e Vazante”. *YouTube*, 3 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_xjcrPIQYqA>. Acesso em: 10 ago. 2021.

semelhantes àquelas anteriormente acessadas), eles acabam por gerar “bolhas quase intransponíveis” em que “o usuário recebe apenas as informações que corroboram suas opiniões prévias” (TUNES, 2019, n.p.). Em outras palavras, em vez de questionar os cânones, os algoritmos acabam transformando cada indivíduo em uma espécie de “cânone individual”. Quando pensado em termos políticos em vez de estéticos, esse fenômeno provocou uma série de estudos sobre a formação de bolhas de interação e a atual “crise da democracia”⁹⁶.

Não demora muito para que um assinante de serviço de streaming, seja de filmes ou música, ou que um usuário de loja virtual de livros comece a perceber os limites do algoritmo. Em pouco tempo, cria-se um “círculo vicioso” (TUNES, 2019, n.p.). Se partimos da premissa de que “quem gosta da obra ‘a’ também gosta da obra equivalente ‘b’”, após algumas poucas recomendações retornar-se-á à premissa original, agora ligeiramente alterada: “quem gosta da obra ‘b’ também gosta da obra equivalente ‘a’”. Pensando nessa questão, alguns serviços de streaming de filmes decidiram investir menos no número de itens de seus catálogos e mais em criar uma identidade que possa assim seduzir seus usuários. A promessa seria uma experiência marcada menos pela variedade quantitativa e mais pela preocupação qualitativa. Como exemplo, teríamos o serviço Mubi, além de outros ligados a cadeias de exibição (Belas Artes à la Carte e Espaço Itaú Play), empresas de distribuição (EmbaúbaPlay, Supu Mungam Plus, SPCine Play), além daqueles não disponíveis no Brasil (Criterion

96 Sobre a crise dos regimes democráticos no contemporâneo, ver, entre outros: LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. *Como as democracias morrem*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2018; MOUNK, Yascha. *O povo contra a democracia*. Tradução: Cássio de Arantes Leite e Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2019; e ABRANCHES, Sérgio *et al.* *Democracia em risco?* São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Em todos, a questão da internet e das ferramentas de mensagem instantânea são colocadas como um empecilho para o debate público mais amplo e, no limite, para o atual modelo das democracias ocidentais.

Channel)⁹⁷. Tais exemplos (e haveria outros no universo da literatura e de outras artes) mostram que o trabalho de curadoria encontra-se valorizado: o gesto de escolher e organizar materiais, gesto de estabelecer, a partir de critérios históricos, econômicos e sociais e de experiências singulares, um pensamento que possa escapar ao clichê das verdades em bandejas de prata, dos discursos *prêt-à-porter*.

Museus também começam a perceber a necessidade de olhar para além de seus acervos. O maior da América Latina, o MASP, tem, nos últimos anos, dedicado suas programações anuais a temas anteriormente muito pouco contemplados, como nas mostras Histórias das mulheres e Histórias feministas, Histórias afro-atlânticas, Histórias indígenas e Histórias da dança, que lidam com corpos, sexualidades, olhares e saberes distintos do cânone ocidental, masculino, branco e cisgênero. Walter Benjamin (1987, p. 32) afirma, em sua lista de recomendações, que os críticos não endereçam seus textos aos leitores: “Para o crítico são seus colegas a instância superior. Não o público. Menos ainda a posteridade”. Em outras palavras, a disputa por espaço no debate crítico é também a disputa na invenção das tradições e do passado histórico de um país ou de um povo.

Se a verdade numa bandeja de prata afagaria as certezas de um público acostumado ao cânone, uma crítica incisiva pode convidar esse mesmo público a participar de um debate mais amplo — debate estabelecido e mediado pela própria fortuna crítica que o formulou. Uma relação aparentemente antagonica que Benjamin resume

97 Mubi — disponível em: <<https://mubi.com/showing>>. Acesso em: 10 ago. 2021; Belas Artes à la Carte — disponível em: <<https://www.belasartelalacarte.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2021; Espaço Itaú Play — disponível em: <<http://www.itaucinemas.com.br/espacoitauplay/>>. Acesso em: 10 ago. 2021; EmbaúbaPlay — disponível em: <<http://embaubaplay.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2021; Supu Mungam Plus — disponível em: <<https://supomungam-plus.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2021; SPCine Play — disponível em: <<https://www.spcineplay.com.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2021; Criterion Channel — disponível em: <<https://www.criterionchannel.com/>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

em uma sentença: “O público deve ser constantemente injustiçado e, no entanto, sentir-se sempre representado pelo crítico” (BENJAMIN, 1987, p. 33).

A crítica não busca consensos, mas sim estimular dissensos produtivos. Mas não é evidente se, em nossa época hiperconectada, pode o pensamento prescindir do espetáculo. Ainda que refém da velocidade da comunicação contemporânea, a crítica pode ainda assim, como mostra o texto de Inácio Araujo (2003), contrabandear dúvidas para dentro de espaços exíguos. Se a liberdade para expressar opiniões conflitantes é uma das bases das sociedades democráticas, nenhum debate pode avançar sem alguma abertura ao contraditório.

Às vezes rechaçada como uma retórica sem sentido ou uma mera implicância, a crítica é na verdade uma das mais poderosas alavancas do pensamento. Ideias tidas como isentas de contradição, verdades em bandejas de prata, são apenas conceitos ainda não submetidos à análise mais detida. A crítica não deve ser temida ou combatida, mas considerada como o que ela verdadeiramente é: uma condição essencial do pensamento. E, em tempos de algoritmos, também uma resistência política na luta por um mundo mais livre e plural.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).

ALTMANN, E.; CARVALHO, B. S. de. Identidades e novas direções da crítica brasileira: o caso da recepção de *Vazante*. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 49, p. 318-336, set./dez. 2018.

ARAUJO, I. O gênio e a gagueira. **Folha de S. Paulo**, Ilustrada, p. 6, 28 jan. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2801200302.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Mimo; 7).

BAZIN, A. **O cinema da crueldade**. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, A. **Orson Welles**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. A tarefa do crítico. *In*: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 119-124.

BENJAMIN, W. Letter 193. To Gerhard Sholem, Paris, January 20, 1930. *In*: SHOLEN, G.; ADORNO, T. W. (ed.). **The Correspondence of Walter Benjamin (1910-1940)**. Chicago: University of Chicago Press, 2012. p. 359.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; 1).

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas; 2).

BUCCI, E. **A Superindústria do Imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (Ensaio).

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 123-131.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. (Reconquista do Brasil; 177-178).

HOBBSAWM, E. J. Introdução: A invenção das tradições. *In*: HOBBSAWM, E. J.; RANGER, T. (org.). **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Pensamento Crítico; 55).

KAEL, P. **Criando Kane e outros ensaios**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SCHWARZ, R. 19 princípios para a crítica literária. *In*: SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 112-114.

SCORSESE, M. I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain. **The New York Times**, 4 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SILLICK, A.; McCORMICK, M. (ed.). **The Critics Were Wrong**: Misguided Movie Reviews and Film Criticism Gone Awry. New York: Citadel Press, 1996.

STYCER, M. Papel do crítico de TV se torna descartável no caos da pandemia da Covid-19. **Folha de S. Paulo**, 24 mar. 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/2021/03/papel-do-critico-de-tv-se-torna-descartavel-no-caos-da-pandemia-da-covid-19.shtml>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TUNES, S. Algoritmos parciais. **Pesquisa Fapesp**, 15 nov. 2019. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/algoritmos-parciais/>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TUOTO, A. A irrelevância da crítica de cinema. **YouTube**, 6 dez. 2018a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ps8RQwrWH7M>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TUOTO, A. Crítica de cinema para quem? **YouTube**, 31 out. 2018b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6FiKGUs-sUEU>> Acesso em: 10 ago. 2021.

WERNECK, P. Candido, ou o pessimismo. **Folha de S. Paulo**, Ilustríssima, p. 8, 10 jul. 2011. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1007201108.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

WOOD, R. **Hitchcock's Films Revisited**. New York: Columbia University Press, 1989.

Parte IV:
Transversalidades:
sons e imagens
nos territórios

Ouvir territórios por meio da música: uma proposta

Pedro Silva Marra

INTRODUÇÃO

Um dos dilemas de certa crítica cultural — em seu constante exercício de documentar e analisar o processo de criação de bens simbólicos, o surgimento e a sucessão de obras, artistas e movimentos estéticos e de, a partir daí, avaliar textos, imagens e sons que compõem uma determinada época e lugar — é a produção de hierarquias de qualidade rígidas que reforçam uma história cultural oficial, unívoca e teleológica. No caso da Música Popular no Brasil, a crítica hegemônica constrói uma história que privilegia conceitos como o de miscigenação e antropofagia e aponta como seu fim último a produção de “biscoito fino para as massas” (CAMPOS, 2003), resultante de uma mistura cosmopolita em um caldeirão de referências nacionais e internacionais que dê conta de uma riqueza cultural cujos elementos

estão estabelecidos de antemão. Essa grande narrativa inicia-se com o samba da Bahia da virada do século XIX para o XX; que viaja para o Rio de Janeiro (e de lá para o resto do país); passa por influências do Jazz na década de 1950 por meio da Bossa Nova; generaliza a mistura de todo repertório musical nacional com o incipiente pop global na virada das décadas de 1960 e 1970 com o Tropicalismo; e desemboca na MPB, fruto de um progresso que coloca o país em pé de igualdade com os grandes centros mundiais difusores de cultura e arte. Este último rótulo, apesar do nome genérico, não deixa de produzir distinções ao incluir certas formas de trânsito da música popular nacional com o pop global, enquanto exclui outros gêneros e estilos musicais — sobretudo aqueles consumidos pelas classes mais baixas do país — que traçam outros trajetos e hibridações dentro das estruturas transnacionais da indústria da música, como bem demonstra Martha Tupinambá de Ulhôa com o termo Música Brasileira Popular (1997).

O resultado desse tipo de crítica cultural é a produção de invisibilizações e silenciamentos que escondem e esquecem uma diversidade de produções culturais sob um manto de irrelevância estética, ainda que esses artistas e suas obras tenham encontrado, no momento de sua produção e circulação, grande penetração junto ao público. No caso da música brasileira popular, por exemplo, certos artistas de grande sucesso junto às camadas economicamente mais baixas são hoje relegados a coadjuvantes sob a pecha de *brega*. Para além dos volumes consideráveis de vendagem que esses álbuns atingiram em seu lançamento, tais discos apresentavam grande relevância cultural em sua época. Por um lado, garantiam à indústria fonográfica o capital necessário para a realização das produções fonográficas experimentais daqueles cantores e músicos que se consagraram como os mestres canônicos da MPB e, por outro, desnudavam, nos termos do grande público, as estruturas sociais, econômicas, culturais e sensíveis vigentes no país.

Ou seja, para financiar álbuns considerados marcos da música nacional, como *Construção*, de Chico Buarque, ou *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, era necessário um sucesso musical estrondoso como *Eu vou tirar você desse lugar*, de Odair José, lançada em seu disco *Assim sou eu*, que em 1972 alcançou 1 milhão de cópia vendidas. Sua sonoridade (MAZER *et al.*, 2020) permite escutar o Brasil ambíguo do momento, por meio da narrativa da paixão de um jovem por uma prostituta e da vontade dele em fazê-la mudar de vida; bem como da aproximação entre as propostas do primeiro rock da virada da década de 1950 para 1960 e certa estrutura sensível e de sentimento rural nacional. Configura-se, portanto, não como espelho ou reflexo da, mas como *a própria contradição* entre campo e cidade de um país que engatinhava em seu processo de industrialização e consolidava sua urbanização.

Pode surpreender essa crítica preocupada em delimitar os cânones da Música Popular Brasileira a contestação e o choque provocado por exemplares da Música Brasileira Popular. Para nos mantermos no caso do cantor Odair José, sua canção *Uma vida só*, conhecida pelo refrão que entoava os versos “Pare de tomar a pílula”, de 1973, foi censurada pelo regime militar sob o argumento de desobediência civil, por dois motivos: ia contra a campanha de controle de natalidade do governo, ao mesmo tempo que expunha com naturalidade a vida sexual saudável de um casal — a mulher, dona de seu próprio prazer, desobrigada do risco de gravidez. Já *O filho de José e Maria*, de 1977 — álbum conceitual que adiciona à sonoridade do compositor elementos de soul brasileiro e *disco music*, com luxuosa produção musical incluindo arranjos de orquestra —, trouxe ao compositor o risco de excomunhão, na medida em que remetia à vida de Jesus e sua proximidade com os excluídos. O disco contava a história de um jovem filho de pais separados, confuso, sem certeza de sua sexualidade, que abusa de vícios e que flerta com o suicídio. Esse constante conflito com a ditadura, bem como a falta de apoio entre pares e crítica especializada — que o apelidou pejorativamente de “o cantor das empregadas domésticas” — levou Odair José do sucesso ao ostracismo em menos de uma década.

O exemplo do músico goiano trazido aqui, no entanto, não objetiva exaltar sua “genialidade” ou inclusão no panteão dos grandes compositores nacionais, mas apenas traçar algumas linhas de força em jogo na constituição da vasta territorialidade (HAESBAERT, 2006) da música popular no Brasil. Este ensaio, portanto, propõe uma outra possibilidade para a crítica cultural, que busca evitar o dilema exposto aqui e que passa por um exercício de mapeamento das redes de relações que compõem territórios culturais compreendidos como constelação. Trata-se de realizar um trabalho de investigar os diálogos e as interações entre conjuntos de sons, músicas, textos e imagens, muitas vezes pertencentes a repertórios simbólicos diferentes, num quadro sincrônico e diacrônico, a fim de reconstituir territórios culturais, sociais, econômicos, políticos e sensíveis de um tempo, bem como as tradições que os constituem, o que permite vislumbrar suas tendências e desenvolvimentos futuros possíveis. Em vez de realizar um exercício hermenêutico de uma obra específica — que busque compreender suas possibilidades infinitas de produção de sentido, de experiências, de afetos, ou mesmo que catalogue e identifique seus desenvolvimentos estilísticos e expressivos enquanto texto —, a proposta desta crítica cultural se desenvolve a partir de movimentos de entrada e saída na obra analisada, relacionando-a com outras produções simbólicas e com acontecimentos históricos que constituem não exatamente o seu contexto, mas parte e parcela de suas condições de produção, circulação e consumo, bem como suas estruturas sensíveis e perceptivas. Trata-se de um movimento de escandir a obra em seus elementos expressivos não com fins a exibir sua riqueza ou pobreza expressiva, mas com o objetivo de perceber como ela se situa em um território cultural localizado social e geograficamente mais amplo; as relações de poder em jogo em seus processos de qualificação e valoração; bem como ela recria, tensiona, revoluciona ou explode os repertórios simbólicos e estruturas sensíveis e perceptivas constituídas e a se constituir em uma cultura.

O cânone, em seus processos de legitimação e consagração, nessa outra possibilidade de crítica cultural, importa menos como uma *régua de qualidade* ou *excelência* estética ou semiótica a partir da qual se mede a riqueza da produção simbólica analisada do que como um *quadro de valor* a partir do qual se torna possível perceber como a obra analisada movimentada e desloca os territórios culturais a que pertence. Ou seja, o cânone não estabelece critérios a partir dos quais se torna possível julgar que obra é melhor ou mais relevante que outra, mas fornece e opera estruturas de referência a partir das quais se percebe tanto o estado da arte de um território cultural em um dado momento quanto as transformações que uma nova obra imprime a este mesmo quadro de referência. *Júzos Estéticos* — que se referem às experiências proporcionadas por uma música, som ou imagem; *Semióticos* — que articulam seus significados socialmente compartilhados; ou *de Gosto* — que apontam os afetos produzidos no público; importam apenas à medida que contribuem para um *Júzo de Valor*, entendido aqui como aquele que estabelece a relevância de uma obra a partir de critérios que levam em conta o que ela produz no território cultural em que se insere. Ou seja, uma música, um texto ou uma imagem adquire valor cultural à medida que leva seu universo simbólico ou expressivo para lugares inusitados, estabelece relações entre setores do território aparentemente desconectados e, no processo, revela dimensões da sociedade que ela própria desconhecia. Ao crítico cultural, assim, torna-se possível reconhecer valor em uma canção que não lhe toca por sua complexidade ou simplicidade semiótica ou estética, mas que ainda assim cria caminhos ou expande as fronteiras do território cultural. Ao mesmo tempo, torna imperativo que se livre de seu juízo de gosto para reconhecer a irrelevância — musical, literária, cinematográfica etc. — de uma obra que, ainda que lhe atraia por apresentar virtuosismo performático, representatividade social ou complexidade estilística e estrutural, simplesmente repete, intercambiando os termos, as relações que já estão dadas e desgastadas na cultura e, assim, não reconfiguram sua constelação.

O trabalho de Walter Benjamin — em obras como *Passagens* (2006), *Paris Capital do Segundo Império em Baudelaire* (1985) e *Infância em Berlim por volta de 1900* (1995) — serve como um modelo para o tipo de crítica cultural aqui proposto. Um conceito importante para o filósofo alemão nesses trabalhos é o de mônada. O termo foi cunhado inicialmente por Leibniz, que as concebe como partículas elementares e indivisíveis de que seriam feitos os compostos. Contribuem, portanto, para as nuances que diferenciam as coisas resultantes da combinação de diversas substâncias, bem como para seu processo contínuo de mudança e diferenciação. O sociólogo e psicólogo social francês Gabriel Tarde (2007) se apropria desse conceito, buscando manter seus princípios de continuidade e indiscernibilidade, mas abrindo mão de sua indivisibilidade e harmonia. Coloca, assim, de ponta cabeça a proposta de Leibniz ao admitir que o infinitamente pequeno é infinitamente divisível e que a variedade desses elementos pequenos é que explicam as diferenças dos compostos infinitamente grandes, e não o contrário. Já Benjamin aproveita-se das ideias de Tarde para pensar objetos e produções culturais como mônada: para o autor, obras literárias e outras publicações, objetos de arte e de consumo, edificações e planejamentos urbanísticos cristalizam o movimento e o choque do pensamento e das ideias que compõem as constelações saturadas de tensões em jogo na produção desses documentos ou rastros culturais e permitem, assim, compreender as macroestruturas de sociedades humanas.

Assim, a crítica cultural de Benjamin operacionaliza metodologicamente o conceito de mônada, analisando obras culturais e objetos da modernidade europeia para compreender a vida em suas grandes cidades e revelar elementos de sua paisagem que permitem delimitar práticas, espaços, personagens e forças sociais e econômicas. A partir de um olhar fisiognômico — “a ciência de conhecer o caráter (não os destinos aleatórios) de um ser humano *lato sensu* a partir de seus traços exteriores” (LAVATER *apud* BOLLE, 1994, p. 41) — sobre elementos e práticas urbanas, o autor recompõe a complexidade

apresentada pelas metrópoles europeias, em seu momento de consolidação da modernidade e do capitalismo. E realiza tal tarefa por meio de um intenso trabalho de levantamento de fontes históricas de caráter variado, compreendendo desde documentos oficiais até relatos de sua própria memória, passando pela literatura, fotografias e textos de origem diversa, enfim, qualquer documentação que diga respeito ao objeto em questão, posteriormente localizadas temporal e espacialmente, cruzadas e montadas em um texto que ora assume um caráter fragmentário e aforístico, ora crítico e ensaístico. A cultura e seus objetos e artefatos, nesse sentido, tornam-se portas de entrada para a compreensão de territórios referenciados espacial e temporalmente, viabilizando remontar um presente multifacetado, em que a história se constrói como experiência única de um tempo, articulando passados e futuros, conforme narrados ou esperados não só pelos integrantes das classes dominantes, mas também pelos grupos subalternizados.

É nesse sentido que este ensaio busca delinear uma proposta de escuta de territórios por meio da música. O conceito de território aqui se desdobra para compreender tanto os lugares sociais temporal e geograficamente localizados que são conformados, delimitados e mantidos pela coexistência da ação de diferentes grupos humanos, quanto o universo sonoro de repertórios musicais, as relações que composições estabelecem entre si e as disputas e dinâmicas de poder que constituem e mantêm suas fronteiras. Ademais, territórios musicais e sociais rebatem-se um sobre o outro, na medida em que enquanto o primeiro fornece estruturas sensíveis e simbólicas para vivenciar o segundo, o segundo oferece estruturas materiais para a prática do primeiro.

Este trabalho — elaborado a partir de minha dissertação de mestrado (MARRA, 2007) — buscou formas de escutar tanto o bairro do Brás, em São Paulo, de fins da década de 1970, quanto as dinâmicas de produção, circulação e consumo da música popular no Brasil do período a partir do disco *Correio da Estação do Brás*, do compositor

Tom Zé, gravado em 1978. Tom Zé replica, embora em outra região do território da Música Brasileira Popular, a trajetória de Odair José, anteriormente citado. Baiano, nascido no ano de 1936, em família emergente de Irará, pequena cidade do interior da Bahia, nas proximidades de Feira de Santana e Alagoinhas, Antônio José Santana Martins se interessa por música desde criança, quando compunha canções e tocava violão. Em 1962, é aprovado em primeiro lugar nos exames vestibulares e ingressa na primeira turma da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Forma-se em 1967 e no ano seguinte ingressa no movimento Tropicalista, que se desfaz na virada de 1969 para 1970. Tom Zé inicia, então, extensa pesquisa musical, seja para a construção de instrumentos inusitados, seja na pesquisa das formas tradicionais dos ritmos da música popular em todo o país. Seus discos começam a atingir, então, baixa vendagem e a carreira do compositor entra em franco declínio.

Correio da Estação do Brás foi o penúltimo disco gravado por ele antes de ser esquecido pela indústria fonográfica. Já desgastado pela baixa vendagem de suas gravações, o disco apresenta pouca experimentação sonora, ao contrário de suas gravações anteriores e da imediatamente posterior, *Nave Maria*. Assim, conta com poucos recursos de produção: sua gravação foi realizada apenas com baixo, teclados, violão, viola de 10 cordas, cavaquinho, guitarra, violão de sete cordas, um naipe percussivo, bateria e coro. Estão ausentes aqui orquestra, naipes de metais e cordas e instrumentos por ele inventados, sonoridades costumeiras em outros trabalhos. As canções são simples e simulam os procedimentos composicionais e performáticos da música presente no bairro que era objeto do disco. O trabalho de pesquisa e experimentação, assim, desloca-se para uma investigação da prática musical: aqui, Tom Zé faz música como um migrante nordestino e assim oferece à escuta um disco que dialoga tanto com o repertório sonoro e de prática dos territórios musicais em que se insere, quanto com as músicas que sonorizavam os lugares que conformam os territórios urbanos ocupados por esses mesmos migrantes.

TERRITÓRIOS URBANOS

Como nos lembra Doreen Massey (2004, p. 17), “o espaço não é uma superfície”: ele se cria a partir dos usos que os sujeitos realizam dos elementos — edificações, mobiliário urbano, acidentes geográficos, outros sujeitos — que estão ali presentes e dispostos. Dessa forma, a ocupação que se dá a ruas, praças, campos etc. é o que lhes confere um sentido e funcionalidade compartilhados por aqueles que ali habitam, frequentam ou transitam. Ao ocupar o espaço, tomar posse dele e sustentar essa posse, delimitando, assim, fronteiras que lhe conferem identidade frente a espaços adjacentes, é que se conforma o território. Por serem as práticas sociais e culturais de um povo centrais nessas dinâmicas é que se torna fundamental perceber e analisar a conformação do território a partir dos cidadãos, suas experiências, formas de disputa, relações e impactos gerados a partir das intervenções impostas a eles.

O que marcou a territorialidade nas sociedades pré-capitalistas foi o fato de os espaços físicos serem ocupados por um determinado povo, com sua própria matriz cultural. Nessas sociedades, o território apresenta, portanto, forte capacidade de produzir laços identitários, forte capacidade de produzir um povo, uma etnia, uma nação. É o que Deleuze e Guattari (1976) chamam de máquina territorial. Por outro lado, o que define a territorialidade nas sociedades contemporâneas é o fato de um mesmo espaço físico ser ocupado por populações de diversas origens culturais. O capitalismo produziu formas bastante eficientes de desterritorialização e reterritorialização da cultura. Se antes tais processos se davam apenas com a literal mudança de um povo de determinado espaço físico para outro, hoje, as redes comunicativas se encarregam de realizar tal processo sem a necessidade do deslocamento de grandes contingentes populacionais (ou de sequer algum). É certo que ainda continuam existindo na contemporaneidade processos de desterritorialização e reterritorialização por meio de movimentos migratórios. Mas tais fenômenos adquiriram autonomia dos grandes movimentos populacionais.

Uma chave de leitura desses fenômenos é percebê-los como o fim da territorialidade, onde a presença da diversidade cultural nos espaços físicos produz embates que fragmentam os territórios. Contudo, mais do que dominado, o território é também um “espaço-tempo-vivido” (HAESBAERT, 2006, p. 2), apropriado e disputado por diversas dinâmicas sociais copresentes e em conflito (HAESBAERT; LIMONAD, 2007, p. 42-43), ele é “um espaço conquistado, um lugar cuja identidade é mantida por força ou ameaça de força” (DAUGHTRY, 2015, p. 125). Os territórios, no mundo contemporâneo, aparecem, assim, como locais do encontro das diversidades. Tal encontro é sempre conflituoso, mesmo que não violento. Perceber as disputas e os conflitos que acontecem nos espaços contemporâneos torna-se fundamental para compreender como os territórios aí conformados se fazem e refazem, com suas fronteiras permeáveis a forças e agentes que nele entram e saem. Tais forças lutam para afirmar suas presenças e reconfiguram-se o tempo todo, em fenômenos que Antônio Arantes Neto (2000) chama de *territorialidades flexíveis*.

O bairro do Brás em São Paulo é um exemplo desses territórios flexíveis e múltiplos. Situado na Zona Leste de São Paulo, em região fronteiriça com a área central da cidade, é uma das áreas de ocupação mais antiga da maior zona urbana do país. Começou a ser ocupado durante o século XVIII, quando sua área era considerada terreno devoluto. Seus moradores solicitavam terrenos a disposição para a manutenção de chácaras e sítios, destinados ao lazer de parte da população mais abastada da cidade, que construía em terrenos da região casas para passar o fim de semana. A primeira demarcação oficial de terrenos aconteceria somente na segunda metade desse século. Apesar de sua proximidade do núcleo de fundação da cidade de São Paulo, o acesso ao Brás era difícil — a região hoje ocupada pelo Convento do Carmo, passagem obrigatória, era conhecida como Buração devido à presença de um morro bastante íngreme, utilizado por parte da população como depósito de lixo. Havia ainda alguns casebres de negros anteriormente escravizados e alforriados. Mas poucos

proprietários utilizavam suas terras para fins produtivos. Uma exceção era o chacareiro português José Brás, que cultivava a terra de que era dono a fim de retirar seu próprio sustento. O nome do bairro é uma homenagem a esse chacareiro, responsável pela construção da primeira capela da região.

O Brás encontrava-se também em um entroncamento de caminhos dentro da antiga cidade de São Paulo. O caminho para a Freguesia de Nossa Senhora da Penha, estrada que mais a frente ligava a capital paulista à capital federal, cruzava a região. Esse fato serviu de apoio para a construção de duas estações férreas, inauguradas durante a década de 1860 no bairro. Uma delas fazia parte da ferrovia Central do Brasil e que levava ao Rio de Janeiro, enquanto a outra era parte da São Paulo Railway, estrada de ferro que ligava a zona cafeeira do estado ao porto de Santos, onde a produção era escoada. A chegada dos trilhos ferroviários conferiu à região o status de bairro, que antes tinha aspecto de subúrbio (DIAFÉRIA, 2002).

A instalação das duas estações de trem transformou o bairro em porta de entrada dos imigrantes europeus e asiáticos, entre chineses, alemães, espanhóis, lituanos, húngaros, libaneses, sírios e, principalmente, italianos, que chegavam ao país como parte da política implementada pelo estado brasileiro de substituição de mão de obra escrava. Os recém-chegados eram encaminhados para a Pousada dos Imigrantes, local onde ficavam por alguns dias, tomavam banho, recebiam roupas novas e tratamento médico. Daí, parte dos imigrantes eram encaminhados para as lavouras de café. Alguns permaneciam na capital e tentavam a sorte na cidade que começava a se industrializar e a crescer. Outros, após uma passagem pelas fazendas do interior do estado, voltavam para a capital, já com filhos ou netos. Muitos se estabeleceram na região.

A imigração italiana deixou marcas profundas no Brás, auxiliando na construção do imaginário que o local mantém até hoje, o de bairro dos italianos. O rápido crescimento, a urbanização e a prosperidade alcançados na virada do século XIX para o XX, até a década

de 1950, fazem com que muitos considerem esse período como o de apogeu da região (DIAFÉRIA, 2002). Nas primeiras décadas do século XX, a imigração de italianos arrefece. Ainda assim, o Brás não deixa de receber pessoas oriundas de outros locais. Em 1920, começam a chegar nordestinos que migram de sua terra natal em decorrência de uma grande seca. Sem qualificação e já nessa época discriminados pela população do sul e sudeste do país, esses migrantes não conseguem satisfazer o sonho de vida melhor na cidade grande. Muitos passaram a habitar as ruas, outros encontraram lugar nos apertados cortiços do bairro. De qualquer forma, sua presença, notada pelas casa-do-norte presentes na Rua Dr. Almeida Lima, a partir da Praça Agente Cícero, que vendiam produtos típicos da região, era considerada indesejada (DIAFÉRIA, 2002).

E será esse ambiente popular, com fortes traços nordestinos (características bastante negativas no imaginário dos paulistanos), que marcará o bairro a partir da década de 1950. As indústrias que sustentavam economicamente o bairro começam a abandoná-lo, assim como as famílias de italianos mais prósperas, que trocavam o local por outros bairros da cidade considerados mais nobres. Os galpões das fábricas desativadas passam a ser então ocupadas por lojas de seralheria, ferragens e outros produtos de pouco valor simbólico agregado. O comércio ambulante instala-se no principal largo do bairro, o Largo da Concórdia. A prostituição passa a ser constante e em muitos momentos noturnos, o único sinal de vida urbana no Brás. Nesse momento do bairro, que perdura até os dias atuais, muitos daqueles que consideram o período anterior — quando os italianos predominavam — de apogeu, chamam de decadente. André Martin (1984) falará em uma deterioração do bairro, causado principalmente pela velocidade de expansão da cidade de São Paulo, o que gerou na região uma intensa especulação imobiliária e um sacrifício da população local, em prol da de outros bairros, na implantação de grandes reformas urbanas que visavam à melhoria do trânsito da cidade, como a estação do metrô e largas vias de trânsito rápido, implantadas pela prefeitura a

partir dessa época. Esse contraste entre o imaginário do Brás como bairro de italianos e o Brás dos nordestinos perdura não só dentro de São Paulo, mas também fora da cidade.

Será exatamente para o Brás dos nordestinos que o compositor baiano Tom Zé voltará seu olhar e audição no disco *Correio da Estação do Brás*, lançado em 1978. Nesse disco, o bairro não será caracterizado pelas antigas indústrias ou pelo gasômetro que anteriormente o ocupou, mas por “seu aspecto de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sara-patel, carne de sol, farinha de copioba, puxa, quebra-queixo, caçuás, girimuns, fê, guê, lê, me, nê” (ZÉ, 2000, n.p.). Essa frase presente no encarte do disco, e o próprio título da gravação — que coincide com o de uma das canções presentes —, serão as únicas referências explícitas ao bairro paulista. Ainda assim, torna-se possível perceber no trabalho em questão, recheado de canções com forte acento nordestino, aspectos da sonoridade de um espaço que em finais da década de 1970 já se estabelecia como ponto articulador do trânsito de habitantes economicamente subordinados da cidade — dentre os quais pessoas provenientes de estados do nordeste do país em busca de melhores condições de vida.

TERRITÓRIOS MUSICAIS

Uma das formas de expressão de grupos sociais no espaço urbano são as sonoridades: músicas e ruídos. Martin Daughtry (2014) ressalta que os sons ocupam espaço, já que possuem tamanho, peso e direcionalidade. Seu papel na produção social do espaço é abordada por diversos trabalhos que tematizam questões tão diversas como as estruturas ideológicas e perceptivas dos lugares (FELD, 1984; SCHAFFER, 2001; SAMUELS *et al.*, 2010), os circuitos culturais conformados por práticas musicais na cidade (STRAW, 1991; HERSHMANN, 2007; SÁ; JANOTTI JR., 2013), as relações entre lugares e identidades (CONNELL; GIBSON, 2003), os afetos, as estéticas e as performances nos

espaços públicos (OLIVEIRA; HERSHMANN, 2016), as formas como sujeitos reivindicam o urbano (SAKAKEENY, 2006) ou fazem dele local para manifestações políticas (BIRDSALL, 2012; RADOVAC, 2014). Nessas dinâmicas, o som produzido durante as mais diversas práticas sociais localiza os atores sociais no território, que se utilizam de vibrações acústicas para tomar posse — de maneira momentânea ou duradoura — dos locais que frequentam. Portanto, os sons da cidade são tomados como objeto de análise já que mediam dinâmicas que reverberam no campo das práticas sociais. Seus usos podem, entre outros, criar um espaço relacional, uma construção afetiva, física ou simbólica, que dá ao espaço um sentido de “lugar”, espaço “social-orgânico”, “princípio de sentido para aqueles que habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGÉ, 2005, p. 51).

A música define-se a partir de sua distinção em relação ao ruído, em dinâmicas que José Miguel Wisnik (1999) aponta como fundantes das sociedades. Ela é também um dos meios pelos quais se torna possível conhecer o mundo, em acustemologias que envolvem “competências incorporadas que situam aos autores e sua agência em mundos históricos específicos” (FELD, 2018, p. 235). Percebida como performance, ela não se restringe à sua materialidade sonora, mas envolve também as práticas a que se relaciona e a função social que exerce nesses contextos. Compreendê-la, portanto, vai além da decodificação dos significados possíveis de serem captados a partir de sua materialidade sonora ou daqueles que lhe são socialmente atribuídos — aquilo que Lucy Green (1997) chamava de *significados inerentes e delineados* — e passa também por perceber as formas como esses sons estruturam a ação de seus praticantes, como lembra Tia DeNora (2004). Nesse sentido, a música de uma celebração religiosa não se completa sem as práticas e os ritos que acompanham sua performance, e não está desconectada do momento do ritual em que é acionada, ao mesmo tempo que fornece uma base rítmica e melódica adequada para o desenvolvimento dessas cerimônias. Música de baile não está apartada dos movimentos corporais que inspira — pelo contrário,

delineia-os — ou do ambiente ou espaço que facilita que todos os presentes entrem na dança. E mesmo a música erudita de concerto — aquela cuja fruição aparentemente depende apenas da competência musical necessária para compreender as relações entre os sons pensadas por seu compositor — não está apartada de seus ritos tradicionais de permanecer em silêncio durante a apresentação — um corpo paralisado e negado diante da grandiosidade sonora da orquestra — e demonstrar ruidosamente aprovação ao término da performance.

A prática musical, sobretudo a popular, incluindo aí a composição de novas canções e peças, dá-se com referência a um repertório tradicional — que envolve não só os sons e as maneiras de os organizar, mas também práticas sociais que empregam outras matérias expressivas — previamente constituído que cada músico atualiza em uma nova performance. Assemelha-se, portanto, às dinâmicas da cultura popular que, de acordo com Certeau (1994), fazem sentido para grupos sociais apenas quando praticadas no cotidiano, quando aplicadas às suas vidas. O músico é também ouvinte e a partir de sua experiência como tal é que obtém conhecimento de certo código musical, o que lhe possibilita compor suas próprias canções. A prática da composição de novas canções ou peças musicais atualiza dessa forma não só o código musical, mas também o repertório tradicional referente àquele tipo de música. A obra composta no processo pode vir a apresentar novas soluções de encadeamento de recursos musicais expressivos, deslocar os usos mais comuns de determinado tipo de música, alterar suas rotinas e rituais de execução, composição e audição, ou até mesmo criar e cunhar novos recursos expressivos. O decorrer do tempo e a assimilação dessas mudanças e transformações por outros compositores pode acabar por reconfigurar o repertório tradicional musical ao sedimentar e cristalizar as novas aquisições. A produção musical, nesse sentido, é uma forma de consumo que também é produtiva, marcada por táticas de bricolagem, trampolinagem, trapaça e astúcias que fazem e desfazem blocos expressivos e sensíveis de som e de suas práticas.

As distinções existentes entre esses repertórios compostos de sons, práticas, rituais e funções sociais é que definem territórios musicais: lugares simbólicos ocupados por músicas diferentes, com fronteiras estabelecidas por relações de poder entre os agentes que, ao performar música, trafegam por seu espaço. Um território musical abrange uma diversidade de gêneros musicais, que articulam não só linhas melódicas, padrões rítmicos, estruturas composicionais e técnicas instrumentais, mas organizam práticas de circulação e consumo da música; expectativas sonoras do público; hierarquias de autenticidade e legitimidade; e estratégias mercadológicas. Assim, para além de meras ferramentas de taxonomia e classificação, os gêneros musicais estruturam os usos e as apropriações da música em sua performance, escuta e criação. Em seus repertórios, reúnem elementos expressivos e sonoros mínimos, bem como suas formas de manipulação, uso e acesso, reconhecíveis por seus praticantes. Assim, a rebeldia associada ao rock é reconhecida tanto nas formas de se dançar quanto na timbragem e execução dos instrumentos; a malandragem do samba é escutada em seus padrões rítmicos e observada no hábito dos sambistas em se vestir de terno branco; a melancolia do blues é percebida tanto na escala pentatônica que utiliza quanto no hábito boêmio de seus músicos e ouvintes.

Esses elementos separam, assim, práticas musicais diversas e, conseqüentemente, peças sonoras diferentes. O conjunto destas instituições e organiza um repertório de obras tradicionais, o corpo-cancional, que permitem, em seu conjunto, delimitar até certo ponto as estratégias e os elementos expressivos de determinado gênero musical. Dessa forma, cada novo samba composto, por exemplo, remete-se ao corpo-cancional de seu gênero, não só como forma de reivindicar a si pertencimento a um tipo de música já estabelecido, como forma de sua difusão, mas também como forma de organizar-se internamente como um enunciado coerente. Se cada nova obra remete a seu gênero musical ao ser composta, cada nova aquisição alcançada por esta pode reverberar em seu gênero, por meio da sua incorporação

ao repertório tradicional ao longo do tempo. Ao mesmo tempo, certas composições podem atingir o status de caso exemplar, *standart* ou cânone do gênero. A partir dessa única canção, imortalizada pela tradição como melhor exemplo daquele tipo de música, torna-se possível refazer o todo, ou parte do seu corpo-cancional. É o caso de *Garota de Ipanema*, para a Bossa Nova, ou de *Get Up, Stand Up*, para o reggae.

Importante lembrar que as práticas de gêneros e territórios musicais acontecem localizados em espaços localizados geográfica e temporalmente. Ao se fixar sobre um espaço físico, uma cultura se territorializa. Deixa-se atravessar pelos fluxos produzidos pela terra, assim como utiliza-se desses mesmos fluxos e de sua lógica de operação para modificar e reorganizar o território. É nesse sentido que muitas vezes, ao escutarmos, por exemplo, um repente nordestino, podemos acessar simbolicamente a dureza da vida em um espaço semiárido. Ao mesmo tempo, ao se reterritorializar em novos espaços físicos, a cultura traz a esses novos territórios elementos provenientes dos lugares que anteriormente ocupou e dos outros territórios que anteriormente produziu. A mesma música nordestina que carrega a dureza do semiárido brasileiro traz consigo reminiscências dos ritmos e melodias mouros, trazidos a esse espaço pelos portugueses que lá ocuparam.

Na contemporaneidade, como discutido na seção anterior, os territórios urbanos são marcados pelo encontro de diversidades, do qual as culturas não saem ilesas. Ao praticarem a cultura em suas vidas cotidianas, agentes a expõem ao contato, por conseguinte, a outras culturas. O repertório tradicional se torna disponível para o outro, que pode então repudiá-lo ou dele se apropriar. Em ambos os casos, os conflitos culturais remodelam, reconfiguram, tensionam os territórios culturais e seus repertórios tradicionais, seja pela assimilação de elementos simbólicos e expressivos do outro, seja pelo recrudescimento e purificação da própria matriz cultural como forma de se afirmar frente ao outro. Trata-se de formas de negociação entre culturas, em que o fluxo entre as formas tradicionais e suas

atualizações, potencializado na contemporaneidade, pode ser percebido por meio das continuidades e transformações dos repertórios tradicionais e de seus usos. É nesse sentido que as fronteiras entre os diversos gêneros musicais e seus respectivos territórios musicais tornam-se porosas o bastante para permitirem trânsitos entre eles, produzindo músicas híbridas que incorporam elementos sonoros e musicais, bem como práticas de produção, circulação e consumo oriundos de diferentes gêneros.

O disco *Correio da Estação do Brás* trabalha um território sonoro nordestino, porém deslocado por dinâmicas de desterritorialização e reterritorialização ligadas à migração de populações subalternizadas dessa região do país para a maior capital brasileira. Reúne gêneros musicais que pertencem a esse território, remodelados pela sua prática em um novo espaço. Traz repentes, lamentos, forrós, xotes, emboladas, sambas, modas caipiras e música de festejos populares agora executados com outros instrumentos, sobretudo eletrificados. A presença dos teclados é um dos principais elementos que marcam a desterritorialização desses gêneros eminentemente rurais e sua consequente reterritorialização em espaços urbanos cosmopolitas, na medida em que são usados como emuladores de instrumentos tradicionais, ao executarem timbres sintetizados de flautas ou naipes de sopro, além de sons eletrônicos.

Para compreender esses trânsitos, a partir do movimento da crítica cultural de entrar e sair da obra proposto na seção anterior, torna-se necessário realizar uma análise comparativa que coloca lado a lado as canções do disco de Tom Zé com outras composições que com ela se relacionam. Assim, a pesquisa que baseia este ensaio levantou um corpus de apoio para a pesquisa que inclui outras canções e peças musicais, compostas em períodos anteriores ou posteriores ao disco do compositor baiano, que permitem estabelecer as fronteiras do território musical no qual se insere; programas de TV sobre o assunto, especialmente o acervo dos programas *Ensaio* e *MPB Especial*, produzidos pela TV Cultura de São Paulo, sob a direção do jornalista

Fernando Faro, composto por 200 episódios, reunidos na coleção de discos *A Música Brasileira Deste Século Por seus Autores e Intérpretes*, lançada pelo Sesc São Paulo; material bibliográfico de cunho acadêmico, biográfico ou jornalístico sobre o tema; listas de canções mais executadas em cada ano; fotografias e páginas da internet que permitiram visualizar as práticas musicais discutidas; e, finalmente, material sonoro gravado em uma festa de lavagem de igreja, em Salvador, Bahia. O tratamento de todo esse corpus cruza os materiais musicais que abrangem em uma montagem que busca, em primeiro lugar, reconstituir espaços do bairro do Brás, para posteriormente buscar estabelecer relações entre as práticas musicais e os espaços nos quais acontecem.

CORREIO DA ESTAÇÃO DO BRÁS

Cada canção ou grupo de canções de *Correio da Estação do Brás* remete à sonoridade de determinados espaços do bairro. Oferecem a escuta, portanto, a sonoridade do local, de forma que em seu conjunto possibilitam a formação de um grande panorama que retrata a região, com sua complexa topografia de tempos e usos. Escutá-lo permite acessar a experiência de caminhar pelo bairro, seja em seus espaços fechados, públicos ou privados. Possibilita também tanger as expectativas e os sonhos da população que o ocupa. Pode-se perceber cinco categorias musicais distintas presentes no disco que permitem separar as canções de acordo com o seu espaço de performance. São elas: *música de espaços fechados*, que remetem a espaços internos, geralmente dedicados a diversão, frequentados por uma grande quantidade de pessoas, como bailes, cabarés, forrós e prostíbulos; *música das ruas*, como aquelas que são performadas em espaços públicos abertos, como eixos viários, praças, largos etc., ou espaços internos que possuem alguma comunicação com o logradouro onde se localizam, permitindo que o som seja escutado de fora do recinto, como em bares; *música de sonhos* refere-se a uma música que pode ou não ser exteriorizada, mas cuja

principal característica é explicitar sonhos e desejos de quem canta, bem como suas decepções, o que revela imaginários bastante íntimos a respeito dos espaços que tematizam; *música de casa* distingue canções que remetem ao universo doméstico; e, finalmente, *música de rádio* designa aquelas que possuem uma grande penetração nesse veículo de comunicação de massa, e que por isso, ainda que possam ser escutadas em qualquer lugar, dão-nos pistas sobre lugares específicos, exatamente porque baseiam sua grade de programação em públicos-alvo bem determinados.

Lavagem da Igreja de Iará remete aos festejos pré-carnavalescos da Bahia de Lavagem de Igreja, que acontecem usualmente entre a segunda quinzena de janeiro e a primeira de fevereiro, em diversas cidades do estado, inclusive a cidade natal de Tom Zé, Iará. É encarada como um ritual afrocatólico e sincrético, envolvendo festividades sagradas e profanas, em que baianas de terreiros de candomblé vestidas a caráter e em procissão lavam uma igreja com água de cheiro. Em geral, reza-se uma novena antes da lavagem e após o final do cortejo, os fiéis dirigem-se a festas diversas, seja nas casas da família ou amigos, seja em eventos de grande porte, como festivais de música. A canção narra a festa na cidade de Tom Zé, descrevendo o trajeto do cortejo, suas personagens e os eventos. Para tanto, utiliza-se, nos refrões, de melodias e versos tipicamente entoados no local pelas charangas que sonorizam a festa, como “Arria a saia peixão/ Todo mundo arribou você não” e “Pé dentro, pé fora/ Quem tiver pé pequeno vai embora”, este último também presente na canção de Caetano Veloso, *Triste Bahia*, do disco *Transa*, de 1972. A Lavagem da Igreja de Iará, no disco, contudo, é deslocada da rua para o espaço de um baile nordestino ou forró da cidade de São Paulo, como o Forró do Nordeste, que funcionava no Brás na Rua Domingos Paiva (DIAFÉRIA, 2002). Esse trânsito é possível de ser escutado na performance da canção pela mudança do grupo instrumental com o qual é executado: a charanga é substituída por banda eletrificada com baixo, bateria, violão, piano elétrico e percussão. Os timbres de sopro da charanga são

substituídos ainda por sintetizadores, que conferem à melodia do interior da Bahia uma sonoridade cosmopolita.

A volta de Xanduzinha e *Amor de estrada* também tornam acessível à escuta do ouvinte o espaço de bailões e cabarés. A primeira canção é um xote que remete a composições de caráter mais romântico de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como *Kalu* ou *Xote das Meninas*, bem como constrói-se a partir da sobreposição de ostinatos, frases melódicas e rítmicas reiterativas que persistem sem muito desenvolvimento. O músico Dominginhos conta que nos bailes de forró, “o sanfoneirinho fica a noite toda nessa pisada” (FARO, 2001, v. 3, p. 46), que garante que os presentes no baile mantenham-se dançando, o que assegura o emprego do músico. O andamento lento é afeito à dança em par enlaçado, reforçando a imagem do baile de forró. Nota-se também a presença de uma viola de dez cordas, instrumento que, performado em um xote, remete a um passado em que toda música brasileira oriunda de regiões rurais era chamada de sertaneja.

Essa antiga nomenclatura comum aos xotes e modas de viola, bem como o fato de que músicos de bandas de baile, para sobreviver com baixos cachês, deveriam se submeter a tocar onde fosse possível — incluindo bailes, cabarés e prostíbulos, é o que liga *A Volta de Xanduzinha* a *Amor de Estrada*. Composta em parceria com o publicitário Washington Olivetto, a canção liga-se ao repertório da moda de viola caipira consumida por caminhoneiros, de aspecto abolerado, produzindo uma inusitada aproximação entre *Folhetim*, de Chico Buarque, presente na *Ópera do Malandro*, e *Estrada da Vida*, de Milionário e José Rico. A voz empostada e repleta de vibratos que entoa a letra reforça o aspecto romântico da canção, que narra, em muitos versos de duplo sentido, as desventuras de um caminhoneiro solitário, jurando amor eterno a uma mulher que conhece em suas andanças pelo país, em algum cabaré ou prostíbulo de beira de estrada, ou do próprio bairro do Brás, em sua passagem na região para abastecer o comércio local. A canção remete ainda ao momento da música sertaneja, que na década de 1970 começa a se internacionalizar, aproximando as modas de

viola ao *country* estadunidense, ao bolero, à música mariachi mexicana e às guarânias paraguaias, à moda de duplas caipiras, conjuntos como o Trio Parada Dura e cantores como Sula Miranda, emergentes na época.

Correio da Estação do Brás é um repente, executado com voz, pandeiro e baixo que funciona como pregão de anúncio de serviço de leitura, redação e envio de cartas de ou para parentes distantes, para pessoas analfabetas, como aquele que a personagem de Fernanda Montenegro, em *Central do Brasil*, diz oferecer. A canção remete, portanto, ao comércio popular do bairro, que atrai para a região habitantes de baixa renda e pouca escolaridade que podem se interessar pelo serviço oferecido pelo repentista, em espaços como o Largo da Concórdia, que reunia à época comércio ambulante, organizados em feiras, bem como abriga a estação de trens urbanos da CPTM e de metrô.

O Pecado Original também remete ao universo dos improvisadores de verso nordestinos, já no território do Brás, constituindo-se como uma possível canção a ambientar bares da região, na medida em que sua letra embolada é acompanhada por banda composta por instrumentos elétricos que necessitariam de um ponto de energia para soar. O canto flerta com o grito, em uma voz ríspida e agressiva, reforçando a revolta da letra que se dirige a Deus e argumenta a favor — por vezes parece decretar — da anistia do pobre com relação ao pecado original, face às injustiças cotidianas a que está submetido. *Pecado, rifa e revista* também remete às injustiças sociais e econômicas de *O Pecado Original* e poderia ter sido performada pela mesma banda no mesmo local. Trata-se, contudo, de um samba cuja letra e melodia reiterativas se estruturam como os Partidos Alto — a exemplo do *Pelo Telefone*, de Donga — sobreposta ao padrão rítmico de outra forma de samba, denominado Paradigma do Estácio, presente em canções como *Se você jurar*, de Ismael Silva. A presença de uma viola de dez cordas, no entanto, remete ao samba de roda do Recôncavo Baiano, estilo de samba típico dessa região cuja particularidade é o emprego desse instrumento. A composição remete ainda ao passado do Brás,

região que era um dos locais de prática do samba rural paulista até a década de 1940, unindo diferentes temporalidades do gênero à tradição dos cantadores populares nordestinos.

Pecado, rifa e revista e *O Pecado Original* remetem também às esperanças e frustrações que povoam o imaginário do retirante nordestino na cidade de São Paulo, assim como *Menina Jesus* e *Carta*. Ambas canções são lamentos tristes que articulam ora as expectativas do migrante antes de sua viagem — como na primeira canção, que inclusive abre o disco —, ora a saudade da família e da terra natal, já durante a desconfortável viagem rumo à capital, no lombo de um animal de carga (no caso da segunda música). As duas canções, assim, desfilam um rosário de promessas não cumpridas, fantasmagorias que alimentam a exploração social e econômica que alimenta o capitalismo.

Morena é uma canção que se apropria de versos e melodias de cantigas tradicionais da Bahia para compor uma declaração de amor de um estudante por sua vizinha, a quem observa pela janela — chegou inclusive a comprar uma lente de alcance para isso —, imaginando-a nua enquanto ela pendura as roupas que lavou. O voyeurismo da narrativa, contundo, evidenciam a especulação imobiliária do bairro do Brás, local em que os nordestinos se aglomeravam em cortiços e outros espaços pequenos e apertados, onde a privacidade da vida doméstica estava sempre a perigo, favorecendo, assim, a situação narrada na canção. A performance da canção na gravação também reforça a possibilidade de que ela remeta às casas apertadas e próximas do bairro. A colocação de voz é doce, contida, próxima da entoação da fala comum (principalmente em seu refrão) e a banda acompanha os aspectos de dinâmica do cantor, resultando em uma peça que não atinge grande intensidade (volume). Se por um lado esses aspectos estão também ligados ao sentimentalismo ali presente, funcionando como tática de sedução da mulher amada, por outro, apresentam uma relação com o próprio espaço onde é executada: a fim de não incomodar a vizinhança, o estudante opta por uma performance menos barulhenta, uma espécie de serenata.

Os sambas *Lá vem Cuíca* e *Na parada de Sucesso* discutem a situação de exploração comercial desse gênero musical, bem como as dinâmicas econômicas do mercado da música em fins da década de 1970. Enquanto a primeira discute a decadência do gênero musical, em melodia simples e letra que narra e comenta as transformações instrumentais e performáticas do gênero, a segunda aponta diferentes tipos de samba e a posição que ocupam no gosto popular, em uma estrutura baseada em variações dinâmicas entre versos enumerativos pouco intensos e refrão onomatopaico mais intenso. Em suas performances, as canções encenam a situação em que o samba se encontrava: uma música de mercado, que permanecia no topo da preferência do público, embora musicalmente muito modificado, consumida de maneira enganosamente autêntica, na medida em que as escolas de samba do Rio — antigos guardiões do gênero — eram dominadas por senhores do Jogo do Bicho sem qualquer ligação com a música, seus bailes e gafieiras eram frequentados por indivíduos da classe média e sua música fazia sucesso na voz de cantores brancos e bem nascidos, deixando à margem de suas dinâmicas, práticas e ganhos econômicos a população negra dos subúrbios em que o samba era originalmente e principalmente praticado. O refrão de *Na parada de sucesso*, com seus versos compostos de frases feitas, clichês e chavões sob coro onomatopeico, indica tanto o tipo de samba que mais vendia discos à época quanto o local onde a experiência comunitária tradicional do samba poderia ser encontrada: no pagode nascente de nomes como Zeca Pagodinho, Martinho da Vila e Bete Carvalho, que retomavam a forma do antigo partido alto, ao mesmo tempo que trocavam os instrumentos tradicionais do gênero por outros eletrificados, indicando caminhos para uma geração de crianças e jovens periféricos que misturariam o samba com o pop dançante global no pagode romântico da década de 1990. Essa música, embora não fosse performada no Brás, podia ser escutada pelas ondas do rádio e novamente remetia ao passado do bairro, que antigamente abrigava populações de negros escravizados e alforriados, praticantes de um tipo de samba

paulista apagado da memória nacional da música, como demonstra certo verso equivocadamente de canção de Caetano Veloso, que chama a cidade de Sampa de túmulo do samba.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com as análises desenvolvidas neste ensaio, mostrei possíveis caminhos para religar cada canção ou grupo de canções do disco *Correio da Estação do Brás* às sonoridades de diversos locais do bairro paulista, sejam espaços fechados, públicos ou privados, que Tom Zé acessa por meio de tentativas de emulação das práticas de repertórios, gêneros e territórios musicais promovidas pelos autores das canções que são ali escutadas. Assim, são utilizados sobretudo aspectos de performance musical, que transformam música de charanga de festa de lavagem de igreja em música de banda de baile; que se apropriam de falares nordestinos, atualizados na grande cidade; que discutem a situação mercadológica de um gênero musical específico, o samba, para remeter não só ao passado do espaço, ligado a esse tipo de música, mas também a seu presente e futuro, audíveis nas ondas do rádio. O compositor baiano fala do bairro paulista a partir das formas da prática musical como operadas por aqueles que o habitam, passam e utilizam seu espaço. Na reconstituição da sonoridade do Brás, o compositor baiano utiliza-se mais prioritariamente de um plano formal — materializado na apropriação das práticas musicais como realizadas por uma população nordestina — do que de um plano de conteúdo, como já fizera em canções como *São Paulo, Meu Amor* (de seu primeiro trabalho, *Grande Liquidação*); *Augusta, Angélica, Consolação* (de *Todos os Olhos*); ou *A Briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel* (presente em *Se o Caso é Chorar*).

Tom Zé retoma, portanto, uma estratégia de composição que adotara quando ainda era jovem em Irará e que relata em seu livro *Tropicália: Lenta Luta* (ZÉ, 2003). Nesse texto, conta sobre como não conseguia cantar ao tentar imitar os músicos da cidade grande que

ouvia no rádio, os quais cantavam um mundo longínquo e desconectado da realidade de Irará. O músico baiano somente consegue cantar e compor quando canta o espaço em que vive, com a dicção própria da oralidade local, compondo um novo repertório de descantões em que figura como descantor. Ao retomar esses procedimentos composicionais em *Correio da Estação do Brás*, Tom Zé capta o território Brás nordestino pelas músicas e canções que esta população pratica (compõe e escuta). Mas ao partir de sua prática, e não de seus conteúdos, realça as formas de operação da cultura nordestina localizada em seu novo espaço, a cidade de São Paulo. Mostra, dessa forma, um Brás escondido no imaginário de bairro italiano formado em seu período de “apogeu”.

REFERÊNCIAS

ARANTES NETO, A. A. **Paisagens Paulistanas**: transformações no espaço público. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da modernidade. Lisboa: 90 graus, 2005.

BENJAMIN, W. **Sociologia**. Organização: Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas, volume 2** – Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BIRDSALL, C. **Nazi Soundscapes**. Sound, technology and urban space in Germany, 1933-1945. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

BOLLE, W. **Fisiognomia da Metr pole Moderna**: Representa o da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

CERTEAU, M. de. **A inven o do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

CONNELL, J.; GIBSON, C. **Sound tracks**: popular music, identity and place. Nova York, Londres: Routledge, 2003.

DAUGHTRY, M. Thanatosonics: ontologies of acoustic violence. **Social Text**, v. 119, 32, n. 2, p. 25-51, 2014.

DAUGHTRY, M. **Listening to War**: Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq. Oxford, Oxford University Press, 2015.

DELEUZE, G.; GUATARI, F. **O Ant-Édipo**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976

DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DIAFÉRIA, L. **Brás** – Sotaques e desmemorias. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

FARO, F. **A Música Brasileira Deste Século por Seus Autores e Intérpretes**. São Paulo: SESC Serviço Social do Comércio, 2000. (v. 1-3).

FELD, S. Sound Structure as Social Structure. **Ethnolusicology**, v. 28, n. 3, p. 383-409, sep. 1984.

FELD, S. Uma Acustemologia da Floresta Tropical. **Ilha**, v. 20, n. 1, p. 229-252, 2018.

GREEN, L. Pesquisa em Sociologia da Educação Musical. Trad. Oscar Dourado. **Revista da ABEM**, n. 4, p. 25-35, set. 1997.

HAESBAERT, R.; LIMONAD, E. O território em tempos de globalização. **Etc ...espaço, tempo e crítica** – Revista Eletrônica Científica de Ciências Humanas e Sociais e outras coisas, v. 1, n. 2, p. 39-52, ago. 2007.

HAESBAERT, R. **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006.

HERSCHMANN, M. **Lapa, cidade da música**. Rio de Janeiro: MauadX, 2007.

MARTIN, A. **O Bairro do Brás e a Deterioração Urbana**. 1984. 187f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

MASSEY, D. Filosofia e Política da Espacialidade: Algumas Considerações. **GEOgraphia**, v. 6, n. 12, p. 7-23, 2004.

MARRA, P. S. **As Paisagens Sonoras do Brás: Reapropriações da cultura popular na linguagem musical**. 2007. 130f. Dissertação

(Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MAZER, D. *et al.* O estudo das sonoridades: perspectivas e epistemologias. *In: CASTANHEIRA, J. C. S. et al. (org.). Poderes do Som: Políticas, escutas, identidades.* Florianópolis: Insular, 2020. p. 13-49.

OLIVEIRA, L. X.; HERSCHMANN, M. Comunicação, Música e Estilos de Vida agenciados no Baile Black Bom. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 25., Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2016, Goiânia. Anais [...].* Goiânia, 2016. p. 1-25.

RADOVAC, L. Mic check: Occupy Wall Street and the Space of Audition. **Communication and Critical/Cultural Studies**, v. 11, n. 1, p. 34-41, mar. 2014.

SÁ, S. P.; JANOTTI JR., J. (org.). **Cenas Musicais.** Guararema, SP: Anadarco, 2013.

SAKAKEENY, M. Resounding Silence in the Streets of a Musical City. **Space and Culture**, v. 9, n. 1, p. 41-44, feb. 2006.

SAMUELS, D.; MEINTJES L.; OCHOA, A. M.; PORCELO, T. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. **Annu. Rev. Anthropol**, n. 39, p. 329-345, 2010.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

STRAW, W. Systems of logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies**, Nova York: Routledge, v. 5 n. 3, 1991.

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

ULHÔA, M. T. De. Nova História, velhos sons: notas para ouvir e pensar a Música Brasileira Popular. **Debates – Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música**, Rio de Janeiro (Unirio), n. 1, p. 80-101, ago. 1997. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4215/3833>. Acesso em: 6 jun. 2023.

WISNIK, J. M. **O Som e o sentido**: Uma história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZÉ, T. **Correio da Estação do Brás**. São Paulo: Continental, 2000.

ZÉ, T. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

Videoclipe de rap capixaba: música e audiovisualidades na ecologia das redes

Luiz Eduardo Neves

No processo de migração das tecnologias de comunicação analógicas para as digitais, videoclipes passaram a ser consumidos e apreciados de outra forma, em especial por meio das redes sociais digitais, sendo o YouTube um dos ambientes fundamentais para a sobrevivência e também a renovação desse formato audiovisual que se popularizou com a MTV, ainda nos anos 1980.

A mudança de suporte midiático, associada a outros fatores (econômicos, culturais, tecnológicos etc.), também favoreceu uma maior quantidade e diversidade de videoclipes nas plataformas digitais, promovendo não apenas a entrada de novos agentes (produtores, realizadores, artistas, entre outros) no campo de produção desse tipo de conteúdo audiovisual, mas também possibilitando a emergência

de novas estéticas e linguagens, representativas de múltiplas territorialidades. Nesse sentido, a defesa desse gênero audiovisual feita por Machado (2005, p. 173) se mantém atual: “O videoclipe aparece como um dos raros espaços decididamente abertos a mentalidades inventivas”. Ainda que o autor estivesse se referindo a grandes rupturas estéticas, a reflexão posta neste artigo atualiza a compreensão desse formato a partir de sua inserção nas redes sociais digitais.

O funk nacional, o rap e o tecnobrega são alguns dos gêneros musicais que impulsionaram — e inovaram — a produção de videoclipes do Brasil ao longo dos anos 2000, também contribuindo para dar mais visibilidade à diversidade cultural brasileira. Nesse contexto, destaca-se a KondZilla Filmes, maior produtora de clipes de funk do país, que possui o primeiro canal do YouTube no Brasil a atingir 50 milhões de inscritos⁹⁸ e segue sendo uma produtora de conteúdo original que dita tendências dentro e fora das redes digitais. Belo (2016) demonstra isso em estudo feito sobre clipes de funk ostentação, que, entre outros gêneros musicais populares, ganhou projeção não somente por conta das músicas e da performance dos artistas, mas também em função de uma nova estética audiovisual e das estratégias de divulgação nas plataformas de compartilhamento de vídeos e nas redes sociais digitais.

Considerando a cena hip-hop do Espírito Santo, que também é marcada por uma forte produção de videoclipes, apresentamos neste artigo a análise de três produções de artistas capixabas de rap que estão entre aqueles com mais visualização dentre os artistas do gênero rap do estado: *CherryBlossom*, do grupo Solveris; *Primavera Fascista*, de MC Adikto; e *Canção Infantil*, de Cesar MC. O exame desses materiais buscou identificar aspectos de diferenciação e semelhança imagética e discursiva, mas também as condições de produção.

No primeiro caso, o diretor de *CherryBlossom* se desprende de elementos estéticos geralmente utilizados em produções do gênero

98 Disponível em: <https://kondzilla.com/quem-somos>. Acesso em: 17 ago. 2021.

rap — espaços urbanos, o grafite, roupas de estilo hip-hop, imagens de violência ou de ostentação, cenas de opressão etc. — para territorializar a canção em outro ambiente, pois é “interessante percebermos que, no videoclipe, o entre-lugar das suas forças constituintes poderão dizer ainda mais sobre sua estrutura que, propriamente, tentar buscar uma ‘gaveta’, um local seguro para tais vetores de forças” (SOARES, 2004, p. 28).

O diferencial do clipe *Primavera Fascista* está no fenômeno que a obra acabou se tornando nas redes sociais digitais devido à letra crítica a um candidato presidencial. Dias após seu lançamento e de alcançar mais de 1 milhão de visualizações, a administração do YouTube o tirou do ar. Porém, perfis diferentes “subiram” a produção na forma de *reacts*⁹⁹ e *lyric video*¹⁰⁰ em outros canais da plataforma que, somados, já contam com mais de 4 milhões de visualizações.

Por último, destacamos um videoclipe do capixaba Cesar MC, o mais acessado por um artista do gênero musical proveniente do Espírito Santo. Desde que se consagrou campeão de um duelo nacional de MCs realizado em 2017, o MC foi integrado à gravadora Pineapple Storm (FELIPE, 2021) a partir do financiamento de videoclipes solo, e sendo inserido em praticamente todos os projetos do selo¹⁰¹.

CHERRYBLOSSOM

O soul e do R&B ainda influenciam talentos musicais pelo Brasil, num processo que se iniciou nos anos 1970 com Tim Maia e

99 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DeW-gtTrTDA>>; e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wSkkzLwBjTA>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

100 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2vBZptHbjOc>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

101 Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/PineappleStormTV/search?query=cesar>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

Cassiano, e que segue forte na segunda década do século XXI. O mesmo ocorre com o hip-hop, ritmos irmãos, que muitas vezes se fundem. Seguindo essa linha musical, o Solveris — grupo formado em 2016 por Morena, Magro, Dok e Leozin, artistas das cidades capixabas Vila Velha e Cachoeiro de Itapemirim (PARRELLA, 2017) — já emplacou mais de 841 mil visualizações com o videoclipe *CherryBlossom* (SOLVERIS, 2017).

Em entrevista para o canal do YouTube “Vai Vendo”, em 23 de setembro de 2018, o integrante do grupo, Leozin, explicou que *CherryBlossom* foi lançado inicialmente no canal do produtor musical da canção, DJ Caique, que na época possuía 100 mil inscritos, ou seja, tinha mais visibilidade do que o próprio grupo (SOLVERIS, 2018) — atualmente, o canal do DJ conta com 254 mil inscritos¹⁰². O diretor do videoclipe, Júnior Batista¹⁰³, afirma ainda que o grupo se “aproveitou” do engajamento orgânico da rede de Caique e que não houve investimento por parte do Solveris para impulsionar o conteúdo.

Um mês antes, em agosto de 2018, a cantora Morena — em entrevista para a websérie “Divirta-se Live Sessions” (2018, n.p.), do portal *Gazeta Online* — conta que o trabalho do grupo “foi criado para a internet, nasceu ali e foi planejado para a internet”. A estratégia do grupo de buscar maior alcance de público, para além do estado, faz parte da identidade do grupo, que investe num trabalho autoral para além do padrão estético do rap.

A formação, a performance e o figurino do videoclipe lhes concederam o título de “Black Eyed Peas de Vila Velha” (DEPOLI, 2018a), alusão ao grupo americano de R&B e hip-hop formado por Will.I.Am, Apl.De.Ap, Taboo e Fergie (em carreira solo, assim como Morena). Comparação reforçada no artigo do site *Vice* ao citar a abordagem “mais leve e centrada no pop do gênero R&B” de “um

102 Em 5 de agosto de 2021.

103 Em entrevista remota realizada pelo aplicativo Zoom, em 28 de agosto de 2020, para a pesquisa que deu origem a este artigo.

quarteto comumente referido como o ‘Black Eyed Peas Brasileiro’ (CAVALCANTI, 2018, n.p.).

Mesmo centrado em aspectos cosmopolitas, o grupo imprime em suas composições uma certa identidade “canela-verde” (nome atribuído a quem nasce no município de Vila Velha, na região metropolitana da Grande Vitória). Segundo Magro, integrante da banda, as composições do primeiro EP do grupo são muito relacionadas ao local em que viviam — o que também pode ser uma forma de se conectar com ouvintes de outros territórios. As letras citam espaços que fazem parte do cotidiano de quem mora ou circula pela cidade, reflexo de vivências e histórias pessoais, o que gera identificação por parte do público local, como passar pela avenida Champagnat ou subir o Morro do Moreno. Mesmo com um produto musical imerso numa cena global, o Solveris se mantém em busca de ideias e símbolos que traduzam sua própria identidade. Podemos dizer que o grupo — bem como muitos outros produtos musicais nacionais e internacionais — é um fenômeno “glocal” (ROBERTSON, 1999, p. 267) por conta do sincretismo cultural presente em sua combinação de imagem e som. O flerte com o trap, mais a combinação de R&B contemporâneo com o rap regional, criam as bases para um produto inserido num cenário global a partir de um contexto local — fenômeno que não é novo, mas que é importante para se pensar a cena audiovisual em foco neste trabalho.

Cherry Blossom significa o fenômeno em que as cerejeiras se afloram em conjunto. O clipe foi gravado em uma fazenda localizada em Colatina, município ao norte do ES, um ambiente rural e, portanto, distinto daqueles que são geralmente usados em produções audiovisuais do rap, usualmente situados no contexto urbano. Os artistas performam entre flores, árvores e plantações, sob a luz do sol, numa atmosfera bucólica.

Figura 1 – Quarteto do Solveris em trecho do videoclipe *CherryBlossom*



Fonte: videoclipe *CherryBlossom* (2017) no YouTube

O que pode se esperar de um clipe do segmento então? “Os principais elementos narrativos do videoclipe, por exemplo, devem ser vistos tendo como perspectiva a música que ilustram” (HOLZBACH, 2012, p. 133). Estradas de chão, árvores, fogueira, mesa de madeira, morros, céu azul e laranjeiras destoam do esperado. Em geral, as construções imagéticas do concreto urbano se materializam geograficamente na associação com a sonoridade rapper, assim como a praia para o reggae e o axé, por exemplo.

A visualização dá indícios da construção dos cenários onde acontecem os eventos ligados aos gêneros musicais, de forma que é possível, por exemplo, apontar elos entre garagens, porões, ambientes escuros e de pouca iluminação com algumas matrizes da cultura do rock e do heavy metal; o grafite, o muro, o asfalto com certas matrizes do hip hop mais engajado; ou o universo das luzes coloridas, estroboscópicas, os sintetizadores, as mesas de discotecagem como ligados a uma imagética da eletrônica. Essas imagens associadas vão permitindo um direcionamento e

condicionando determinadas leituras que reconheçam os gêneros musicais associados a um artista (SOARES, 2013, p. 106).

O quinto integrante do Solveris, Júnior Batista, diretor do videoclipe *CherryBlossom* e de todos os outros seguintes do grupo (além de outros vídeos da carreira solo de Moreenna), afirma que a ideia des-territorializante do clipe movimenta suas fronteiras, criando “linhas de fuga” e ressignificando o “inscrito e o instituído” (LEMOS, 2007, p. 4) a partir das palavras “flor” e “florescer” da canção. Magro contou que a família tinha um sítio, viabilizando a gravação num ambiente rural que possibilitasse cenários variados. Segundo ele, essa ideia surgiu de forma espontânea, sem a intenção de fugir de alguma estética pré-constituída ou gerar polêmica.

Figura 2 – Moreenna entre laranjeiras no videoclipe *CherryBlossom*



Fonte: videoclipe *CherryBlossom* (2017) no YouTube

Ainda que o artista afirme não haver pressão para se evitar a “camisa de força” da etiqueta que o gênero musical propõe, atravessar essas fronteiras requer atenção a mediações que devem ser levadas em conta, tais como o direcionamento e a “embalagem” do produto a partir do agenciamento do mercado, as estratégias de produção

de sentido da obra, as experiências vinculadas às expressões audiovisuais da canção, as rotulações e os endereçamentos de circulação e as interpretações, apropriações e recomendações do consumidor (JANOTTI JR.; ALCANTARA, 2018, p. 22).

Na sociedade globalizada contemporânea, o multiculturalismo, o esfacelamento da identidade e o desenraizamento do sujeito (LEMOS, 2007) são aspectos que desterritorializam a cultura. Os apontamentos se encaixam bem na realidade do clipe devido a sua possibilidade de produção em função do acesso às tecnologias digitais para produção e divulgação e de um ambiente mais propício de distribuição global por meio das mídias sociais e outras plataformas e recursos da web.

Para a produção do clipe *CherryBlossom*, lançado em 2017, o diretor Júnior Batista investiu recursos próprios em equipamentos, apostando nas possibilidades da prática audiovisual com tecnologias digitais. Contou ainda com materiais emprestados e uma equipe de aproximadamente 15 pessoas formada por amigos, além de recursos dos integrantes da própria banda. Essas condições de produção ilustram a chamada “brodagem” no audiovisual (SOARES, 2013, p. 267), quando o desenvolvimento de um produto não conta com o investimento e nem o controle de uma grande gravadora, e materializa-se por meio da espontaneidade do próprio artista ou mesmo com o apoio de fãs e amigos, seguindo uma lógica articulada aos *fan-clipes* ou *reacts* e *reposts*, práticas que serviram como verdadeira salvaguarda ao videoclipe que será analisado a seguir.

PRIMAVERA FASCISTA

O trabalho coletivo e “comunitário” também fez parte do processo de produção do videoclipe *Primavera Fascista* (2018), lançado pela primeira vez no canal do selo de rap Setor Proibido, em 23 de outubro de 2018, às vésperas das eleições presidenciais brasileiras. Essa cultura da “brodagem” se articula a partir de pensamentos semelhantes e possibilita o desenvolvimento de projetos baseados na lógica

do formato *cypher*¹⁰⁴, segundo MC Adikto em entrevista para esta pesquisa. Nessa obra, até a locação foi uma contribuição sem custos para a equipe: uma escola pública de Vitória, com suas salas de aula, mesas, cadeiras e muros grafitados. O clipe segue a estética e a performance mais corriqueira dos clipes de rap, pois valoriza a fala e sua articulação verbal e gestual, ou seja, a interpretação da canção por parte dos “artistas que cantam a canção em detrimento dos instrumentistas” (HOLZBACH, 2016, p. 1).

Os rappers Bocaum, Leoni, Adikto, Axant, Mary Jane, Vk Mac e Dudu, sob produção musical de Tibery e direção de Vinicius Garcia, reuniram-se para criticar o então candidato à presidência Jair Bolsonaro (SÉCULO DIÁRIO, 2020). Os dez minutos de vídeo são uma verdadeira mostra do lugar do rap como instrumento político e de resistência por meio da arte. Nas rimas, os artistas citam Marielle e se opõem aos discursos racistas e homofóbicos proferidos pelo então candidato Bolsonaro. A performance das e dos rappers, que cantam vestidos de preto à frente de uma parede grafitada, domina todo o videoclipe.

104 A *cypher* se refere a um modo de gravação ou apresentação musical que conta com três ou mais MCs que se alternam nas rimas, com ou sem temas pré-definidos, podendo agregar uma produção audiovisual e musical, ou serem realizadas de improviso (NEEW, 2017).

Figura 3 – *Cypher* completa em print de trecho do videoclipe *Primavera Fascista*



Fonte: videoclipe *Primavera Fascista* (2018) no YouTube

De acordo com MC Adikto, a ideia da música surgiu a partir da possível vitória do atual presidente, faltando apenas um mês para as eleições. A base da construção da canção foi intercalar falas recortadas do referido candidato, extraídas da mídia, com os versos criados pelos MCs, numa disputa discursiva que ilustra uma guerra de narrativas presente no cotidiano de uma nação marcada pela desigualdade social. Representa também uma forma de enfrentamento simbólico entre minorias e figuras de poder num momento político, econômico e social conturbado do país, onde a forte polarização tomou conta do debate público.

O discurso da minoria situa o ato de emergência no entre-lugar antagonístico entre a imagem e o signo, o cumulativo e o adjunto, a presença e a substituição [proxy]. Ele contesta genealogias de “origem” que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. O discurso de minoria reconhece o status da cultura nacional – e o povo – como o espaço contencioso, performativo, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer

que tais marcas de diferença não possam inscrever uma “história” do povo ou tornar-se os lugares de reunião da solidariedade política. Contudo, não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural. O discurso da minoria revela a ambivalência intransponível que estrutura o movimento equívoco do tempo histórico. (BHABHA, 2013, p. 254)

A polarização política, em seu auge, afetou sobremaneira o fluxo do videoclipe, exatamente pelo seu caráter crítico. O vídeo dessa canção-protesto foi removido do YouTube após chegar a 1 milhão de visualizações em 2 de novembro de 2018, menos de dez dias depois do seu lançamento. De acordo com comunicado do selo Setor Proibido, houve apenas notificação por quebra de diretrizes pela plataforma (DEPOLI, 2018b). Em seguida, ocorreu uma mobilização da rede virtual bolsonarista, muito forte no WhatsApp, que fez uma campanha de *dislike* e denúncia contra o videoclipe. “*O algoritmo do YouTube entendeu que o vídeo tinha algo errado e foi tirado do ar para que fosse analisado o conteúdo*”, contou Adikto¹⁰⁵. Porém, três dias depois, a plataforma voltou atrás da decisão de remover o videoclipe, que retornou ao seu canal de origem (DEPOLI, 2018b). Enquanto o vídeo estava suspenso, um processo de viralização se encarregou de divulgar o produto censurado, por meio de *reacts* e links alternativos. “*Procuravam pelo canal original e não encontravam, e isso teve um certo apelo na mídia, pois ficou evidente que tocamos na ferida*”, conta Adikto¹⁰⁶. Nas redes digitais, os fãs contribuíram com a propagação e o engajamento direto dos conteúdos originais, gravando outras versões e fazendo o *upload* desses materiais em canais diversos. Assim, *Primavera Fascista* contaminou a rede por conta da lógica de interatividade, circulação e acesso “não só na tradicional plataforma *online*, mas também

105 Informação oral – entrevista realizada com o autor no 7 de abril de 2021.

106 *Idem*.

através de *links* em outros sites e em fragmentos que podem ser captados, modulados e reeditados para novas e infinitas formas de disponibilização” (SOARES, 2013, p. 275).

Atualmente, com quase 6 milhões de visualizações, esse videoclipe de baixo custo, produzido sem financiamento de uma *major* da indústria fonográfica, só foi possível pela popularização das tecnologias de gravação e edição, e sua disseminação contou com a ação dos fãs. O caminho do videoclipe não é mais traçado pelas gravadoras ou pela televisão, mas pela aceitação do público e as visualizações dos interessados (HOLZBACH, 2016, p. 249) num território onde proliferam narrativas concorrentes.

Durante a mesa “Videoclipe nas redes: o mercado da música e a ecologia digital”, do seminário O Lugar do Videoclipe no Espírito Santo, em sua fala, a pesquisadora Simone Pereira de Sá (2021) destacou elementos como *reacts*, memes, gravações amadoras, paródias e *fanvideos* como um conjunto de audiovisualidades que dialogam com o videoclipe, sem hierarquização. Na tentativa de se deletar alguns desses conteúdos, por exemplo, são ativados mecanismos de compatibilidade e “espalhabilidade”, multiplicadores de rastros. “Então você só aciona um gatilho para acionar, para espalhar mais ainda. Você está dando visibilidade para essa fala quando você, como inimigo, pede para tirá-lo”, pontua Simone de Sá (2021, n.p.).

Figura 4 – MC Adikto em print do videoclipe *Primavera Fascista*



Fonte: videoclipe *Primavera Fascista* (2018) no YouTube

O aumento de audiência ocasionada pelo “embate audiovisual” operado nas redes digitais, se não rendeu diretamente grande retorno financeiro, gerou visibilidade aos integrantes da *cypher*. Bocaum, Axant, Vc MAC e Dudu fazem parte de uma lista dos 25 artistas capixabas que terminaram o ano de 2020 com mais de 10 mil ouvintes mensais em uma das principais plataformas de streaming musical da internet, o Spotify (GOUVÊA, 2021).

Rapper da safra do início dos anos 2000, um dos precursores das batalhas de rima no Espírito Santo e ganhador do Prêmio Hutuz 2009, na categoria “Melhor Demo masculino da década” (DNA URBANO, 2020), Adikto foi descoberto por um novo público a partir do clipe *Primavera Fascista*. Antes, suas redes tinham aproximadamente 2 mil seguidores, e atualmente (até o fechamento deste artigo), possui cerca de 6 mil, incluindo o crescimento do seu canal no YouTube. “*Tem uma galerinha de 15 anos que tá ouvindo rap agora e que nunca tinha ouvido meu nome, e que me viu pela primeira vez ali*”¹⁰⁷, contou. Esse novo público forma grande parte da base de fãs do próximo objeto

107 Informação oral.

analisado nesta pesquisa, que faz parte da geração em ascensão do rap capixaba e que já desponta no cenário nacional.

CANÇÃO INFANTIL

O capixaba Cesar Resende Lemos, ou Cesar MC, destacou-se nas rodas das batalhas de rima *freestyle* da Grande Vitória e venceu, em Belo Horizonte, o Duelo de MCs Nacional de 2017, considerado o “Campeonato Brasileiro” de rimas. O artista ganhou mais visibilidade com essa conquista e logo lançou o videoclipe *Quem Tem Boca Vaia Roma*¹⁰⁸ pelo canal mais popular de rap nacional atualmente, a Pineapple Storm, cujo canal no YouTube¹⁰⁹ possui mais de 9 milhões de inscritos. A estreia do rapper no selo já rendeu mais de 9 milhões de visualizações do vídeo (GOUVÊA, 2021). Após o êxito dos dois primeiros clipes solo de 2018 do artista — *Quem Tem Boca Vaia Roma* e *Minha Última Letra*¹¹⁰ — a Pineapple investiu ainda mais no artista e financiou a produção do clipe *Canção Infantil*, que se caracteriza por uma forte mensagem de indignação, mas também por momentos de afeto (CESAR MC, 2019).

108 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=or43G_BMPc4>. Acesso em: 12 ago. 2021.

109 Disponível em: www.youtube.com/c/PineappleStormTV Acesso em: 12 ago. 2021.

110 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gt6avb8vgMM>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Figura 5 – *Canção Infantil* foi gravado em escola pública no Morro do Quadro, na capital capixaba



Fonte: videoclipe *Canção Infantil* (2019) no YouTube

“Coisa de gente grande” (FERREIRA, 2019) traduz bem o que significa o videoclipe *Canção Infantil* para o mercado da música do Espírito Santo, pois se trata de um investimento direto de um grande selo nacional na versão audiovisual da canção, diferente de *CherryBlossom* e *Primavera Fascista*, desenvolvidos com recursos dos próprios artistas e realizadores. O envolvimento de uma gravadora no processo de construção também contribuiu para alavancar o alcance do produto, que conta com mais de 39 milhões de visualizações. Organicamente ou não, a quantidade de inscritos influencia bastante no engajamento do conteúdo postado.

Canção Infantil remonta às origens de Cesar na periferia de Vitória, capital do Espírito Santo, para apresentar um cotidiano de violência, mas também de esperança e de senso de comunidade. O clipe foi gravado num palco de teatro — com participação da cantora Cristal — e também em uma escola pública onde o artista estudou, situada no Morro do Quadro, um território conhecido na cidade também por suas manifestações culturais, inclusive o Coral Serenata, que participa das gravações da música e do videoclipe. “Eu procurei na vida

e nos contos infantis a ilustração para esse choque de realidade. Para essa agressividade que nos leva a pensar sobre o que era assustador antes e o que se tornou assustador depois”, relata o MC (FELICIANO, 2019, n.p.), trazendo à tona a questão do relato biográfico fortemente inserido no rap. Tal estratégia pode ser pensada a partir do conceito de biografia inserido na cultura pop:

[...] a voz descreve um senso de personalidade e, por isso, se aproxima do conceito de biografia ou de “descoberta biográfica”, uma vez que, sabe-se, na indústria fonográfica, muitas vezes, artistas constroem personagens detentores de “fatos biográficos” isolados. O conceito de biografia, aqui, não é pensado no sentido de compreender o que o letrista quis dizer com aquele texto, mas de que forma, o intérprete, ao colocar sua voz sobre a canção, permite que sua vida seja “encenada” diante de um material que pode não ter sido escrito ou produzido por ele. Simon Frith chama atenção para o fato de que, é no contexto da cultura pop, que as vozes assumem certas expressividades pessoais dos seus intérpretes (SOARES, 2013, p. 163).

A canção apresenta parte da vida do MC, e a história dos alunos retratados ali se mistura com a dele. Na letra, há referências à chacinha da Costa Barros, quando cinco jovens foram mortos com 111 tiros por Policiais Militares, em 2015, e a morte de Evaldo dos Santos Rosa, em 2019, por conta de 80 tiros desferidos pelo Exército (JEFFERSON, 2019), crimes ocorridos no Rio de Janeiro e que causaram grande comoção nacional.

Figura 6 – Carro pega fogo em alusão a um fato real



Fonte: videoclipe *Canção Infantil* (2019) no YouTube

As cenas das crianças na sala de aula e do carro pegando fogo na rua remetem a clássicos videoclipes nacionais dos anos de 1990, como *Diário de um Detento*¹¹¹, dos Racionais MCs, dirigido por Maurício Eça e filmado dentro da casa de detenção do Carandiru, em São Paulo. Lançado em 1998 na MTV Brasil, ganhou no mesmo ano a premiação Escolha de Audiência no Vídeo Music Brasil (DEHÓ, 2018), mesmo transgredindo os padrões do produto da época: a estética do documentário e a duração de mais de nove minutos. Tamanha repercussão “marcaria uma espécie de entrada da temática deliberadamente social no clipe nacional, pluralizando as referências e complexificando as constituições da linguagem do clipe nacional” (SOARES, 2013, p. 243).

Seguindo a mesma linha, o videoclipe *Minha Alma – A Paz que eu Não Quero*¹¹², do grupo O Rappa, dirigido por Katia Lund, também adotou a paleta de cores preto e branco e inseriu os integrantes do grupo na locação onde foram captadas as imagens, no Morro do Macaco, Vila

111 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_CZunqkl_r4>. Acesso em: 12 ago. 2021.

112 Disponível em: <<https://vimeo.com/175877687>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Isabel, no Rio de Janeiro, em setembro de 1999 (LUSVARGHI, 2006). O vídeo *Minha Alma* é ainda tão celebrado que foi reeditado em homenagem a Marcelo Yuka, que faleceu em decorrência de um AVC em 2019. Na nova versão¹¹³, Ramon Francisco, que viveu um garotinho no original, recita a letra da canção sob a direção de Luciano Vidigal, do grupo Nós do Morro, e Fernando Barcelos (G1, 2019).

As imagens da “quebrada”, do coral do bairro, da escola, do carro incendiado são os elementos principais que trazem a memória do artista para o presente, também tornando-a pública. São imagens que de alguma forma também podem ser associadas a outros contextos culturais, considerando que a expressão cultural liberta o sujeito dos limites espaciais, pois as cenas de um lugar podem se assemelhar a de outros. São nessas “posições narrativas que a prerrogativa pós-colonial procura afirmar e ampliar uma nova dimensão de colaboração, tanto no interior das margens do espaço-nação como através das fronteiras entre nações e povos” (BHABHA, 2013, p. 282). É quando as imagens do local se tornam parecidas com de outros locais, transformando a globalidade em algo relativo em termos civilizacionais e temporais (ROBERTSON, 1999, p. 255), possível por meio de múltiplas escalas pela articulação em rede. É sobre essa realidade que Cesar MC se aprofunda em seu trabalho:

Não gostaria de escrever esse tipo de verso, escrevo porque é real. [...] É um cotidiano que se repete, e a gente tem que gritar, por meio da arte, o óbvio, porque as pessoas não estão escutando. O direito à vida nos tem sido tirado de forma violenta, imprudente e inconsequente. A segurança deveria nos proteger de forma igualitária. (VIDIGAL, 2019, n.p.).

A “experiência integrada” do espaço (HAESBAERT, 2011, p. 79) evidencia a complexa interação híbrida de tempo-espaço — que

113 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FngJPJBLqQ>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

relaciona sociedade e natureza, política, economia e cultura — na qual o videoclipe também surge como manifestação. O que é dito e mostrado nos cliques de Cesar, ou dos Racionais e de O Rappa, possibilita a tradução cultural por entre discursos minoritários vindos das margens: “[...] o que parece o ‘mesmo’ entre culturas é negociado no entre-tempo do ‘signo’ que constitui o domínio intersubjetivo, social” (BHABHA, 2013, p. 390). Dessa forma, o MC agrega influências da cultura global por meio das batalhas do rap, apropriando-se de estratégias globais e de elementos locais para falar sobre o que acontece no Morro do Quadro, no Espírito Santo, mas que de certa forma representa situações vividas em outros contextos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há 15 anos, um artigo no suplemento *Ilustrada*, do jornal *Folha de S. Paulo*, anunciava que o videoclipe havia deixado de ser a principal atração do canal MTV, sendo colocado na “periferia da programação” por não ser mais tão “televisivo” (MUNIZ, 2006). Essa espécie de “morte prematura” de um gênero midiático, que tem seu marco em 1975, foi uma notícia chocante em um momento que ainda ganhava seu lugar nas redes digitais. E, atualmente, tal perspectiva parece sem fundamento, considerando que o videoclipe continua se renovando e sendo um dos conteúdos audiovisuais mais consumidos em plataformas de compartilhamento de vídeos.

O acesso às novas tecnologias de comunicação e informação por parte dos artistas possibilita a criação de canções e vídeos com qualidade profissional, sem a necessidade de grandes investimentos ou do suporte de conglomerados de mídia que podem influenciar no desenvolvimento dessas expressões artísticas. Isso permite debater sobre questões locais a partir das redes digitais, que acabam por favorecer um constante processo de territorialização e desterritorializações de processos e produtos culturais.

Pensar um videoclipe para a internet não significa apenas produzi-lo e disponibilizá-lo no YouTube. É preciso haver um direcionamento, para que tipos de público e em quais canais. Um videoclipe envolve múltiplas linguagens audiovisuais entrelaçadas à canção. A canção e as imagens imbricadas no conteúdo envolvem estratégias de sobrevivência e tradução, pois são transnacionais.

[...] os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural, seja como “meia-passagem” da escravidão e servidão, como “viagem para fora” da missão civilizatória, a acomodação maciça da migração do Terceiro Mundo para o Ocidente após a Segunda Guerra Mundial, ou o trânsito de refugiados econômicos e políticos dentro e fora do Terceiro Mundo. A cultura é tradutória porque essas histórias espaciais de deslocamento – agora acompanhadas pelas ambições territoriais das tecnologias “globais” de mídia – tornam a questão de como a cultura significa, ou a que é significado por cultura, um assunto bastante complexo. (BHABHA, 2013, p. 277).

É permitido assumir identidades espelhadas em figuras internacionais, mas o conteúdo é sobre o que acontece nos territórios onde os pés de quem performa pisa. Os amigos que se vestem como Black Eyed Peas para falar o que sentem e sobre o seu território, jogando essa expressão para outras fronteiras pelas redes digitais, têm muito daquela garotada jamaicana de meados dos anos 1970 que se utilizava da base sonora dos discos de vinil para declamar poesias rimadas nos *soundsystems* e que logo ganharia força nas ruas do Bronx e do mundo. As ferramentas das tecnologias da informação nas mãos de pessoas inquietas e cheias de ideias permitiu o desenvolvimento do rap, assim como a ampliação da possibilidade de fazer de um produto tão híbrido quanto o videoclipe.

Muitos temas ainda podem ser propostos para se discutir a partir do conceito de audiovisualidades na ecologia das redes. A

independência da imagem em relação à canção, discussões sobre raça e gênero, representações sociais e questões políticas dentro do campo do videoclipe são algumas das questões instigantes que merecem atenção e aprofundamento em estudos posteriores.

O chão desestabilizado desse lugar multifacetado onde se encontram Morena, Magro, Dok, Leozin, Bocaum, Leoni, Adikto, Axant, Mary Jane, Vk Mac, Dudu e MC Cesar pode ser uma vantagem a partir da consciência de serem sujeitos que atuam no processo de produção cultural e da reinvenção incessante da tradição.

Os conflitos do dia a dia que ocorrem num ambiente escolar, o medo de ser atingido na rua por tiros de fuzil, a luta pela liberdade de expressão, o protagonismo da mulher na sociedade e a manutenção da democracia no país estão entre os temas que emergem nos cliques analisados. Tais conteúdos estão circulando nas redes digitais e ressignificando a forma de se debater questões importantes na esfera da visibilidade pública a partir da música, atingindo públicos diversos.

REFERÊNCIAS

BELO, R. F. **O bonde passou:** videoclipes de funk ostentação e o mercado musical brasileiro na internet. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016.

BHABHA, H. K. **O local da cultura.** 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CAVALCANTI, A. Brazil's Love Affair with R&B Has Birthed an Incredible New Genre. **Vice**, 14 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.vice.com/en/article/vbxxmm/brazils-love-affair-with-randb-has-birtherd-an-incredible-new-genre>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

CESAR MC - Canção Infantil part. Cristal (VideoClipe Oficial). **PineappleStormTV**, 27 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ri-eF5PJ2X0>>. Acesso em: 6 jun. 2023.

DEPOLI, J. Confira a entrevista que o Solveris deu pro canal MangoLab. **Inferno Santo**, 24 ago. 2018a. Disponível em: <<https://infernosanto.com/2018/08/24/confira-a-entrevista-que-o-solveris-deu-pro-canal-mangolab/>>. Acesso em: 6 ago. 2021.

DEPOLI, J. Censura? Clipe de “Primavera Fascista” é removido do YouTube após bater 1 milhão de views. **Inferno Santo**, 3 nov. 2018b. Disponível em: <<https://infernosanto.com/2018/11/03/censura-clipe-de-primavera-fascista-e-removido-do-youtube-apos-bater-1mlhao-de-views/>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

DEHÒ, M. 20 anos de Diário de um Detento: as histórias do clipe mais icônico dos Racionais. **UOL**, 29 mar. 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/03/29/20-anos-de-diario-de-um-detento-as-historias-do-clipe-mais-icone-dos-racionais.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

DIVIRTA-SE Live Sessions: Ep. 1 – Solveris. **A Gazeta ES**, 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/agazetaes/videos/895927673931083/?t=6>>. Acesso em: 5 ago. 2021.

DNA URBANO. Raízes do Hip Hop apresenta: MC Adikto. **DNA Urbano**, 26 maio 2020. Disponível em: <<https://dnaurbano.com.br/entrevista/raizes-do-hip-hop-apresenta-mc-adikto>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FELICIANO, J. Cesar MC fala da carreira e do sucesso “Canção Infantil”. **Eu, Rio!**, 6 jul. 2019. Disponível em: <<https://eurio.com.br/>>

[noticia/8263/cesar-mc-fala-da-carreira-e-do-sucesso-cancao-infantil.html](#)>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FELIPE, P. César MC lança nessa quinta-feira (22), “Eu precisava voltar com a folhinha”, primeira faixa de seu novo álbum. **Rap Forte**, 21 jul. 2021. Disponível em: <<https://rapforte.com/cesar-mc-eu-precisava-voltar-com-a-folhinha/>>. Acesso em: 22 ago. 2021.

FELLIPE. Pineapple Storm anuncia oito novos projetos para os próximos dois meses. **RapMais**, 10 jun. 2019. Disponível em: <<https://portalrapmais.com/pineapple-storm-anuncia-oito-novos-projetos-para-os-proximos-dois-meses/>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FERREIRA, M. Cesar MC ganha voz ativa ao conciliar afeto, raiva e indignação em ‘Canção infantil’. **G1**, 30 jun. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/06/30/cesar-mc-ganha-voz-ativa-ao-conciliar-afeto-raiva-e-indignacao-em-cancao-infantil.ghtml>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

G1. Gigante, o garotinho do clipe ‘Minha Alma’, homenageia Marcelo Yuka e recita letra. **G1 - Pop & Arte**, 29 jan. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/01/29/gigante-o-garotinho-do-clipe-minha-alma-homenageia-marcelo-yuka-e-recita-letra-assista.ghtml>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

GOUVÊA, G. Capixaba vence desafio e é o melhor MC do Brasil em 2017. **ES Hoje**, 27 nov. 2017. Disponível em: <<https://eshoje.com.br/capixaba-vence-desafio-e-e-o-melhor-mc-do-brasil-em-2017/>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

GOUVÊA, G. Vinte e cinco artistas capixabas mais bombados. **ES Hoje**, 2 jan. 2021. Disponível em: <<https://eshoje.com.br/vinte-e-cinco-artistas-capixabas-mais-bombados/>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

HAESBAERT, R. **O Mito da Desterritorialização**: do “Fim dos Territórios” à Multiterritorialidade. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HOLZBACH, A. D. 007 a favor do videoclipe: as sequências de abertura dos filmes de James Bond como experiência sonora e visual. *In*: SÁ, S. P. de.; COSTA, F. M. da. (org.). **Som + Imagem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

HOLZBACH, A. D. **A invenção do videoclipe**: a história por trás da consolidação de um gênero audiovisual. Curitiba: Appris, 2016.

JANOTTI JR., J.; ALCANTARA, J. A. **O videoclipe na era pós-televisiva**: questões de gênero e categorias musicais nas obras de Daniel Peixoto e Johnny Hooker. Curitiba: Appris, 2018.

JEFFERSON. C. MC lança um dos melhores clipes do ano com a música “Canção Infantil”. **Jornal do Rap**, 29 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.jornaldorap.com.br/rap-nacional/clipe-emocionante-cesar-mc/>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

LEMOS, A. Ciberespaço e Tecnologias Móveis: Processos de Territorialização e Desterritorialização na Cibercultura. *In*: MÉDOLA, A. S.; ARAÚJO, D.; BRUNO, F. (org.). **Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática**. Porto Alegre: Sulina, 2007. v. 1, p. 277-293.

LUSVARGHI, L. Minha Alma: Rap, realismo e reportagem no videoclipe. **Revista PJ:BR**, 2006. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos6_c.htm>. Acesso em: 12 ago. 2021.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

MUNIZ, D. MTV “mata” clipe no horário nobre e anuncia novidades para 2007. **Folha Online**, 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u66722.shtml>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

NEEW, DJ. Opinião: A era das cyphers no rap brasileiro. **Bocada Forte**, 17 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.bocadaforte.com.br/destaque-bf/a-era-das-cyphers-no-rap-brasileiro>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

ORTEGA, R. ‘Canção Infantil’: ‘Rap que faz chorar’ revela Cesar MC, que estudou matemática e foi campeão brasileiro de rima. **G1**, 4 jul. 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/07/04/cancao-infantil-rap-que-faz-chorar-revela-cesar-mc-que-estudou-matematica-e-foi-campeao-brasileiro-de-rima.ghtml>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

PARRELLA, A. Com estilo diferente, grupo capixaba Solveris ganha espaço na cena do Rap Nacional. **Folha Vitória**, 27 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.folhavitória.com.br/entretenimento/noticia/12/2017/com-estilo-diferente--grupo-capixaba-solveris-ganha-espaco-na-cena-do-rap-nacional>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

PRIMAVERA Fascista - Bocaum, Leoni, Adikto, Axant, Mary Jane, Vk Mac & Dudu (Prod. Tibery). **Setor Proibido**, 23 out. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pi2WodtwW3k>>. Acesso em: 6 jun. 2023.

ROBERTSON, R. **Globalização**: teoria social e cultura global. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

SÁ, S. P. Seminário O Lugar do Videoclipe no Espírito Santo – 26/05. **Panelaudiovisual**, 26 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nlT0rJ7KEFA> Acesso em: 6 jun. 2023.

SÉCULO DIÁRIO. Rappers capixabas detonam Jair Bolsonaro em novo videoclipe. **Século Diário**, 24 out. 2020. Disponível em: <<https://www.seculodiario.com.br/cultura/rappers-capixabas-detonam-jair-bolsonaro-em-novo-videoclipe>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

SOARES, T. **A estética do videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

SOLVERIS. CherryBlossom (Prod. DJ Caique). **DJ Caique**, 26 out. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zTd-RY6V60U>. Acesso em: 6 jun. 2023.

SOLVERIS: CherryBlossom, Brechós e Vila Velha! **Vai Vendo**, 23 set. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-Q9oTMJjCjY>>. Acesso em: 6 jun. 2023.

VIDIGAL, R. Campeão do Duelo de MCs, Cesar MC estourou no país com 'Canção Infantil'. **O Tempo**, 22 out. 2019. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/campeao-do-duelo-de-mcs-cesar-mc-estourou-no-pais-com-cancao-infantil-1.2251985#>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Sobre as autoras e os autores

Alexandre Rocha da Silva (in memoriam)

Possui pós-doutorado pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle) e pela PUC-SP. É doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, com doutorado-sanduíche em Sémiotique – Centre d'Étude de La Vie Politique Française. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos e graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi pesquisador do CNPq e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor de *A dispersão na semiótica das minorias* (Editora Unisinos, 2001) e *Semiótica Crítica e as materialidades da comunicação* (UFRGS, 2020).

Arthur Gomes de Castro

Mestre em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo e graduado em Propaganda e Publicidade pela mesma instituição. É também designer e produtor cultural. E-mail: arthurgomesdecastro@gmail.com

Bruno Leites

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutor pela mesma instituição. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), atua nas áreas de cinema brasileiro, agenciamentos da imagem e fotografia. Autor de *Cinema, Naturalismo, Degradação: Ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000* (Ed. Sulina, 2021). E-mail: bruno.leites@ufrgs.br

Daniela Zanetti

Professora associada do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Letras pela Universidade Mackenzie e graduada em Comunicação Social pela Ufes. Coordenadora do Grupo de Pesquisas Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT). É autora de *O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social* (Coleção E-Livros/Edufba) e coorganizadora dos e-books *Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias* (Edufes) e *Minorias midiáticas: gêneros, etnias e territórios* (Ed. UFPel). E-mail: daniela.zanetti@ufes.br

Elva Valle

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Católica do Salvador. Bacharel Interdisciplinar em Artes – Cinema pela Universidade Federal da Bahia. Ex-pesquisadora dos grupos de pesquisa: Recepção e Crítica da Imagem (GRIM), Análise de Crítica de Cinema (GRACC),

Laboratório de Análise de Televisão (A-tevé) da Universidade Federal da Bahia. E-mail: elvabr@gmail.com

Fabio Camarneiro

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e mestre em Comunicação Impressa e Audiovisual pela mesma instituição. É professor adjunto no curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). E-mail: fabio.camarneiro@ufes.br

Felipe Maciel Xavier Diniz

Docente nos cursos de Produção Audiovisual, Cinema, Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação Social da UniRitter. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS). Autor do livro *Semiótica Crítica e as Materialidades da Comunicação* (UFRGS, 2020). E-mail: felipexdiniz@gmail.com

Jamer Guterres de Mello

Docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM); possui pós-doutorado (PNPD-CAPES) pelo PPGCOM-UAM e é doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM-UFRGS), com estágio doutoral pela Universitat Autònoma de Barcelona. Autor dos livros *Semiótica Crítica e as Materialidades da Comunicação* (UFRGS, 2020) e *A(na)rqueologias das Mídias* (Appris, 2017). E-mail: jamermello@gmail.com

Lennon Macedo

Doutorando, mestre e bacharel em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisador do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação (GPESC), atua nas áreas de semiótica, teorias do cinema e teorias da comunicação. É coautor do livro *Semiótica Crítica e as materialidades da comunicação* (UFRGS, 2020). E-mail: lennon-macedo@hotmail.com.

Ludmila Moreira Macedo de Carvalho

Professora adjunta do Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB). Possui doutorado em Estudos Cinematográficos pela Université de Montreal – Canadá (2009), mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (2004) e graduação em Comunicação Social, com Habilitação em Jornalismo, também pela UFBA (2002). Coordenadora do projeto de pesquisa e extensão CINECECULT – Laboratório de Apreciação e Análise do Audiovisual (www.cinececult.wordpress.com). E-mail: ludmila@ufrb.edu.br

Luiz Eduardo Neves

Mestre em Comunicação e Territorialidades pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Doutorando em Ciências Sociais pela UFES. Jornalista, radialista, publicitário, produtor cultural e videomaker. É curador da Mostra Nacional de Videoclipes do Festival de Cinema de Vitória, idealizador da Mostra Cine Rap e da Batalha de Videoclipes de Rap, além de diretor da produtora Painela Audiovisual. E-mail: lenscomunicacao@gmail.com

Luiza Santos

Professora substituta da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Pesquisadora de Pós-Doutorado (UFF). Doutora em Comunicação e Informação (UFRGS) com estágios na Goethe Universität (Alemanha) e na Universidade de Sussex (Reino Unido). Mestre em Comunicação Social (PUCRS). Especialista em Economia da Cultura (UFRGS). Coordenadora do GP Tecnologias e Culturas Digitais da INTERCOM. E-mail: luizacdsantos@gmail.com

Mahomed Bamba (in memoriam)

Nasceu na Costa do Marfim (Côte d'Ivoire) em 1966. Possui doutorado em Cinema e Estética do Audiovisual pela Universidade de São Paulo (2002); mestrado em Linguística Geral e Semiótica pela Universidade de São Paulo (1997); e graduação em Letras pela Université Nationale d'Abidjan (Costa do Marfim). Foi professor adjunto na Faculdade de Comunicação (Facom) e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (Póscom) da Universidade Federal da Bahia.

Marcio Telles

Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio na Winchester School of Art, Universidade de Southampton (Reino Unido). Coordenador do grupo de pesquisa Mídia, Tecnologia e Cotidiano (MTeC-UTP/CNPq). Recebeu Prêmio Compós na categoria Melhor Dissertação, em 2014, pelo trabalho "A Recriação dos Tempos Mortos do Futebol pela Televisão". É coautor do livro *Semiótica Crítica e as materialidades da comunicação* (UFRGS, 2020). E-mail: marcio.telles@utp.br.

Maria Ines Dieuzeide

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, com doutorado pelo PPGCOM-UFMG. É uma das coordenadoras do Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual (LEEA-UFC/CNPq). Entre 2014 e 2018, atuou na produção e edição da revista *Devires – Cinema e Humanidades*. Desenvolve trabalhos de curadoria e crítica. E-mail: inesdieuzeide@ufc.br

Pedro Silva Marra

Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo e do PPGCOM da Universidade Federal de Ouro Preto. Pesquisador líder do Ateliê de Sonoridades Urbanas e membro do Grupo de Estudos em Imagem, Sonoridades e Tecnologias (Geist). Doutor em Comunicação pela UFF, com estágio de pesquisa no Departamento de História da Arte e Estudos de Mídia da McGill University, e mestre em Comunicação pela UFMG. E-mail: pedromarra@gmail.com

Tatiana Levin

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, onde pesquisou narrativas interativas digitais. Desenvolveu dissertação sobre o trabalho documental de Agnès Varda, também na UFBA. Especializou-se em realização cinematográfica na New York University (NYU). Publicou com outros autores os livros *Godard, Imagens e Memórias; Narrativas e Conflitos; Angola, O Nascimento de Uma Nação: O Cinema da Independência* e *Ouvir o Documentário: vozes, músicas, ruídos*. E-mail: tatianalevin@gmail.com

Lista de assuntos

Afeto
África
Algoritmos
Animação
Audiovisual
Autor
Cena
Cineasta
Cinema
Conteúdo
Corpo
Crítica
Cultura
Curadoria
Dados
Diegese
Digital
Discurso
Diversidade
Documentário
Espectador

Estereótipos
Estética
Experiência
Filme
Gênero
História
Identidade
Imagem
Informação
Interatividade
Internet
Linguagem
Literatura
Mediação
Mídia
Mise-en-scène
Montagem
Multimídia
Música
Narração
Narrativa
Obra
Performance
Personagem
Plataforma
Política
Pós-colonial
Realidade
Redes sociais
Representação
Queer
Som
Serialidade

Série
Técnica
Tecnologia
Teoria
Territórios
Televisão
Texto
Usuário
Videoclipe
Webdocumentário

