



Ano13 Nº XX 1º semestre 2006 ISSN 0104-9933

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ

Cinema, Imagens e Imaginários

24

LOGOS

24

Cinema, Imagens e Imaginários

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ**

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 Logos: cinema, imagens e imaginário. - Vol. 1, N° 24 (2006)
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
2006 -

ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação
- Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos. 4.
Sociologia - Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

REITOR

Nival Nunes de Almeida

VICE-REITOR

Ronaldo Martins Lauria

SUB-REITOR DE GRADUAÇÃO

José Ricardo Campelo Arruda

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Albanita Viana de Oliveira

SUB-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA

João Regazzi Gerk

DIRETORA DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Maricélia Bispo Pereira

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

João Pedro Dias Vieira

VICE-DIRETOR

Hugo Rodolfo Lovisolo

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Héris Arnt

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Fernando Gonçalves

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

Vinícius Andrade Pereira

LOGOS - EDIÇÃO Nº 24

Logos: Comunicação & Universidade (ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

EDITORES:

Prof. Dr. João Luís de Araújo Maia, Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira

EDITORA CONVIDADA:

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (PUC/RS)

EDITOR WEB

Prof. Dr. Fernando Gonçalves

CONSELHOS EDITORIAL E CIENTÍFICO:

Ricardo Ferreira Freitas (Presidente do Conselho Editorial), Luiz Felipe Baêta Neves (Presidente do Conselho Científico), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Fátima Quintas (Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (CNRS-França), Hérís Arnt (UERJ), Ismar de Oliveira Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Márcio Souza Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris V - Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Université de Montpellier), Patrick Wattier (Université de Strassbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Robert Shields (Carleton University/Canadá), Ronaldo Helal (UERJ) e Alessandra Aldé (UERJ).

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA:

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Faculdade de Comunicação Social - PPGC - Mestrado em Comunicação
Revista *Logos*
A/C Profa. Dra. Denise da Costa Oliveira Siqueira e Prof. Dr. João Maia
Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F
Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. CEP: 20550-013
Tel.fax: (21) 2587-7829. E-mail: logos@uerj.br

PROJETO GRÁFICO

Ana Paula Philipsen
Mario Quindere

DIAGRAMAÇÃO

Marcos Maurity | Escritório de Relações Públicas (ERP | FCS | UERJ)

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Samara Maia Mattos | Escritório de Relações Públicas (ERP | FCS | UERJ)

REVISÃO : Denise da Costa Oliveira Siqueira (FCS/UERJ); Mário Quinderé (ERP)

Sumário

Apresentação	9
Artigos	
<i>Imaginário televisual</i>	
A televisão e o 11 de setembro: alguns efeitos do imaginário	11
Patrick Charaudeau	
<i>Cinematografias regionais</i>	
Cinema (de) Novo, estrada, sertão : notas para (se) pensar <i>Cinemas, aspirinas e urubus</i>	21
Adalberto Müller	
Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local	28
Cristiane Freitas Gutfreind	
Ana Carolina D. Escosteguy	
<i>Imagem e máquina</i>	
Imagem, rosto e identidade: relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo	38
Ieda Tucherman	
A dialética entre homem e máquina no cinema contemporâneo: De Kubrick a Spielberg, via <i>Omega Man</i> , <i>Blade Runner</i> e <i>Dark City</i>	51
Francisco Rüdiger	
<i>Conexões transdisciplinares</i>	
Desafios na construção de uma estética audiovisual para educação à distância (EAD)	68
Carlos Gerbase	
Resenhas	
Cacá Diegues e o nomadismo trágico	78
Eduardo Portanova Barros	
Memorandos que o vento não levou : uma resenha de Memo From Selznick	82
Roberto Tietzmann	
Orientação editorial	85

Apresentação

Dos meios às imagens

Imagem é comunicação, é informação e é arte. Pode ser transgressora ou reprodutora, mas é elemento marcante da cultura massiva contemporânea. De fronteiras esmaecidas, enveredou pelo universo dos meios de comunicação de massa assim como pelo campo das artes.

Desde o século XIX, quando fotografia e cinema foram inventados, o papel das técnicas e as possibilidades das novas imagens não param de se multiplicar. Assumindo diversas tarefas, são alvo de várias abordagens, objeto de diferentes interpretações.

Arte e indústria, cinema, televisão e todas as formas de imagem digitalizada permitem pensar acerca da presença da técnica e seus efeitos na vida cotidiana, sobre o amplo domínio do visual em nossa cultura e acerca das possibilidades de experiências estéticas que estão por toda parte. O cinema perdeu o seu antigo monopólio das imagens em movimento. A televisão trouxe ao mundo o vídeo. O vídeo se digitalizou e agora ocupa espaços na Internet, no You Tube, no celular.

A mesma multiplicidade entre os modos de consumo da imagem no mundo contemporâneo é encontrada nas diferentes abordagens que as ciências sociais possuem ao versar sobre o tema. Este oceano de percepções diversas baseia-se em uma questão relativamente simples: o olhar.

O terreno das imagens só se realiza no olhar. É por meio dele que as relações são estabelecidas, que problemas são postos, que sensações ganham vida. Como cada olhar é único, jamais teremos – felizmente - uma linha comum a todos os estudos sobre a problemática da imagem. Mas desta infinidade de pensamentos, surgem linhas que se cruzam, idéias que se complementam.

Partindo dessa pluralidade, a edição 24 da revista *Logos* assume como tema *Cinema, imagens e imaginário*, apresentando artigos de pesquisadores brasileiros e um de Patrick Charaudeau, da Université de Paris Nord. Os trabalhos foram reunidos pela professora e pesquisadora Cristiane Freitas Gutfreind, do programa de pós-graduação da PUC/RS, e discutem principalmente temáticas que abordam o cinema, mas também abrem espaço para o estudo sobre televisão e novas tecnologias, suas imagens e seus imaginários. São oito olhares pertinentes de oito diferentes pesquisadores.

Denise da Costa Oliveira Siqueira – Professora do PPGC/UERJ
Mário Quinderé – Mestrando PPGC/UERJ

Artigos

A televisão e o 11 de setembro: alguns efeitos do imaginário

Patrick Charaudeau¹

Professor de Ciências da Linguagem na Universidade de Paris Nord e
Diretor do CAD (Centre d'Analyse du Discours)

RESUMO

A proposta do artigo é examinar a encenação feita pela televisão francesa sobre o 11 de setembro de 2001 e os efeitos de sentido resultantes daquela situação de troca entre instância midiática e instância pública. Para explicar a encenação televisiva, dois conceitos são recuperados: o de acontecimento, como algo construído pela linguagem; e o de imagem sintoma, como uma imagem já vista, capaz de reenviar a outras imagens. A partir daí, são apontadas algumas estratégias que as mídias utilizam para dar conta dos acontecimentos e, principalmente, são desenvolvidas as noções de sentido social, imaginários e efeitos de sentido de que são portadores.

Palavras-chave: encenação televisiva – acontecimento – imagem sintoma

ABSTRACT

The proposal of the article is to examine the stage made by the French television about the 11 of September of 2001, and the resultant effect of direction of that situation of exchange between the media instance and the public instance. To explain the televisual stage, two concepts are recouped: of event, as something constructed by the language; of image symptom, as an image already seen, capable to retransmit to other images. From then on, some strategies that the media use are pointed out to notice the events and, mainly, are developed the knowledge of social direction, imaginary and effect of feeling that they convey.

Keywords: *televisual stage – event – image symptom*

RESUMEN

La propuesta del artículo es examinar el simulacro hecho por la tele francesa sobre el 11 de septiembre de 2001, y los efectos de sentido resultantes de aquella situación de cambio entre instancias mediáticas y instancias públicas. Para explicar el simulacro televisivo, dos conceptos son recuperados: lo de acontecimiento, como algo construido por el lenguaje; y lo de imagen-síntoma, como una imagen ya vista, capaz de reenviar a las otras imágenes. A partir de eso, son señaladas algunas estrategias que las medias utilizan para dar cuenta de los acontecimientos y, principalmente, son desarrolladas las nociones de sentido social, imaginarios y efectos de sentido de que son portadores.

Palabras-clave: *simulacro televisivo, acontecimiento, imagen-síntoma*

Nada mais difícil do que analisar as mídias, porque é na articulação de seus diferentes componentes que nasce o sentido. De uma só vez, isto obriga a recorrer a diferentes disciplinas. Se se quer estudar o que aparece na tela da televisão, na página do jornal ou nas ondas do rádio, deve-se apelar às técnicas de análise da semiologia, das ciências da linguagem ou da história; se se querem estudar as práticas e intenções dos fabricantes de informação, deve-se apelar às técnicas de enquête sociológica ou aquelas da psicologia experimental; finalmente, se se vai tentar interpretar o sentido das informações em termos de imaginário, é necessário recorrer à antropologia. Sem contar que, em se tratando da informação e da opinião, elas não se constroem somente através da televisão. Há outras mídias (rádio, imprensa escrita), outros espaços públicos (manifestações, lugares profissionais, bares) e privados (família, círculo de amigos) nos quais circula a palavra social, e todos, no seu conjunto, contribuem para fabricar esta alquimia que é a opinião pública. Longe de ser homogênea, ela é fragmentada. Enfim, se ainda faltava acrescentar dificuldade à análise das mídias, ressaltamos que essas não podem ser compreendidas e interpretadas a não ser no quadro de cada contexto cultural, observando que algumas de suas estratégias e dos efeitos que elas produzem se encontram em contextos culturais diferentes.

Vou analisar este acontecimento do ponto de vista de quem observa o discurso sob suas formas verbais e icônicas² e de quem sabe que o sentido social é resultado de uma interação entre os parceiros de uma troca (aqui a instância midiática e a instância pública), cuja interação depende do dispositivo que a estrutura; enfim, do ponto de vista daquele que se interroga sobre os efeitos de sentido produzidos pelos atos de enunciação discursiva, sabendo que não há necessariamente simetria entre os efeitos visados pela instância midiática e os efeitos efetivamente produzidos sobre a instância pública.

Muitas coisas foram ditas sobre o 11 de setembro, ainda que não se possa jamais dizer,

enquanto pesquisador, que tudo já foi dito. Partirei de uma hipótese amplamente partilhada pelos investigadores em ciências humanas e sociais: o acontecimento não existe em si, ele é sempre construído. Não é que se negue a existência de uma realidade no interior da qual surjam fenômenos. Mas isso só se coloca no que diz respeito à sua significação. O acontecimento é sempre resultado de uma leitura, e é essa leitura que o constrói.

Neste caso, na ocorrência do acontecimento midiático, está-se frente a uma dupla construção: aquela de uma *mise-en-scène*, a partir da sua transmissão, e que revela o olhar e a leitura da instância midiática e aquela do leitor-ouvinte-telespectador que a recebe e a interpreta. Partindo dessa hipótese, é-se conduzido a analisar as características dessa encenação para tentar descobrir os efeitos de sentido. Examinarei, portanto, inicialmente a encenação da televisão francesa sobre o acontecimento que nos ocupa aqui; eu me interrogarei sobre os efeitos da imagem. Observarei como, no dispositivo televisual, os relatos e comentários jornalísticos influenciam o sentido dessas imagens, para concluir com uma proposição de hipóteses interpretativas que se pode fazer em termos de “imaginários sociais”.

Encenação televisual

Em se tratando dos acontecimentos de 11 de setembro, não há nada neles de muito banal. Vê-se aí o entrecruzamento de dois tipos de cenários: os cenários de *filmes-catástrofes* e os cenários de *reportagens* que lembram os conflitos, as guerras e as catástrofes naturais.

O cenário-filme (tipo *Inferno na torre*) é organizado à maneira do conto popular: (1) uma *situação de partida*, na qual se vêem pessoas se reunirem (ou viverem) em um lugar (o futuro lugar da catástrofe); prepararem-se para uma cerimônia festiva (ou ocuparem-se livremente com suas tarefas cotidianas), em um estado de alegria e real felicidade, a menos que não seja de tranqüila despreocupação ou mesmo de conflitos

psicológicos; (2) o *surgimento da catástrofe* no curso da qual nos é mostrada, em paralelo, a enormidade da explosão destrutiva e as reações das pessoas (os que têm medo e gritam, os que têm medo e se atiram num canto, os que buscam sair de uma maneira egoísta, os que enfim enfrentam a situação e tentam organizar a saída dos outros); (3) e, depois, evidentemente, como esses heróis do interior não são suficientes, aparecem os *heróis vindos do exterior* (os bombeiros, a polícia, o exército, as autoridades locais e nacionais, segundo os casos), os quais, ao final de duras provas, acabarão por vencer o perigo e por salvar o maior número de pessoas.

O cenário-reportagem caracteriza-se pelo: (a) *anúncio do desencadeamento de um conflito*; (b) *exibição das imagens posteriores ao acontecimento conflituoso* (porque raramente a câmera pode se encontrar presente no momento do drama), imagens que se detêm sobre os resultados dos desgastes materiais, e, sobretudo, sobre as vítimas; (c) *ação dos socorros* (Cruz Vermelha, ambulâncias, hospitais, médicos, bombeiros, associações humanitárias).

Esses dois tipos de cenários (cenário-filme e cenário-reportagem) têm, entretanto, um ponto comum: eles colocam sempre em cena três tipos de atores: as *vítimas*, os *responsáveis* e os *salvadores*³. Eles focalizam, segundo o caso, as vítimas, para produzir um efeito de “compaixão”; o agressor, fonte do mal, para produzir um efeito de “antipatia”; o salvador, reparador, para produzir um efeito de “simpatia”⁴.

Os acontecimentos do 11 de setembro foram relacionados a esses dois tipos de cenários com algumas peculiaridades. A *situação inicial*, feita de tranquilidade, anterior à desordem do mundo, está ausente. Do ponto de vista das mídias, pressupõe-se a existência de uma ordem no mundo antes que surja a desordem sobre a qual elas têm algo a dizer. O *surgimento dos fatos* (o impacto dos aviões sobre as torres e as suas implosões), como nos cenários dos filmes (raramente nesses de reportagens televisivas), foi filmado em direto devido à casualidade de haver inicialmente câmeras de amadores, e, depois, pela

presença de câmeras jornalísticas. O fato de os telespectadores identificarem ou não essas imagens diferenciadas não altera em nada os efeitos de realidade e autenticidade que elas comportavam (essa vez a televisão não teve necessidade de acrescentar efeitos de autenticidade). Esse efeito, sejam quais forem os sentimentos que animavam os telespectadores, só poderia deixá-los perplexos, sem voz. As *vítimas* são tratadas com as imagens habituais das reportagens: exibição dos feridos e contabilidade abstrata do número de vítimas, o que produz ao mesmo tempo um efeito de anonimato e de horror⁵. Ressalta-se, entretanto, que não se viram vítimas mortas, nem cadáveres e que pouco foi mostrado dos corpos transportados de urgência. Muitos comentários foram feitos a esse respeito: “muita lágrima e pouco sangue”⁶. Além disso, sabe-se que a CNN declarou não ter desejado “traumatizar o povo americano” e não ter querido exibir provas de “mau gosto”. Essa declaração é curiosa, vinda da parte de um órgão de informação que, por todos os cantos, exibiu imagens de palestinos alegres em Naplouse e que, nas reportagens sobre outros conflitos (Bósnia e Kosovo), pega pesado ao tratar do estado das vítimas⁷. Em contrapartida, foram apresentadas entrevistas com numerosas *testemunhas*, todas contando as mesmas coisas, com idênticas palavras sobre o que viram, escutaram ou viveram. Trata-se aqui, na maioria dos casos, de testemunhas que estavam nas torres ou próximas delas e que, portanto, escaparam da morte: o testemunho de um *sobrevivente* produz sempre um efeito de fascinação, porque ele nos envia aos acasos do nosso próprio destino: por que, em uma mesma situação de perigo, alguns morrem e outros ficam vivos? Mais ainda, essas testemunhas se apresentam como vítimas inocentes, porque elas não pedem nada a ninguém, elas estavam somente no (ou iam para) seu trabalho cotidiano, como todo bom cidadão ou cidadã: senhores e senhoras, todo mundo que poderia ter sido nós mesmos. Quanto aos *salvadores*, bem, esses foram mostrados à exaustão, particularmente a intervenção e as entrevistas dos bombeiros de quem foi destacado o heroísmo,

assim como a presença no local de personalidades políticas, particularmente o prefeito de Nova York, grande figura carismática, declarado mais tarde o herói do dia. Posteriormente, apareceu sobre a cena midiática o *grande salvador* – de fato “o grande reparador”, porque o mal já havia sido feito – com um grande discurso, tentando preservar, simbolicamente, a identidade do povo americano, a integridade e o poder da América, depois sob a figura do “vingador”, chamando à cruzada e à guerra contra o terrorismo.

Imagem sintoma

O que é uma imagem sintoma? É uma imagem “já vista”. É uma imagem que reenvia a outras imagens, seja por analogia formal (uma imagem de torre que cai reenvia a outras imagens de torres que implodem), seja pelo discurso verbal interposto (uma imagem de catástrofe aérea reenvia a todos os relatos ouvidos sobre as catástrofes aéreas). Toda a imagem tem um poder de evocação variável, que depende daquele que a recebe, uma vez que ela se interpreta em relação às outras imagens e relatos que cada um mobiliza. Assim, o valor dito referencial da imagem, seu “valor para” a realidade empírica, aparece desde o seu nascimento como enviesado, pelo fato de ser uma construção que depende de um jogo de “intertextualidade”, o qual lhe confere uma significação plural, jamais unívoca. A imagem das torres que implodem no 11 de setembro de 2001 não tem uma só e mesma significação. Uma imagem sintoma é também uma imagem dotada de uma forte “carga semântica”. Todas as imagens têm sentido, mas nem todas têm necessariamente efeito sintoma. É preciso que elas sejam cheias daquilo que mais atinge os indivíduos: os dramas, as alegrias, os sofrimentos ou a simples nostalgia de um passado perdido. A imagem deve reenviar a imaginários profundos da vida; deve ser igualmente uma imagem “simples”, reduzida a alguns traços dominantes, como o sabem fazer os caricaturistas, pois a complexidade perturba a memória e impede a escolha de seu efeito simbólico. Enfim, a imagem deve aparecer recorrentemente,

tanto na história, como no presente, para que ela possa se fixar nas memórias e para que ela acabe por se instantaneizar. A imagem em movimento, à força de muita repetição, acaba por se fixar em uma espécie de parada e torna-se fotográfica; a gente sabe bem que é a fotografia que fixa melhor, na memória, os dramas da vida (é suficiente lembrar-se da foto da pequena vietnamita que corre, nua, no meio de pessoas para fugir dos horrores da guerra).

Assim, carregadas semanticamente, simplificadas e fortemente reiteradas, as imagens acabam por tomar lugar nas memórias coletivas, como sintomas de acontecimentos dramáticos. Pensemos na estrela amarela dos judeus, nas dentaduras, nos corpos descarnados e nos crânios raspados dos campos de concentração, no desfilar de populações caminhando lentamente, o corpo curvado sob o peso de sua mochila, fugindo da miséria ou perseguição.

Da mesma forma, por ocasião dos acontecimentos de 11 de setembro, são essencialmente as imagens desses aviões que não cessam de penetrar nas torres, dessas torres que não cessam de cair, que ficaram nas representações sob a forma de duas torres ainda perfiladas, cercadas de uma nuvem de fumaça, tendo ao seu lado um avião que parece muito pequeno. E essas imagens de torres que se inflamam e depois tombam nos dão ao mesmo tempo uma impressão já conhecida: do já visto em filmes de catástrofes (*O inferno na torre, Armagedon*), do já visto em reportagens que mostram a destruição por implosões de imóveis de cidades operárias. Mas elas também dão uma impressão, mais profundamente, do já sentido. É alguma coisa que, *surgindo do nada*, nos fascina tanto, porque, em nossos imaginários, supomos que se trata do diabo ou do destino. É o *ferimento e a degradação do coração* de qualquer coisa que pode ser percebida de maneira diferente, mas que, em todos os casos, representa a vida, o que há de vital no povo. E talvez aqueles de uma *tecnologia* (o desafio, depois das catedrais, de elevar sempre mais alto uma construção contra as leis do equilíbrio e da gravidade); esses de uma *identidade*

coletiva (confiante de poder se reconhecer em um monumento simbólico; é suficiente pensar no que representaria para os franceses se se tratasse da Torre Eiffel). Mas é também o ferimento e a degradação de tudo o que, em nossas vidas, pode ruir ou desaparecer: ambições, realizações pessoais, seres que nos são queridos. Trata-se de uma analogia mais abstrata, mas ao mesmo tempo pregnante, que é reforçada pelo fato de que essas imagens apareceram sem som⁸, como em um filme mudo que confere às imagens uma certa atemporalidade, produzindo um efeito de espelho. E pode-se levantar a hipótese de que a conjunção entre cenário fílmico (que nos envia à ficção), cenário de reportagem (que nos remete à realidade) e imagem-sintoma de desabamento, nos remeta para o outro lado do espelho onde, talvez, “tu retornarás a pó”. Evidentemente, nada disso aconteceu na midiática da Guerra do Golfo, impregnada da frieza de um jogo de videogame.

Dispositivo e comentários

Aqui se acrescenta um dado comunicacional. Estas imagens-sintomas se impõem a nós de maneira inflexível e nos abalam a ponto de só permitir que vejamos nelas sua força simbólica. Entretanto, elas não vêm de nenhuma parte e não chegam por uma operação do Espírito Santo. Nós as recebemos através de um dispositivo, no caso, o dispositivo televisual, e é lá que começam os problemas da informação e as interrogações sobre a deontologia da informação.

O dispositivo televisual da informação atribui de antemão um lugar ao telespectador, aquele cidadão que deve se informar dos acontecimentos do mundo. Pela mesma ocasião, ele revela o lugar da instância da informação: relacionar os acontecimentos do mundo na sua autenticidade, e tentar explicá-los. Como, ao mesmo tempo, sabe-se que este dispositivo é feito para tentar tocar o maior número de telespectadores, dada a lógica comercial à qual é preciso obedecer, instância de informação e telespectadores se encontram em

uma dupla relação que implica afeto (as emoções) e razão (a compreensão), sem que se possa distingui-los. Desde então se instaura um mal-entendido entre essas duas instâncias, pois, por contrato, o telespectador considera a imagem na sua função mimética, isto é, como dando conta da realidade do mundo, enquanto ela é encarregada de efeitos emocionais que são trazidos não apenas pelo seu valor sintoma, mas igualmente pelas descrições, pelos relatos e pelos comentários que lhe são feitos.

Aqui, do conjunto dos relatos e comentários produzidos pela televisão, destacam-se duas características: (i) o acontecimento é inexplicável; (ii) os atores e as causas são “essencializadas”. O “inexplicável” é o que, no final das contas, ultrapassa o entendimento, não podendo, portanto, remontar a uma causa profunda, última. Como em um relato fantástico, isto alimenta o suspense de não se saber qual a causa dos acontecimentos nem a origem escondida em seu fundamento. Para compensar essa ausência de explicação, as causas e os atores são “essencializados”, isto é, as causas são apresentadas de maneira global e os atores, como entidades abstratas, como se se tratasse da essência das coisas que existem na natureza.

Por exemplo, aqui, a *fonte do mal* é apresentada inicialmente de maneira global, como “ato terrorista”. Depois, os atores são identificados sob a denominação de uma categoria de indivíduos anônimos, os “kamikazes”, o que é feito pelo viés da analogia com Pearl Harbor. Em seguida, eles são caracterizados como “artesãos” por terem utilizado estiletes, mas ao mesmo tempo de “malfeitores modernos” porque se percebe que, como quando se prepara uma “caça” com meios perfeitos, eles recorreram a meios de comunicação sofisticados. Mas só poderia tratar-se ali de atores executantes e não de comandantes, os verdadeiros agressores. Fala-se então de denominações globalizantes de etnia (Talibás) ou de lugares (Afeganistão), ou de nomes para designar o verdadeiro culpado, Bin Laden, acusado de ter comandado e preparado o atentado de longa data. Mas esse Bin Laden,

então uma figura desconhecida do público, é beneficiado pela mesma essencialização que os outros como “agressor do mundo ocidental”. Trata-se, nesse caso, de denominações que têm por efeito deslancar uma interrogação sem fim: afinal quem está por trás de tudo isso? É o agressor indeterminado que pode se encontrar ao mesmo tempo *por toda e nenhuma parte*. É o efeito paranóico assegurado pela idéia de um complô ou da existência de uma cabeça escondida, grande organizadora da desordem do mundo.

Para tentar explicar o *como isso é possível?* aponta-se, inicialmente, uma pequena causa: a fraqueza dos serviços de contra-espionagem; depois uma “verdadeira” causa, globalizante: o ataque de uma civilização, a do mundo livre (o ocidente), por uma outra civilização (o oriente) e uma outra religião (a islâmica), lugar de um obscurantismo fanático⁹. É esta causa, essencializada, que, associada à partilha do sofrimento que endurece os sobreviventes e seus próximos, produz uma outra essencialização, a da solidariedade que podem experimentar os indivíduos que pertencem a cada uma dessas civilizações: de um lado, uma solidariedade do “nós somos todos americanos” de J.M. Colombanie, no editorial do jornal *Le Monde*, (impossível a partir da Guerra do Golfo, pois se tratava de uma guerra de muitos Estados contra um Estado, todos bem determinados); de outro, uma solidariedade dos países árabes, mesmo se ela fosse prudente e midiaticamente representada pelas imagens de Naplouse. Um pouco mais tarde foi destacada a “arrogância americana” (sobretudo pela imprensa) na comparação entre os mortos do World Trade Center e aqueles de outras guerras ou genocídios (Iraque, Ruanda, Intifada, etc.), permitidos ou suscitados na América, a partir da análise de sua política internacional, de seu intervencionismo no mundo, julgado como um justo retorno das coisas. Pois lá onde há um *duplo-americanismo*, há também uma *anti-americanismo* que é preciso satisfazer.

Enfim, é a essencialização da *reparação possível*, decorrente da construção de várias figuras absolutas. A do “vingador”, braço da vontade

divina, do Deus que castiga, aquele da bíblia dos protestantes de que se investe G.W. Bush em suas declarações contra “o império do mal”: “um combate monumental entre o bem e o mal”. A do “grande *cowboy* justiceiro” (“Procurado. Bin Laden”) como retorno às origens da fundação da América através do imaginário do Oeste. A do “cavaleiro”, da Idade Média, sem medo e sem censura que recorre à “cruzada contra os islâmicos que declaram guerra ao ocidente”.

Mídias e imaginários

O que me interessa aqui não são tanto as estratégias que utilizam as mídias para dar conta dos acontecimentos (que também devem ser analisadas), mas o sentido social, os imaginários e os efeitos de que eles são portadores. No conjunto dos acontecimentos do 11 de setembro, por exemplo, produz-se uma fusão de efeitos de emoção e de efeitos de razão: fusão entre o ato terrorista (emocional), seu porquê e a arrogância americana (opinião), o “malvado” árabe islâmico Bin Laden (emocional) e o salvador da identidade americana, G.W. Bush (emocional), como se apresentou seu pai por ocasião da guerra do Golfo. Mas também se vê aí a encenação de uma variação em torno do imaginário do “poder” que resume a caricatura de Plantu: (a) o grande *desafio* ao poder do poderoso, relato recorrente depois do pecado original, depois da revolta de Caim, passando por Davi frente a Golias; (b) o deboche sobre o poder tecnológico pelo triunfo da mão sobre a máquina que coloca em xeque o que o humano tem de mais autêntico: seu corpo; (c) a ironia do destino como justo castigo de Deus que recorre ao poderoso para se crer invulnerável, e acaba por “virar” o mundo contra si; (d) a ameaça do mal supremo, tornado poderoso pela sua essência anônima, representada pelas figuras abstratas ou indeterminadas (Bin Laden, os Talibás) que sugerem a existência de um grupo com vontade de agir, ator de um grande complô contra o mundo¹⁰; (e) a tentativa de contra-poder pela imagem, como havíamos

dito, do vingador G. W. Bush, mas também pelas declarações e movimentos de solidariedade em relação às vítimas sofredoras, como se todos nós estivéssemos ligados por uma culpabilidade comum (eis o imaginário do “humanitário”).

Em vista dos imaginários que surgem no tratamento que as mídias fazem dos acontecimentos, pode-se compreender que, em uma sociedade de abundância em que vive o mundo ocidental, sem, no entanto, resolver os problemas e dramas do cotidiano de cada um, o telespectador-cidadão se refugia no espetáculo do sofrimento dos outros. E assim se poderá estabelecer um paralelo entre aquilo que produz um tal tratamento da informação e o que produzem as emissões do tipo *Big Brother* (ou *Loft Story*) que permitem a alguns de se refugiar no espetáculo da “mediocridade” (no sentido etimológico) para se livrar da sua. Também se poderá estabelecer um paralelo entre determinadas emissões de divertimento que convidam homens e mulheres políticas para falar sobre sua vida privada e algumas vezes colocá-los em ridículo¹¹, possibilitando que nos refugiemos no discurso sobre o “descrédito da classe política” para justificar nosso apolitismo (ausência de política).

De fato, formamos todos uma imensa “diáspora” de telespectadores, para retomar uma categoria proposta por Daniel Dayan¹². É uma diáspora de circunstância que se assemelha ao momento do surgimento de um acontecimento tornado público mundialmente pela televisão, tratado, construído, e dramatizado por ela, uma diáspora de telespectadores reunidos no mesmo desejo de voyeurismo e compaixão.

Televisão, instrumento de dominação?

Aparece aqui uma das questões que não cessa de ser discutida pelos pesquisadores, pensadores e filósofos, após os anos 70: as mídias são um instrumento de dominação ideológica, ou despolitização da vida social, em proveito de

uma lógica comercial? Nesse debate, tão difícil de resolver, podem-se fazer três observações.

A primeira concerne à *independência* das mídias, no caso, a televisão. Por ocasião da Guerra do Golfo, a televisão foi completamente instrumentalizada por um aparelho de Estado (que tinha a cara do Pentágono). Este terminou por impor às mídias a ideologia das forças dominantes (os aliados), que se outorgaram o “direito à intervenção armada” contra um agressor, considerado uma ameaça à soberania de um povo e, ao mesmo tempo, a uma parte do bem comum do mundo ocidental (o petróleo); o “direito a se dirigir contra um *agente de satã*”, na pessoa de Saddam Hussein bem satanizada; de uma guerra própria e cirúrgica¹³ que celebrava ao mesmo tempo o triunfo e a excelência da tecnologia moderna. Em relação à guerra da Croácia e da Bósnia, em contrapartida, a televisão provou autonomia em relação aos aparelhos de Estado. É o que se pode observar na mudança relativamente rápida da tomada de posição em favor das vítimas bósnias, na interpelação constante das autoridades e governos ocidentais, na prudência com a qual foi tratado o assunto dos campos. Pode-se falar aqui de uma “independência” da televisão, precisando que se trata de uma independência externa em relação aos aparelhos de Estado, mas pontual à própria máquina midiática que tem suas exigências de agenda, de credibilidade e, sobretudo, de captação.

Isso nos envia à segunda observação que se refere ao *modo de tratamento* da informação em que parece dominar essa ideologia da dramatização de que havíamos falado. É uma ideologia cada vez mais impregnada pela pressão dos jogos econômicos nos quais se encontra toda a televisão, seja ela pública ou privada. O aspecto quantitativo do nosso estudo mostrou a importância conferida às cenas das vítimas e do conflito armado, e às cenas marcadas por um “afrancesamento” do conflito (o general Morillon e Mitterrand, em Sarajevo), ao lado de cenas suscetíveis de provocar emoções. O estudo quantitativo colocou em evidência a fluidez dos imaginários que tocam o afeto (o sofrimento,

a injustiça) ou o intelecto (a incompreensão das mídias, o não poder dos grandes). Isso confirma a ideologia da dramatização de que havíamos falado, que parece substituir qualquer tomada de posição.

A terceira observação diz respeito à questão da *manipulação* da opinião pública pela televisão. O fenômeno de oscilação da tomada de posição das mídias em favor das vítimas bósnias, muitas vezes por nós destacada, é interessante de reconsiderar sob o ângulo de um imaginário ao qual as mídias são muito sensíveis, que é o da “legitimidade”. Lembremos que, no início do conflito, as emissoras apresentavam fatos que mostravam os croatas responsáveis por um ato de secessão, a ponto de sua força armada ser qualificada de “milícia”. Vê-se, por esses exemplos, a tendência da televisão de tratar os conflitos em termos de legitimidade, como se, diante da constatação de uma desordem social (que, de resto, ela vai procurar e que ela impõe), fosse necessário imediatamente encontrar o responsável, o culpado do ato ilegítimo. Para a Guerra do Golfo isso foi fácil: a ordem social era representada pela tranqüilidade (tranqüilidade quer dizer que as mídias não falam dela) dos Estados no interior de suas fronteiras, a desordem pela transposição de uma fronteira e a invasão de um Estado vizinho. Para a guerra da ex-Iugoslávia, a coisa era menos clara, pois se tratava de uma desordem produzida no interior de um Estado. Isso não impediu que o culpado do ato ilegítimo fosse imediatamente assinalado. Foram inicialmente os croatas, pelo seu ato de retirada, isto é, somente porque eles tiveram a iniciativa da divisão no interior de um Estado federal legítimo e de uma armada federal apresentada como tal. Mais tarde, porém, quando a televisão mostrou as vítimas bósnias, ela própria se colocou na armadilha de mudar de ponto de vista quanto à legitimidade das partes em presença. Foi-lhe necessário por isso mudar seu discurso e justificar uma reivindicação identitária em nome do imaginário moral do direito de existência dos povos. Tudo se passou como se a televisão se deixasse levar por duas constantes – contraditórias – do seu discurso quando se trata de falar de um

conflito no estrangeiro: a legitimidade está do lado do direito/ a legitimidade está do lado das vítimas que reivindicam seu direito de existir.

Eis o que se chama um tratamento da informação a-histórica, cuja preocupação essencial é colar os imaginários sociais que parecem dominantes ao momento dado, em uma sociedade dada. Isso porque, para a televisão, o essencial é, sobretudo, não se enganar em relação aos imaginários dominantes, e trazer uma explicação da história sábia. Isto é para ela (pelo menos é o que ela pensa) a garantia desta maioridade de opinião que ela procura atingir, a garantia da sua audiência, quando na realidade esses imaginários resultam de uma interação complexa entre aqueles que constroem as mídias e aqueles que circulam na sociedade. Encontra-se este fenômeno de “construção do espelho social” de que havíamos falado em outra obra¹⁴. É o fenômeno de interação no enquadramento da opinião pelas mídias e suas “reações” as quais muitas vezes ultrapassam o enquadramento. É verdade, contudo, que essa opinião pública é freqüentemente colocada em posição de ter de “apreciar” mais do que de “opinar”¹⁵, pois a maior parte desses imaginários são construídos sobre uma base de afeto coletivo.

Em consequência, não se deve atribuir às mídias e à televisão um poder exagerado de manipulação. Certamente elas impõem uma agenda de acontecimentos (sem esquecer que elas o fazem em relação ao mundo da política), certamente elas fornecem indicações de como pensar e certamente lhes acontece de tocar a sensibilidade dos telespectadores, mas é mais razoável considerar que é em função de uma interação entre o que se passa nos diferentes campos e domínios das práticas sociais – nas quais os atores reagem – que se constrói a agenda de acontecimentos do mundo social¹⁶.

Talvez, na origem desses novos conflitos, recomponham-se novos espaços públicos como a aparição de um poder esquecido (H. Arendt). Talvez esses novos espaços públicos sejam efêmeros ou transitórios em relação a outras recomposições

comunitárias. Do que se “torna acontecimento” nos espaços públicos, talvez a televisão só possa falar do surgimento, das desconstruções, das desordens, sem, entretanto, fornecer o seu sentido histórico. Diante do que foi exposto, é de se concluir que talvez a televisão não tenha outro poder senão o de “alertar”, o que não é tão mau.

(Tradução: Maria Lília Dias de Castro e Elizabeth Bastos Duarte).

Notas

¹ O autor cedeu este artigo para a prof^a. Maria Lília Dias de Castro (PPG-Com/Unisinos) que, junto com a prof^a. Elizabeth Bastos Duarte (PPG-Com/Unisinos), elaboraram sua tradução especialmente para esta publicação.

² É necessário não confundir discurso e produção verbal ou lingüística. O discurso é a organização da significação sob formas diversas (lingüística, icônica, audiovisual, gestual, etc.), resultante de um jogo sutil entre o que é dito (o explícito) e o que não é dito (o implícito).

³ Ver, sob nossa direção, *A televisão e a guerra: deformação ou construção da realidade. O conflito na Bósnia* (1990-1994), Ina De Boeck: Bruxelas, 2001.

⁴ Esses termos recobrem categorias descritas por nós como tópicos discursivos da emoção, em *La pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité*, In: *Les émotions dans les interactions*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

⁵ No início da catástrofe, circulavam as estimativas mais fantásticas.

⁶ *Le Monde*, 19 set. 2001.

⁷ De fato, tratava-se de um discurso e de uma decisão política que evoca a época dos anos sessenta na qual Jean-Paul Sartre declarou “não é preciso se desesperar Billancourt”.

⁸ Ou um som fraco, estranho, que não tem nada a ver com o que se entende habitualmente nas reportagens televisuais, nem com a altura exagerada que nos é enviada nas salas de cinema. Será o efeito de um filme amador?

⁹ É preciso observar que no início os termos “integrismo” e “fundamentalismo”, mais determinantes, são pouco empregados.

¹⁰ Lembre-se de que, na França, o líder da extrema direita, Jean-Marie Le Pen, usa essa estratégia de complô, e aí os conspiradores são os outros.

¹¹ Na França, *Tout le monde en parle* (France 2), *Vivement Dimanche* (France 2), *On ne peut plaire à tout le monde* (FR3), *Le vrai journal* (Canal+).

¹² DAYAN, D. Télévision : le presque public. In : *Communiquer à l'ère des réseaux*, Revue Réseaux n° 100, vol. 18, Hermès Science, Paris, 2000.

¹³ Ver FLEURY-VILLATE B. *Les médias et la guerre du Golfe*. Presses Universitaires de Nancy: Nancy, 1992.

¹⁴ *Le discours d'information médiatique*, op. cit.

¹⁵ Para a diferença entre “apreciação” e “opinião”, ver *Le discours d'information médiatique*, op. cit., p.95 e seg.

¹⁶ Sobre isso ver: QUERE L., “Événement et temps de l'histoire» in: *L'événement en perspective*, raisons pratiques, EHESS, Paris, 1991.

Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar *Cinema, aspirinas e urubus*

Adalberto Müller

Professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UNB). Doutor em Literatura Francesa pela Universidade de São Paulo (USP) e tradutor da obra de Francis Ponge (*A mimosa*, Ed. da UNB, col. Poetas do Mundo)

RESUMO

O presente artigo pretende identificar as representações de sertão em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes e suas relações com o Cinema Novo. O filme filia-se a uma tradição de obras em que o sertão é o espaço de conflitos individuais e não mais de lutas políticas.

Palavras-chave: sertão, cinema, representações.

ABSTRACT

This article intends to identify the representations of sertão in Marcelo Gomes' Cinema, aspirinas e urubus and its connections with the Cinema Novo. The film is inserted in the tradition of works which represent the sertão as a space of individual conflicts, instead of a place for political fights.

Keywords: sertão, film, representations.

RESUMEN

El presente artículo pretende identificar las representaciones de sertão en Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes y sus relaciones con el Cinema Novo. La película hace parte de una tradición de obras en las cuales el sertão es espacio de conflictos individuales y no más de luchas políticas.

Palabras-clave: sertão, cinema, representaciones.

Cinema Novo, Sertão

Desde que surgiu no cenário do cinema nacional (e internacional), o primeiro longa de Marcelo Gomes, *Cinemas, aspirinas e urubus*, despertou a simpatia quase generalizada da crítica e do público, recebeu mais de 40 prêmios nacionais e internacionais (entre eles, o do Ministério da Educação da França, em Cannes), e, em setembro de 2006, foi selecionado pelo Ministério da Cultura para representar o Brasil no Oscar. À primeira vista, o filme se insere no contexto de filmes contemporâneos que revisitam o espaço do sertão e do interior do Brasil, mas numa ótica muito diferente dos filmes do Cinema Novo. Ao contrário do que ocorre nesses filmes, o sertão de filmes como *O auto da compadecida*, *Abril despedaçado* e, mais recentemente, *Árido movie* (de Lírio Ferreira, conterrâneo de Marcelo Gomes), parece uma paisagem neutra, desvestida daquele caráter alegórico de denúncia social, incapaz de, por si só, enquanto espaço de representação, remeter a uma *idéia* de Brasil. Imagem de um tempo “pós”, o sertão, ao invés de virar mar – como queriam os personagens do Cinema Novo – se transforma em uma plantação de maconha, em um filme como *Árido movie*. Mas qual é, afinal, o sertão de *Cinema, aspirinas e urubus*?

É possível considerar que a proposição do diretor Marcelo Gomes acerca de seu primeiro filme seja verdadeira: o sertão, em *Cinema, aspirinas e urubus* é representado como “memória afetiva”, ele é visto “pela janela do caminhão” de Johann, “de dentro para fora”¹. É possível também admitir como verdadeira a afirmação da crítica de que se trata de um “*road movie* humanista”. É possível, enfim, ver como o filme ressalta a dialética do local e do universal (situada ela própria no centro do relato, pela presença de um jovem alemão no semi-árido nordestino, no início dos anos 40), situando-se num debate contemporâneo sobre a globalização. Mas não é menos provável admitir que por trás desse belo cenário conceitual se agitam os fantasmas do Cinema Novo (sobretudo de filmes como *Os fuzis* e *Vidas secas*). Eles estão lá, na

maneira de enquadrar a paisagem da caatinga, no brilho cortante da luz, nos movimentos convulsivos da câmera, e, enfim, no aproveitamento estético bem sucedido de recursos técnicos mínimos.

Muito embora se possa, na contramão disso, argumentar-se que o aspecto político de “engajamento” esteja colocado em segundo plano (ao contrário do que ocorre nos filmes citados, e sobretudo em *Os fuzis*), acaso não seria possível ver-se aqui o retorno, metamorfoseado, do velho e bom “cinema de autor”? De onde vem, aliás, essa impressão de que diante de *Cinema, aspirinas e urubus*, parecemos estar diante de um herdeiro de uma tradição de filmes sobre o Sertão, tradição essa que se consolidou com o Cinema Novo?

Em primeiro lugar, é preciso dizer que a proposição de reconhecer traços do Cinema Novo numa obra contemporânea parte de pressupostos mais estéticos do que políticos. É sobretudo a textura visual do filme de Marcelo Gomes que remete a certos filmes do Cinema Novo, sobretudo à tríade *Vidas secas* / *Os fuzis* / *Deus e o diabo na terra do sol*. Em parte, essa textura é fruto da própria locação em que foi filmado (o agreste paraibano), em parte das condições de produção. Sabemos que o diretor usou técnicas de produção que em muito lembram aquelas utilizadas por Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos: filmagem em locação; câmera 16mm, na maior parte do filme fora do tripé; poucos recursos de iluminação; figurantes da própria região onde se filmou. Independentemente da história que se conta, esse esquema de produção por si só leva a uma série de identificações com o Cinema Novo e até mesmo com o Neo-Realismo.

É, pois, dentro desse contexto, que *Cinema, aspirinas e urubus* parece filiar-se ao Cinema Novo, ou pelo menos, a um conceito de “cinema de autor”. Mas, para além de sua proximidade estilística com aspectos do Cinema Novo (a exemplo do que ocorre com outros filmes de sua geração, como *Madame Satã*, *Lavoura arcaica* ou *Baile Perfumado*), o filme de Marcelo Gomes se situa numa tradição cultural ainda mais vasta, a tradição de obras que têm como cenário o sertão

nordestino, e que, de alguma forma, se filiam a obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, a obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Guimarães Rosa. Nessas obras, o sertão aparece como um lugar quase mítico, isolado dos grandes centros urbanos, nos quais se revelam os confrontos e contradições dessa mistura de moderno e arcaico que forma a sociedade brasileira.

Como veremos na análise do filme, porém, o filme de Marcelo Gomes se filia bem mais a uma tradição obras em que o sertão é projetado de alguma forma para o conflito individual, deixando de ser o palco de lutas e transformações sociais e políticas. Nesse sentido, ele se filia a uma série de filmes do “cinema da retomada”, que voltam a certos espaços como a favela e o sertão, mas com um olhar menos comprometido com os conflitos políticos e ideológicos. Lucia Nagib, a partir de um comentário de Jean-Claude Bernardet, constata que “não é difícil perceber que o Brasil dos filmes recentes, mesmo quando focalizam o sertão ou a favela, é palco de dramas individuais, mais que sociais”². O caso de *Central do Brasil* é paradigmático de um cinema que retrata problemas sociais “que vão se resolver no plano das relações familiares e de amizade”³.

Tal é, aparentemente, o caso da história contada em *Cinema, aspirinas e urubus*. Fundamentalmente, é um filme sobre uma amizade, que tem como cenário o sertão da Paraíba no ano de 1942. Ao contrário dos filmes de Glauber, de Nelson Pereira e de Ruy Guerra, em que os personagens se enraízam em conflitos políticos e sociais (o jagunço, o cangaceiro; o retirante, que foge da seca; os soldados e os famintos) os protagonistas são pessoas desenraizadas, são viajantes, portanto, espécies de *outsiders*. Johann Hohefels (Peter Ketnath) é um jovem alemão que foge da guerra promovida por seu país na Europa e vem tentar a sorte no Brasil como vendedor ambulante da Bayer; assim, ele percorre os vilarejos pobres do sertão, projetando filmes de publicidade para vender aspirinas. Não sabemos exatamente o que motivou sua vinda ao Brasil,

especificamente, muito menos ao Nordeste, mas sabemos que seu espírito pacifista o teria afastado do III Reich. Ranulpho Gomes (João Miguel), por seu turno, é uma espécie de andarilho, que passou algum tempo no Recife, onde malograra ao tentar a sorte e que vaga pelo sertão à procura de trabalho (certamente, de trabalhos passageiros, que o permitiriam continuar viajando). Ele nasceu em uma pequeno vilarejo, assolado pela seca e pela pobreza extrema.

O encontro de Johann e Ranulpho surge, portanto, para o espectador, como algo de insólito, mas perfeitamente plausível. O encanto do relato está justamente nesse caráter oscilante entre o insólito e o plausível, que surge do encontro de um alemão instruído e um sertanejo esperto, ambos aventureiros. A partir do momento em que Ranulpho pede carona a Johann, começa entre os dois um regime de estranhamento, sobretudo para Ranulpho, que a princípio não entende muito bem as palavras de Johann.

Road movie à brasileira

Aqui, para além da perspectiva do “filme sobre o sertão”, abre-se uma nova filiação, não menos importante: a do *road movie*, ou filme de estrada. Trata-se, nesse caso, de pensar o filme de Marcelo Gomes dentro de um gênero cujas balizas já estão bem delineadas, pelo menos no cenário internacional. Uma forma de “cinema sem paredes”, segundo a clássica definição de Timothy Corrigan, o *road movie* surge nos anos 60 como resposta à quebra da unidade familiar, centro edipiano da narrativa clássica americana, testemunhando a desestabilização da subjetividade masculina⁴. Além do mais, segundo Corrigan, o *road movie* enfatiza os eventos mais do que os personagens, sendo que estes se identificam com os veículos motorizados que conduzem. Enfim, trata-se de um gênero que idealiza um certo tipo de fantasia masculina, que busca escapar das vicissitudes da vida doméstica, do casamento e do trabalho. Nesse sentido, o modelo do gênero é o

lendário *Easy rider*, protagonizado por Peter Fonda e Denis Hopper, e dirigido por este último.

Lembremos que *Easy rider* foi um marco no início dos anos 70, não apenas pela ousadia de sua equipe em produzir um filme de baixo custo, mas porque lidava com temas controversos como o uso de drogas, a recusa do *american way of life*, e a associação com temas ligados à contracultura. Seus protagonistas, Sal e Wyatt, depois de venderem uma partida de cocaína que buscaram no México, decidem cruzar os EUA de motocicleta, dormindo ao relento, fumando muita maconha e experimentando o *wild side* da América. *Easy rider* representou para o cinema algo parecido com o mal-estar causado por *On the road*, nos anos 50. O romance de Jack Kerouac, que influenciou a geração *beat*, também narra as viagens e aventuras de dois jovens pelas estradas da América. No entanto, ao contrário do que ocorre com o narrador de *On the road* – que usa a experiência da estrada como modelo para uma nova forma de literatura –, a peregrinação de Sal e Wyatt já não faz sentido algum: o máximo a que almejam esses *cowboys* do asfalto é festejar o *mardi gras* em New Orleans, regados a cerveja e drogas.

Além da influência que teve na cultura dos anos 70, *Easy rider* também serviu como modelo para se pensar o *road movie* como um dos principais gêneros do cinema americano. Assim, alguns críticos afirmam que filmes como *Aconteceu naquela noite*, de Frank Capra, e *Vinhas da ira*, de John Ford, já são protótipos do *road movie*. Outros o filiam ao *western*. Outros, acentuam as transformações do gênero, do modelo heterossexual-romântico do filme de Capra, passando pelos *buddy-movies* masculinos como *Easy rider*, até as metamorfoses contemporâneas: o *road movie* feminista de *Thelma & Louise* e o *road movie* homossexual de *Priscila, a rainha do deserto*.

Fora dos EUA, é notável a importância desse gênero nos filmes de Wim Wenders, cuja produtora se chama, aliás, Road Movie Films. Em *Im laufe der Zeit* (*Kings of the road*) e *Alice nas cidades*, Wenders acrescenta o ingrediente existencialista europeu ao

gênero, criando personagens que perambulam por estradas e aeroportos sem nenhum objetivo, tomados de profunda melancolia. *Im laufe der Zeit* (1976), é, aliás, um filme que deve ser tomado, em certo sentido, como imagem às avessas de *Cinema, aspirinas e urubus*. Nesse filme de Wenders, o caminhoneiro vivido por Rudiger Voegler circula por cidades do interior da Alemanha consertando projetores de cinema, até que encontra um homem de meia idade em crise conjugal e desiludido com a vida. No correr do tempo (esta é a tradução literal do título), a estrada vai dissolvendo as diferenças entre duas pessoas que pareciam antes viver em mundos incomunicáveis.

No Brasil, o *road movie* nasce na esteira de *Easy rider*, no início dos anos 70, mas de forma bastante peculiar. Primeiro, com *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanski e Orlando Senna (1974). Censurado pela Ditadura, esse filme explosivo embaralhava a linguagem ficcional e a documental e narrava as desventuras de uma índia amazonense que se prostituiu depois de conhecer um caminhoneiro (Paulo César Pereio) que viajava pela Transamazônica. Para *Iracema*, a estrada é o caminho que leva do paraíso das selvas ao inferno dos puteiros de estrada. Sua trajetória se converte num contramodelo para a euforia dos militares com a construção de uma grande rodovia na selva. Cinco anos depois de Bodanski e Senna, Cacá Diegues pega novamente a estrada com *Bye Bye Brasil* e narra, em estilo tropicalista-alegórico, a vida de artistas-nômades que vagam pelas estradas que ligam o Nordeste à Amazônia (curiosamente, o trajeto de Johann, de *Cinema, aspirinas e urubus*).

Tanto *Iracema, uma transa amazônica* quanto *Bye Bye Brasil*, embora tenham elementos do gênero *road movie*, se inserem numa *tradição alegórica* do cinema brasileiro, que remonta ao Cinema Novo: a estrada é, aí, de certa forma, o caminho para o Brasil. Ou seja, o destino simbólico da estrada representada nos filmes é o Brasil, suas contradições e conflitos sociais aparentemente insanáveis. Não é à-toa que a personagem Iracema

tem seu nome associado à personagem de Alencar, embora de forma paródica. No filme de Diegues, embora as tensões sociais pareçam estar aliviadas pela temática da “vida de artistas”, o conteúdo alegórico se expande desde o título e atinge sua dimensão mais tocante com as cenas de miséria extrema da pequena cidade em que o personagem vivido por Jofre Soares tenta projetar velhos filmes para uma platéia faminta.

Nos anos 90/2000, o *road movie* volta com força entre nós, seja através de sua evocação parcial em filmes como *Central do Brasil*, ou em um *road movie* “de bicicleta” como *Caminho das nuvens*. Em ambos, surge novamente a figura do caminhoneiro, que parece ser o personagem mais típico dos filmes de estrada brasileiro, talvez porque as *highways* americanas por aqui sejam escassas e poucos realmente se aventuram em estradas cheias de buracos e de enorme periculosidade. Talvez, porque nosso ideal seja bem mais o de ostentar carros esportivos nas praias e avenidas das grandes metrópoles do que aventurar-se por caminhos desconhecidos.

Ambientado em 1941, durante o auge do Estado Novo, *Cinema, aspirinas e urubus* concilia o tema do *road movie* ao do *buddy movie*, tal como ocorre nos filmes estrangeiros já citados. Mas a ambientação no sertão da Paraíba remete ao conflito entre o moderno e o arcaico, encarnado nos dois personagens centrais: Johann dirige um caminhão enquanto ouve canções e notícias no rádio, projeta filmes em vilarejos e vende aspirinas; Ranulpho é o matuto do sertão, que só tem a roupa que veste e as pernas para caminhar pelos caminhos do agreste, em busca de uma vida melhor. Ambos fazem caminhos inversos: Johann vai do mar ao sertão, Ranulpho busca sair do sertão em direção ao mar; Johann mergulha no mundo primitivo, Ranulpho se encanta com os prodígios da civilização. Se se pensa que o filme articula as categorias mar/sertão, típicas do Cinema Novo, Marcelo Gomes parece estar fazendo um filme em que “a estética da fome devora as matrizes do *road movie*”⁵, projetando novamente o gênero

estrangeiro para o contexto nacional, o que levaria a pensar que estamos ainda dentro dos ditames de um cinema alegórico. Prefiro, no entanto, como fez Stella Senra⁶, acreditar que a realidade, ou a História, atuam aí de forma nostálgica: uma História vista pelo retrovisor do caminhão, algo que se dissolve no plano das relações afetivas entre Ranulpho e Johann. Assim, quando ouvimos as canções que tocam no rádio de Johann (como *Serra da boa esperança*, com Lamartine Babo, ou *Tudo é Brasil*, de Vicente Paiva), impossível não pensarmos que é o Estado Novo e a política de boa vizinhança que estão em jogo. Mas esse plano alegórico parece que aos poucos vai ficando para trás, perdendo-se na poeira do caminho.

Outra possibilidade de rendimento interpretativo (alegórico) seria pensar a articulação do nacional e do estrangeiro no filme. Mas será que, mais do que o encontro de um estrangeiro e de um brasileiro, o filme não aponta para uma situação particular do que para uma alegoria? Não será necessário, antes, pensar que o fundamental entre o Joahann e Ranulpho é o reconhecimento de suas diferenças e de suas semelhanças, apontando o filme para aspectos de interculturalidade mais do que para questões de índole exclusivamente nacionais? Lembremos que o desenvolvimento da fase de “reconhecimento” dos dois personagens é interrompida pela entrada em cena de Jovelina (Hermila Guedes), que pede carona a Johann. Ela de certa forma representa para Ranulpho um empecilho, na medida em que o alemão passa a dar mais atenção à moça do que a ele. Surge então uma cena de rivalidade, pois tanto Johann quanto Ranulpho se sentem atraídos pelo encanto da moça. A cena em que se realiza o embate entre ambos é filmada num longo plano dentro da camioneta em movimento. Ranulpho está sentado entre Johann e Jovelina, e acompanha o diálogo dos dois, com olhares enviesados. Esse plano aponta mais uma vez para aquela economia de recursos e também para a versatilidade do diretor, que consegue extrair a verdade de seu relato sem a alternância campo/contra-campo. Ao contrário de Ranulpho, que se encanta com as máquinas e com

os filmes, Jovelina acha triste a vida dos artistas de cinema.

Num outro momento importante do filme, Johann pára a camioneta perto de um rio seco, e observa o gado morrendo e a atmosfera de fome e penúria que marca aquele lugar. Ranulpho pergunta se Johann está se divertindo com aquela cena. Ao contrário do que se espera, Johann não faz um discurso político sobre as origens daquela miséria. Apenas se limita a observar que para ele aquilo é bem diferente da vida que ele conhece (na Europa). Aqui não caem bombas, ele sentencia em tom seco.

Cinema, aspirinas e urubus é também um filme que tematiza o próprio cinema, na medida em que Johann exhibe seus filmes publicitários sobre a aspirina e outros filmes para platéias de pequenas cidades interioranas. Em vários momentos, mostra-se a atitude de surpresa de um público que se comporta diante das imagens em movimento de forma parecida com o público descrito nas primeiras sessões de cinema⁷. Dentro desse âmbito de cenas sobre o cinema, há um plano de detalhe, muito bonito, desse filme, que aponta para a “reflexividade”⁸, característica marcante do cinema moderno, especialmente dos cinemas novos (Godard, Rocha, Straub): quando Ranulpho faz rodar, sozinho, pela primeira vez, o projetor de Johann, ele experimenta a delícia de ver a imagem movente do Rio de Janeiro na palma de sua mão: o cinema surge, então, no pequeno quadro formado em sua mão, como uma espécie de *aleph*, como um ponto minúsculo capaz de conter a imensidão de um mundo que Ranulpho anseia por descobrir.

Em suma, o encontro de Ranulpho e Johann cria um espaço de trocas e misturas: para o jovem alemão, o sertão se interioriza, enquanto que para o sertanejo o mundo se alarga. Não estamos aqui mais dentro do universo do sertão tal como foi descrito pelos filmes do Cinema Novo – e que é tributário de uma série de livros em que o sertão aparece como espaço eminentemente político. O espaço do sertão aqui já anuncia um outro tipo de relações, transnacionais e interculturais⁹. Em suma,

como dizia Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*: “o sertão está em toda parte”. A narrativa deixa de ser, portanto, a alegoria de um país dilacerado social e politicamente, para ser o cenário de troca de experiências, afetivas sobretudo. Daí, talvez, o caráter de “verdade” do filme, tão acentuado pela crítica:

A história de Johann e Ranulpho, espécie de *buddy movie* pelas estradas do sertão, comove exatamente pelo fato de seu registro apostar tão fortemente na verdade daquela construção ficcional. “Verdade” entendida aqui nem como verossimilhança nem como “naturalismo”, e sim pelo sentido que realmente importa na fabulação: a crença do próprio narrador (o cineasta) naquilo que nos narra. O filme acredita, o tempo todo, na verdade daqueles dois homens e no trajeto deles, e por isso mesmo nos faz aceitar o relato desde cedo.¹⁰

Não se deve pensar que esse “verismo” seja meramente “documental”, ou que sua intenção seja de acreditar que a realidade não pressuponha uma construção, ainda mais em se tratando de uma arte como o cinema, que movimenta todo um “dispositivo” tecnológico para produzir a impressão de realidade. Deve-se ressaltar que o aspecto humano do filme está na congruência quase perfeita dos meios técnicos reduzidos a um mínimo com uma narrativa bastante sofisticada do ponto de vista das relações humanas. Para isso, a contribuição de dois atores como Peter Ketnath e João Miguel, extremamente versáteis e seguros de sua capacidade interpretativa, e, mais, de uma equipe bastante integrada ao projeto, foi decisiva para que as idéias de Marcelo Gomes ganhassem vida.

Por isso tudo, pode ser que *Cinema, aspirinas e urubus* seja um marco na história de um cinema como o Brasileiro, que oscila entre a necessidade de industrialização – ao preço de uma “novelização” – e o potencial crítico e criativo de cineastas que ainda acreditam que o cinema pode ao mesmo tempo comover e ensinar.

Notas

- ¹ Marcelo Gomes. Entrevista. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/urubus/pt/home.html/> Acessado em 19/06/06.
- ² Lucia Nagib, O cinema da retomada. In: Vilaron, André Botelho et alii (orgs.). *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005, p. 39.
- ³ Id., *ibid.*
- ⁴ Timothy Corrigan. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. N Brunswick, NJ: Rutgers University Press. Citado por Steven Cohan em: *The road movie book*. Edited by Steven Cohan and Ina Rae Hark. London/N. York: Routledge, 1997, p. 2-3.
- ⁵ Samuel Paiva. Fugindo de casa: *Cinemas, aspirinas e urubus*. Comunicação apresentada no X Encontro SOCINE, out. 2006.
- ⁶ Stella Senra. Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes. *Sinopse*, 11, setembro de 2006, p. 97-99.
- ⁷ Ver, a esse respeito, o livro de Jérôme Prieur, *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- ⁸ Robert Stam, *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ⁹ Mas o político não está de todo ausente do filme. Lembremos que Johann reclama diversas vezes da Guerra, e que Ranulpho define assim o sertão: “Isso é o sertão: miséria, coronel e piada de corno”.
- ¹⁰ Eduardo Valente. O primado da Ficção. In. *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br>. Acessado em 02/07/2006.

Referências bibliográficas

- COHAN, Steven & HARK, Ina Rae (org.) *The road movie book*. London/N. York: Routledge, 1997.
- NAGIB, Lucia. O cinema da retomada. In: VILARON, André Botelho et alii (orgs.) *Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2005.
- PRIEUR, Jérôme. *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- RUIZ, Adilson. Vera Cruz e Cinema Novo: matrizes da produção cinematográfica atual. In. CATANI, A. [et alii]. *Estudos de cinema*. SOCINE. Ano IV. Rio de Janeiro: São Paulo: Editorial Panorama, 2003.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local

Cristiane Freitas Gutfreind

Professora do Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da FAMECOS

Ana Carolina D. Escosteguy

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Social da FAMECOS (PUCRS) e pesquisadora do CNPq

RESUMO

Esse texto apresenta uma análise dos textos elaborados pelo jornal *Zero Hora* e pela revista *Aplauso* sobre a cinematografia gaúcha de longa-metragem de ficção, no decênio 1994-2004. A intenção é de problematizar as representações relacionadas à temática da identidade regional, abordadas a partir da dicotomia entre uma vertente essencialista e outra, não-essencialista. Para tanto, foi feito um levantamento documental da cobertura realizada pela imprensa gaúcha.

Palavras-chave: comunicação, mídia impressa, cinema gaúcho, identidade.

ABSTRACT

This text discusses the representations of a regional cinematography from 1994 to 2004 constituted by Zero Hora newspaper and Aplauso magazine. The main objective is to verify the representations related to the issue of regional identity, approaching the dicotomy between essencialist and non-essencialist points of view. For that, a documental research was done.

Keywords: communication, gaucho's press, cinema, identity.

RESUMEN

Ese texto presenta un análisis de los textos elaborados por el periódico Zero Hora y por la revista Aplauso sobre la cinematografía gaúcha de longametrage de ficción, en el decenio 1994-2004. La intención es problematizar las representaciones relacionadas a la temática de la identidad regional, abordadas a partir de la dicotomia entre una vertiente esencialista y otra, no-esencialista. Para eso, fue hecho un levantamiento documental de la cobertura realizada por la prensa gaúcha.

Palabras-clave: comunicación, media impresa, cine gaúcho, identidad.

O presente artigo identifica representações constituídas pela mídia impressa regional sobre o cinema gaúcho, especificamente sobre a produção cinematográfica gaúcha de longa-metragem de ficção, realizada no período de 1994 a 2004¹. Esta é compreendida aqui como toda produção fílmica realizada na região, ou seja, filmes feitos com financiamento do Estado e filmados no espaço geográfico regional do Rio Grande do Sul. Particularmente, descreve aquelas representações que dizem respeito ao viés do regional² que foram veiculadas no jornal *Zero Hora* e na revista *Aplauso*, no mesmo período.

Nossa pesquisa enfoca esse período (1994-2004), pois, partindo de um estudo realizado anteriormente sobre os aspectos sócio-antropológicos da produção cinematográfica brasileira dos anos 90³, podemos destacar mutações no eixo identitário já citado. O regional, cujas diferenças representadas pelas imagens fílmicas, que esteve presente no Brasil em outras épocas, reposicionou-se em especial nos anos 90, expandindo-se em todo o país. No caso do cinema, a descentralização dos mecanismos de incentivo (como, por exemplo, a criação de pólos de produção cinematográfica no Nordeste e no Extremo Sul, além de leis estaduais de incentivo à criação, produção e exibição) e, sobretudo, a produção de imagens em obras realizadas por criadores originários das próprias regiões passaram a fazer parte das narrativas fílmicas, reforçando a diversidade cultural do país.

De modo sintético e bastante parcial no sentido de atender exclusivamente aos propósitos e limites deste artigo, vale a pena registrar que a proclamação da República no Brasil destrava um processo de descentralização política e administrativa o que vai propiciar ambiente para que o regionalismo ganhe ímpeto (OLIVEN, 2004). Decorência desse processo, em especial nas décadas de 20 e 30, uma parte da *intelligentsia* brasileira está debruçada sobre a organização social e política do País, preocupada com a forma como as regiões se integram e simultaneamente mantêm suas diferenças - e até mesmo indicam

uma possibilidade de separatismo, num país de proporções tão extensas como o Brasil. É evidente a preocupação, nesse período, com o esfacelamento da nação dado à inexistência de uma integração econômica, política e cultural suficientemente coesa⁴. É nesse contexto que se inicia o movimento regionalista, destravado por Gilberto Freyre.

O Manifesto Regionalista, ao contrário da Semana Modernista de São Paulo de 1922, que teve seu ambiente de formação na pujança industrial e econômica da metrópole, foi lançado em Recife, capital mais desenvolvida do Nordeste da época, em 1926, com o objetivo de preservar as tradições de uma região economicamente agrária e atrasada e defender um modelo político-administrativo fundado no espaço regional enquanto unidade de organização nacional. O imperativo de pensar a reorganização da nação decorreria do fato de que, desde sua configuração, aquela sofre forte influência de modelos estrangeiros que não levavam em conta sua diversidade física e social (OLIVEN, 2004).

Seguindo Oliven, é possível extrair dois vieses interpretativos da postura de Freyre. Um deles reivindica que o regional é equivalente à tradição e é afirmativo ao passo que o moderno é visto no cosmopolitismo estrangeiro e é negativo. Esta postura tradicionalista se associa a uma reação aristocrática e nostálgica que pressente a perda de poder, o ataque a uma ordem social dominante e o saudosismo de uma cultura popular cristalizada: “enxerga-se na defesa da região uma estratégia de quem vê as oligarquias nordestinas perderem cada vez mais o poder e tenta opor ao poder central uma união das periferias regionais” (OLIVEN, 2004, p. 200).

O outro aspecto, mais atualizado na contemporaneidade, trata da convivência das diferenças culturais e econômicas num espaço nacional tão diverso e extenso, uma questão ainda não resolvida no Brasil, daí a vitalidade do Manifesto Regionalista ainda hoje: “[ele] suscita uma série de questões que são recorrentes na nossa história; estado unitário *versus* federação, nação *versus* região, unidade *versus* diversidade,

nacional *versus* estrangeiro, popular *versus* erudito, tradição *versus* modernidade” (Idem, p. 201). Em suma, o que está posto aí é o permanente debate da identidade nacional. Por essa razão, mesmo que o foco central deste estudo esteja circunscrito ao âmbito regional – a cinematografia gaúcha, este não pode ser pensado sem sua relação com outras regiões e, em especial, em relação ao espaço nacional – portanto, existe uma relação entre a primeira e o que está ocorrendo com a produção cinematográfica brasileira.

O conjunto de filmes do período específico em análise recupera um decênio, sendo que estabelecemos o ano 1994 por ser considerado o marco zero do período usualmente conhecido como retomada do cinema nacional. E, para encerramento do mesmo, indicamos o ano de 2004, embora o lançamento de *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, em 2002, seja a obra considerada por Oricchio (2003) para delimitar o término da retomada, um período marcado pelo diálogo entre estreantes na área do longametrage com cineastas de larga experiência, bem como um período de tendências diversas em relação à produção audiovisual.

Eles são: *Rocky e Hudson* (Otto Guerra, 1994), *Felicidade é...* (José Pedro Goulart, José Roberto Torero, Cecílio Neto e Jorge Furtado, 1995), *O quatrilho* (Fábio Barreto, 1995), *Anahy de Las Misiones* (Sérgio Silva, 1997), *Lua de outubro* (Henrique de Freitas Lima, 1997), *Tolerância* (Carlos Gerbase, 2000), *Netto perde sua alma* (Tabajara Ruas e Beto Souza, 2001), *A festa de margarete* (Renato Falcão, 2002), *A paixão de Jacobina* (Fábio Barreto, 2002), *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), *O homem que copiava* (Jorge Furtado, 2003), *Concerto campestre* (Henrique de Freitas Lima, 2003), *Noite de São João* (Sérgio Silva, 2003) e *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004).

Para alcançar o objetivo definido no início, foi necessário documentar a cobertura que tais produções sofreram na imprensa gaúcha, por um lado, no principal jornal diário, Zero Hora⁵, e numa publicação periódica (bimensal) de cultura,

Aplauso⁶. A pesquisa documental⁷ elaborada seguiu os seguintes passos: identificação dos materiais jornalísticos que tratavam do conjunto de filmes do estudo; a partir da sua leitura, foi construída uma tematização, tomando como eixo, nesta fase, a identidade regional (“ser gaúcho”).

Para viabilizar tanto a análise descritiva quanto a interpretativa, a tematização deu-se em níveis diversos de enfoque para o mesmo eixo. Assim, sobre o “ser gaúcho” foram ressaltados os seguintes enquadramentos: LINGUAGEM, isto é, o destaque dado à especificidade do sotaque gaúcho em relação ao resto do país, incluindo o linguajar próprio do campo ou da cidade; CENÁRIO composto pela locação em determinadas paisagens do território regional; SER GAÚCHO FORA, ou seja, a presença do cinema gaúcho fora do estado e CINEMATOGRAFIA compreende o espaço cinematográfico, ou seja, as instituições e as políticas culturais locais⁸.

Do ponto de vista teórico, foi problematizado o eixo identitário – o “ser gaúcho” – entendido a partir da dicotomia entre uma vertente essencialista de identidade e outra, não-essencialista. A primeira funda-se na existência de grupos sociais calcados em categorias inatas e imutáveis, busca um conjunto de características que uma comunidade partilha e que não se altera no tempo. Este tipo de concepção está amparada na biologia ou numa história que é tomada como uma verdade imutável e unificada. Em suma, são identidades que refletem experiências em comum, assentadas em referências estáveis e imutáveis. A vigência de tal concepção na atualidade permite ao historiador Tau Golin, em ZH de 2002, afirmar que “a primeira característica dominante de uma identidade tradicional-folclórica em uma sociedade moderna é a diluição da noção de tempo histórico”(suplemento Cultura de Zero Hora, 21 de setembro de 2002).

O tema da identidade regional sempre esteve presente na mídia gaúcha, desde seus primórdios, no entanto, em especial neste suplemento encontra-se uma tendência de abertura dessa agenda para a presença de distintos pontos de vista. É o caso

do material jornalístico encontrado no dia 21 de setembro de 2002, no caderno comemorativo ao 20 de setembro no Estado, suplemento Cultura de Zero Hora com a manchete “Gauchidade – Tradição ou Invenção?”. Este apresentava artigos de Luiz Antonio de Assis Brasil, escritor que produz ficção no geral baseada em fatos da história do Rio Grande do Sul, Antônio Augusto Fagundes, reconhecido folclorista gaúcho, o próprio Tau Golin, professor de História da Universidade de Passo Fundo (RS) que se destacou em polêmicas sobre a constituição da história gaúcha a partir do livro *Bento: herói ladrão* (GOLIN, 1983) e o psicanalista Mário Corso com o artigo “O sonho Piratini e a identidade gaúcha” com a linha de apoio “O gaúcho configura uma exceção entre as identidades regionais do país, vivendo na condição de um brasileiro estrangeiro”.

Embora seja possível encontrar materiais jornalísticos mais abertos à presença de posicionamentos diferenciados em relação à problemática, em 2006, o mesmo suplemento Cultura que circula aos sábados, no dia 16 de setembro, chamava a atenção com sua manchete “Orgulho Nativo” e texto de apoio “As origens e a natureza do sentimento regionalista do rio-grandense, que atinge seu ponto máximo nas comemorações da Semana Farroupilha”. Estava composto por uma matéria central de duas páginas e mais um artigo do mesmo psicanalista Mário Corso, chamado “Orgulho gaúcho: isso nos ajuda ou atrapalha?”

Na matéria central, cartola Tradicionalismo, intitulada “A diferença como ideologia”, com o respectivo texto de apoio, “O 20 de Setembro proporciona uma boa chance para refletir sobre a origem e a natureza do que supostamente distingue o gaúcho dos demais brasileiros”, ilustrada com uma foto na lateral esquerda com um gaúcho pilchado⁹, bombacha, botas, lenço vermelho no pescoço e chapéu, de lambreta, com a legenda “Dilema da tradição é incorporar a modernidade”, foto central com um outro gaúcho pilchado, mas desfocado e a respectiva legenda “A imagem que os

nascidos no Rio Grande do Sul têm de si próprios, hoje, passa pela negação ou aceitação do tipo criado pelo tradicionalismo” e na lateral direita mais um gaúcho pilchado – o terceiro homem – usando uma bolsa à tiracolo e tomando um refresco numa taça de plástico com canudinho e a legenda “Gaúcho representa o regional em um mundo globalizado”. Apesar desses indicadores que poderiam estar sinalizando transformações na relação dos gaúchos com sua identidade regional, no sentido inverso dessas mesmas marcas, entre as conclusões mais assertivas do material jornalístico publicado, encontra-se: “Passado mais de meio século do estabelecimento do tradicionalismo, a percepção que boa parte dos gaúchos tem de si mesmo ainda se pauta por muitas das bandeiras levantadas pelo movimento, o que até pode ser encarado como o sucesso da proposta original, sistematizada por Barbosa Lessa no misto de ensaio e manifesto programático *O sentido e o valor do tradicionalismo*” (1954).

Antes de mais nada, devemos esclarecer, seguindo um dos principais estudiosos do tema da identidade regional, Ruben Oliven, que “o modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas – qualquer que seja a perspectiva de quem as cultua – está sempre calcado no campo, mais especificamente na região da Campanha (localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul e fazendo fronteira com a Argentina e o Uruguai) e na figura do gaúcho, homem livre e errante que vagueia soberano sobre seu cavalo, tendo como interlocutor privilegiado a natureza, como ela se descortina nas vastas planícies dessa área pastoril do estado” (OLIVEN, 2006, p. 97). No exemplo do suplemento recém citado (2006), neste caso, aderindo à idéia de que ainda vigora a existência de um gaúcho tradicional, colabora para sustentar a idéia defendida atualmente de que o tema do regionalismo recrudescer em tempos de globalização.

Outra interpretação do material jornalístico recém comentado indica uma corroboração de que, ainda, é essa a concepção que vigora no espaço

regional. A mídia regional, representada aqui por *Zero Hora*, veicula em seu discurso significações que encontram eco no imaginário dos indivíduos aos quais se dirige, sobretudo, tratando-se de uma empresa que tem sua receita garantida por seus leitores.

Na segunda vertente teórica – tomada neste projeto como referencial – é a idéia de produção que pauta a identidade, pressupondo que tal existência é um produto social, permanentemente em transformação. Ela não é fixa nem estável, está em constante processo de mudança e produção. Também tem história, embora esta não seja a recuperação de um passado cristalizado, implicando, ao contrário, em continuidades e rupturas.

De outro lado, esta perspectiva focaliza as diferenças e as características comuns que caracterizam uma comunidade, por isso, a identidade é relacional. Neste caso, o gaúcho depende, para existir, de algo fora dele – de uma identidade que ele não é. No entanto, esse outro não é um outro natural, mas um outro da linguagem. Por essa razão, as identidades são constituídas por representações, práticas de produção de sentido que nos posicionam como sujeitos, embora se vinculem sempre a condições materiais e sociais, portanto, não são somente discursivas.

Já que as identidades são constituídas por práticas de produção de sentido que nos posicionam como sujeitos, não se pode deixar de atentar para quem tem o direito de representar a quem e como os diferentes grupos são apresentados, pois quem fala pelo outro dirige as formas de falar desse outro. Dessa forma, a exclusão não é do sujeito nem está no sujeito, mas circula na cultura como um significado que não é natural, mas acaba naturalizado.

Se assumimos que as identidades, entre elas a gaúcha, são constituídas por representações, então, por exemplo, o cinema, a literatura, as imagens da televisão não são um espelho que reflete a realidade “existente”, mas representações que nos constituem como sujeitos e nos posicionam. Assim,

a mídia impressa também colabora na construção/manutenção de uma determinada identidade.

A questão do regional

A escolha dos diferentes enquadramentos, citados anteriormente, pode ser justificada em função do que entendemos como cinema, uma estrutura formada por uma criação de obra relativamente autônoma, organizada de acordo com o meio sociocultural no qual ela pertence. A organização cinematográfica tem, então, uma relação direta com o lugar onde ela é produzida, possibilitando ao cinema a capacidade de questionar sobre as relações históricas e socioculturais. Como diz Jean-Michel Frodon, “existe uma solidariedade entre a história das nações e a história do cinema” (FRODON, 1998, p. 12), as narrativas cinematográficas aparecem, assim, profundamente ligadas a maneira de viver de um local determinado, possibilitando a formação de cinematografias nacionais ou regionais, estabelecendo uma relação íntima com os meios de produção e subvenção. Por isso, a organização cinematográfica estabelece relações estreitas com a estrutura institucional estatal ou regional, acompanhando as mudanças de valores na sua formação.

Tomando como ponto de partida tal entendimento, destacamos o eixo regional para refletir sobre as características identitárias do cinema gaúcho. As matérias pesquisadas ressaltaram a temática do orgulho de pertencimento à região sul, este, por sua vez, esteve relacionado a um sentimento ufanista de pertencer a terra. Isso frequentemente foi identificado nas citações sobre a presença de gaúchos no elenco (*Anahy*), na equipe de produção (*O quatrilho*) e na direção dos filmes (como *Anahy* e *Rock & Hudson*), existindo, portanto, uma predominância no enquadramento da cinematografia.

Além disso, o orgulho também se relaciona com o enquadramento do cenário, onde, por exemplo, não importa a origem de quem conduz o espaço cinematográfico, mas a escolha do espaço

geográfico do Rio Grande do Sul. É o caso de matéria publicada na *Zero Hora*, em 1995, sobre *O quattrilho* (“Começam as filmagens de *O quattrilho* – O filme de Fábio Barreto transforma Caxias do Sul em cenário de uma história do início do século”, *Zero Hora*: 16 de janeiro de 1995). Já em relação ao espectador, sub-enquadramento da cinematografia, observa-se uma ênfase na repercussão do mesmo filme entre os gaúchos, destacando-se o orgulho dos descendentes de imigrantes italianos e a conseqüente reabertura de salas de cinema no interior por conta disso (“Orgulho italiano – O filme ‘*O quattrilho*’, assistido por mais de 25 mil pessoas no Rio Grande do Sul, desperta o interesse dos descendentes de italianos no interior do Estado”, *Zero Hora*: 24 de setembro de 1995).

O enquadramento do cenário obteve freqüentes referências no decênio pesquisado, abrangendo diversos filmes do conjunto. Por exemplo, destacamos o que ocorreu com o filme *Netto perde sua alma* (2001) na revista *Aplauso*. A matéria “Um épico gaúcho” (“Um épico gaúcho”, *Aplauso*: 2001, n. 31) transforma o pampa em personagem, supervalorizando aspectos geográficos regionais: “É uma paisagem mitológica, que só existe nesta região do planeta”. Tanto pela ênfase no cenário quanto através de outros traços identitários regionais, o filme foi considerado pela crítica como ufanista e separatista. “Injustiças de quem não conhece História”, diz Tabajara Ruas, co-diretor de *Netto perde sua alma*, justificando que ao misturar ficção e fatos históricos, o filme torna-se “um drama humano e, por isso, universal”.

Outros exemplos que ilustram essa idéia do pampa como cenário, embora a câmera possa deslocar-se de fazendas até cidades do interior do estado, foram identificados em materiais jornalísticos que tratavam dos espaços de locação de *Concerto campestre* e, também, de *Noite de São João*, com destaque para a Fazenda Santa Isabel¹⁰. Observa-se, ainda, no período estudado, a escolha das cidades de Farroupilha, Caxias do Sul e Antônio Prado, situadas na serra gaúcha, como local de filmagem de *O quattrilho*. Em sendo

assim, percebemos uma diversificação na utilização da paisagem gaúcha como cenário, porém com predominância pelas locações que sedimentam o imaginário do pampa e mitificam o gaúcho e sua interação com a natureza.

Em relação ao enquadramento “ser gaúcho fora”, *O quattrilho* mereceu várias menções na mídia gaúcha em fevereiro e março de 1996, devido a sua indicação ao Oscar. Ao mesmo tempo, que tal indicação contribuiu para salientar questões em torno da retomada do cinema brasileiro e gaúcho, o que se encaixa no enquadramento cinematografia, poderíamos problematizar a inclusão desse mesmo filme na filmografia gaúcha, dado que seu diretor Fábio Barreto está muito mais vinculado ao que normalmente se pensa como “cinema nacional”. Já, em 1997 e 1998, quando *Anahy* e *Lua de outubro* participam de festivais fora do estado, como o de Brasília, o primeiro enquadramento volta a sobressair. Embora tais festivais não mereçam usualmente muito espaço na mídia regional, desde que sejam filmes gaúchos passam a estar em evidência.

O regional também pode ser observado no enquadramento cinematografia e linguagem. Esta última esteve em evidência na produção de *Anahy* por recuperar uma forma antiga de falar português misturado com expressões castelhanas, que lembravam a fala do gaúcho da primeira metade do século XIX. Isto causou um certo impacto e foi motivo de diversas matérias na mídia regional. Mais uma produção que mereceu evidência no mesmo enquadramento foi *Tolerância*, embora neste a temática seja urbana e atual, foi preservado o sotaque do gaúcho urbano.

Outra dimensão tratada, em especial na Revista *Aplauso* (“*Tolerância*, da Casa de Cinema, quer o grande público”, *Aplauso*: 2000, n. 23), diz respeito às diferenças regionais postas em contraste pelas produções nordestinas e sulinas. Para Carlos Gerbase, diretor de *Tolerância* e fonte na matéria citada, os filmes com temática nordestina não têm tanta aceitação no Sul, bem como os do Sul no Nordeste. “Não se trata apenas

de preconceito, mas das diferenças culturais que constituem a identidade de um país imenso”, diz Gerbase. Entretanto, pode-se ressaltar que, dado a expressiva presença do nordestino no centro do país, sua linguagem e os temas que dizem respeito à sua cultura causam menos estranheza em outras regiões do Brasil.

Já o cinema histórico-regional, embora considerado por alguns como de mais fácil conhecimento prévio da situação relatada, conforme material jornalístico da Revista *Aplauso* intitulado, “Num mercado saturado de oferta a nossa própria história pode criar um diferencial”(nº 53), não repercute em nível nacional. Por exemplo, a bilheteria de *Anahy* alcança um público total de 131.000 (fonte: Monica Schmiedt Produções Ltda.), sendo que somente no estado ele fez 90.000 espectadores. Apesar disso, a documentação jornalística analisada reforça a importância de realização de filmes desse tipo (“Farrapos renderam poucos mas bons filmes”, *Aplauso*:2005, n. 70) bem como idéia que a temática regional produz uma obra que transcende a barreira geográfica e tem uma compreensão universal (“Resgate de uma história”, *Aplauso*:2004, n. 53).

Em contraposição à tendência histórico-regional centrada no pampa e em especial viabilizada através de adaptações literárias, temos as produções que tematizam o espaço urbano contemporâneo baseadas em roteiros originais dos próprios diretores, como *Tolerância* e *Houve uma vez dois verões*. No caso desse último, a documentação coletada evidencia um deslocamento do regional-rural para um regional-urbano, mas também uma nova forma de concepção fílmica baseada em uma narrativa que problematiza uma temática juvenil universal, mas tendo como cenário o litoral do Rio Grande do Sul, paisagem pouco explorada pelo cinema da região (“O primeiro longa de Furtado”, *Aplauso*: 2002, n. 36).

Articulando o entendimento de cinema à análise descritiva recém apresentada, podemos observar que o enquadramento cinematografia foi um dos mais destacados na nossa pesquisa,

aparecendo de forma diversificada e ressaltando a diversificação dos traços históricos e socioculturais da região, fazendo do Rio Grande do Sul, o terceiro pólo cinematográfico mais expressivo do país, sendo superado somente pelo Rio de Janeiro e São Paulo.

Tal fato coloca o cinema gaúcho num espaço cinematográfico demarcado por produtores, realizadores e espectadores que elegem a região para criar e fruir narrativas sustentadas por uma estética marcada pelos aspectos socioeculturais do lugar, como podemos destacar, por exemplo, na história universal da mulher coragem brechtiana contada em *Anahy* ou no *thriller* porto-alegrense apresentado em *Tolerância*, ou seja, histórias universais se regionalizam pelo jeito de fazer e fruir.

Por outro lado, alguns profissionais que fazem cinema no Rio Grande do Sul, como o montador Giba Assis Brasil, defendem a idéia da não existência de um cinema gaúcho, mas constataam que existe algum tipo de especificidade local. Ele diz: “ainda não chegamos a um projeto de cinema, nem sequer a uma síntese satisfatória e não-rancorosa entre a história campeira, o presente citadino e esta alma inquieta que sempre volta a contemplar o mar. Mas talvez já possamos ao menos definir o espaço de nossos filmes como eminentemente urbano e geralmente porto-alegrense” (ASSIS BRASIL). Assim, partindo da constatação de Giba Assis Brasil e de dados obtidos através da pesquisa, observamos, como dito acima, que não existe um predomínio da temática urbana sobre a rural, mas dentro da primeira existe um vasto espaço dedicado à capital regional, destacando-se o *savoir-vivre* do porto-alegrense. Assim sendo, podemos afirmar que há uma criação estética específica da região, oriunda do movimeto iniciado no final dos anos 70 com o super 8, enfatizando a temática juvenil e urbana que se alastrou em seguida pelo resto do país e até hoje conta com seus expoentes na criação fílmica gaúcha, como Giba Assis Brasil e Carlos Gerbase.

À moda de conclusão

A mídia regional, analisada via os materiais de *Zero Hora* e *Aplauso*, revela uma conexão com as narrativas cinematográficas do conjunto de filmes do decênio 1994-2004. Dos catorze filmes que compõem o conjunto deste estudo, observamos que não há predominância nem de filmes de temática rural nem urbana, constituindo-se uma produção bastante equilibrada. Isto indica que os traços identitários destacados nos materiais jornalísticos – do orgulho de ser gaúcho no espaço geográfico da região e fora dele, do sotaque da região que é mantido na maioria dos filmes, do destaque de um determinado espaço cênico – também estão presentes ou implicados nos filmes, mesmo quando se trata daqueles de temática urbana.

Em um primeiro momento, esses traços poderiam ser identificados apenas na filmografia de temática rural que explora mais o cenário do pampa, a linguagem típica da região, a indumentária campeira e, portanto, se conecta com mais facilidade ao imaginário do gaúcho como o cavaleiro, o peão de estância da região da Campanha, leal e valente, seja no enfrentamento do inimigo ou natureza. Porém, na filmografia gaúcha urbana, o cenário, a linguagem e o figurino se alteram, mas continuam vinculados às representações hegemônicas de uma identidade gaúcha.

A imprensa regional estudada reforça esses marcadores identitários que aparecem nos filmes, pois assim como o cinema, sobrevive vinculada a um contexto sociocultural e, portanto, necessita renovar permanentemente seus laços com o público-leitor. Nessa medida, destacamos também que, embora tenham sido analisadas duas publicações de caráter distinto, ambas sustentam o mesmo discurso identitário. Tanto a imprensa quanto o cinema gaúcho contribuem para sustentar a hegemonia de uma cultura, associada originalmente a uma determinada região do estado – a Campanha, reforçando a figura mítica do gaúcho, calcada na recuperação de um passado

que teria existido na região pastoril, bem como na figura real ou idealizada do gaúcho.

Em sendo assim, de acordo com a concepção nietzscheana de que o passado nos permite compreender o presente, observamos a integração de elementos diversos como forma de harmonizar positivamente as diferenças, promovendo, assim, uma unidade regional, porém com uma estética cinematográfica diversificada realizada tanto pelos cineastas da região como por cineastas de fora do Estado, reforçando invariavelmente a idéia do ser gaúcho. Podemos, então, afirmar que assim como a idéia de uma identidade nacional é rarefeita, a de uma cinematografia brasileira também o é, pelo menos do que diz respeito ao cinema regional gaúcho, que apresenta uma linguagem, uma narrativa e uma maneira de fazer e de ver próprias do local, idéia reforçada pelo material impresso analisado.

Desse modo, compreende-se o apelo da mídia regional ao orgulho de pertencer a um determinado espaço geográfico, de destacar-se fora do âmbito regional como “gaúcho”, como uma tentativa de unificar os interesses de diferentes grupos sociais. E, embora a filmografia do período estudado (1994-2004) expresse a existência de uma certa diversidade (rural *versus* urbano, pampa *versus* serra, os pilchados *versus* os sem-pilcha, por exemplo), reverbera, ainda, a busca de uma unidade e coerência entre experiências distintas. Isto porque a identidade é entendida como refletindo uma experiência histórica em comum.

Se essa concepção de identidade foi importante num determinado momento histórico quando se pensava a configuração da nação e da região, hoje, deve ser reposta, levando em consideração que o Estado é fundamentalmente urbano e industrializado e só faz sentido pensar o regionalismo e a nação em tempos de globalização. Trata-se, desse modo, de dar um sentido diferente à relação com o passado e, portanto, entender a identidade como em permanente construção.

Notas

¹ Esta pesquisa é desenvolvida dentro do projeto *Identidades culturais e tecnologias do imaginário: conexões entre cinema brasileiro e outras mídias 'fin de siècle'* (CNPq – Universal 2004).

² O levantamento realizado entre agosto de 2005 e agosto de 2006 inclui o tratamento de um segundo viés que diz respeito à problemática de gênero que será proximamente objeto de nova produção.

³ Tese de Doutorado de Cristiane Freitas Gutfreind, *Un cinéma possible: une analyse socio-anthropologique de la production cinématographique brésilienne des années 90*, apresentada na Université René Descartes-Paris V (Sorbonne), 2001.

⁴ Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (São Paulo: Brasiliense, 1985) reconstitui o debate da formação de uma identidade nacional a partir do final do século XIX e início do século XX, evidenciando os processos de construção da cultura brasileira. O que aqui se pretende é observar que nesse mesmo processo destaca-se a formulação de um pensamento que corresponde ao sentido inverso – o do regionalismo.

⁵ Jornal diário de maior circulação do Rio Grande do Sul. Nele foram pesquisados os cadernos de cultura do período 1994-2004, intitulados Segundo Caderno (circulação diária com exceção de domingo) e Cultura (circulação aos sábados). No Segundo Caderno, pode-se encontrar desde pequenas resenhas, críticas de filmes e de seus autores até comentários sobre atores, cenários e figurinos. Já no Caderno Cultura, o objetivo é a produção de artigos de fundo crítico e/ou teórico abordando aspectos socioculturais.

⁶ Revista de circulação mais restrita e de enfoque especializado em diferentes áreas da cultura, como cinema, teatro, literatura e artes plásticas, apresentando entrevistas, resenhas e artigos escritos por especialistas da área, como, por exemplo, críticos cinematográficos, produtores, diretores, atores e professores. O primeiro número saiu em 1998, por isso, a pesquisa abrange a edição de número 1 ao número 70.

⁷ A primeira fase da pesquisa foi realizada por Roberta Nichels (PIBIC/PUCRS) e Bruna Giordani (PIBIC/FAPERGS); a segunda por Letícia Carlan (PIBIC/CNPq/PUCRS) e Bibiana Leitão de Azevedo Travassos (BPA/PUCRS), sendo que atualmente colabora para a continuidade do levantamento documental Ricardo Romanoff Antunes (PIBIC/CNPq/PUCRS).

⁸ Dentro de cinematografia destacamos dois sub-enquadramentos: PRODUTOR (A) quando a imprensa enfoca especialmente a figura do produtor(a), tanto o indivíduo quanto a instituição, no cinema gaúcho. Abriu-se esse tópico, dado que existem e se sobressaem tanto produtoras institucionalizadas (por exemplo, a Casa de Cinema de Porto Alegre) e independentes (por exemplo, Mônica Schmidt e Gisele Hilt). ESPECTADOR (A) quando há referências diretas ou indiretas sobre a repercussão dos filmes junto ao público.

⁹ Vestido com traje típico de gaúcho.

¹⁰ Estância das águas Belas, localizada na Estrada Capitão Gentil Machado de Godoi, em Viamão (RS).

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. *Esthétique du film*. Paris: Nathan, 1999.

Começaram as filmagens de 'O Quatrilho'. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 16 jan 1995.

CORSO, Mário. *Orgulho gaúcho: isso nos ajuda ou atrapalha?* Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 16 set 2006. Caderno Cultura.

CORSO, Mário. *O sonho Piratini e a identidade gaúcha*. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 21 set 2002. Caderno Cultura.

FRODON, Jean-Michel. *La projection nationale*. Paris: Odile Jacob, 1998.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Adaptações literárias: uma prática do cinema rio-grandense*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.33, 2001.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *O primeiro longa de Jorge Furtado*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.36, 2002.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Tolerância, da Casa de Cinema, quer o grande público*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.23, 2000.

LUNARDELLI, Fatimarlei. *Um épico gaúcho*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.31, 2001.

OLIVEN, Ruben. *A parte o todo – A diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006. (2 edição revista e ampliada)

OLIVEN, Ruben. Gilberto Freyre e a questão regional. In Axt, G. e Schüller, F. (orgs) *Intérpretes do Brasil – Ensaios de cultura e identidade*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

Orgulho italiano. Jornal Zero Hora, Porto Alegre, 24 set 1995.

PINTO, Ivonete. *Farrapos renderam poucos – mas bons – filmes*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.70, 2005.

PINTO, Ivonete. *Resgate de uma história*. Revista Aplauso, Porto Alegre, n.53, 2004.

Imagem, rosto e identidade: relações instáveis no mundo tecnológico contemporâneo

Ieda Tucherman

Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRJ. Doutora em Comunicação (ECO/UFRJ)
Pos-doutorada pela Institution de Recherche en Accoustique et Musique (2003)
Autora de Breve história do corpo e de seus monstros (Lisboa: Vega, 1999)

RESUMO

Pretendemos pensar a relação entre o rosto e a identidade posta em discussão primeiro pelo transplante facial realizado em Isabelle Dinoire, em 2005 e antecipada na ficção a partir do filme *Face Off*, de Ang Lee. O texto associa o filme com o romance *Cabeças Trocadas*, de Thomas Mann.

Palavras-chave: identidade, cinema, rosto.

ABSTRACT

This article intends to reflect upon the relation between face and identity. The issue was earlier discussed after the facial transplant carried out on Isabelle Dinoire, in 2005, and anticipated by Ang Lee's Face Off. The text looks at the association of the film with Thomas Mann's novel Transposed Heads.

Keywords: identity, film, face.

RESUMEN

Pretendemos pensar la relación entre el rostro y la identidad, puesta en discusión por el transplante facial realizado en Isabelle Dinoire, en 2005 y anticipada en la ficción a partir de la película Face Off, de Ang Lee. El artículo asocia la película con el romance Transposed Heads, de Thomas Mann.

Palabras-clave: identidad, cinema, rostro.

A vida da pesquisa e da reflexão tem algumas características tais como persistência e continuidade, por um lado, quando nos dedicamos a um tema, no meu caso, o imaginário tecnológico especificamente a partir das narrativas e figurações sobre o corpo, e novos agenciamentos, outras situações, novos personagens, outras possibilidades que ajudam a levar mais longe as hipóteses que estaríamos propondo, a saber, como pensar o pós-humano e as conseqüências da sua presença como nosso novo modelo.

Nesta perspectiva, escrevi há algum tempo um texto (que apresentei na última Socine) sobre o fenômeno dos transplantes e no que significariam para a tradição do pensamento ocidental, centrada sobre os princípios de identidade, totalidade e singularidade. Usei como exemplo o filme *21 Gramas*, de Alejandro González-Iñárritu, de 2003, que trazia à cena a presença dos transplantes na radicalidade das questões ontológicas que os envolvem e que passam despercebidas numa quase banalização vitoriosa desta técnica, cujo início se deu nos anos 60 com o Dr. Christian Barnard, cirurgião cardíaco nascido na África do Sul.¹

Agrupei as questões em dois eixos: de um lado apresentando uma questão antiga que ressurgiu metamorfoseada; a velha questão detetivesca, que é também filosófica: Quem sou eu? Quem é o homem que eu sou? Existe ainda um eu e um humano quando o corpo é concebido como fragmentado e intercambiante? Quem ama em mim quando meu coração é transplantado?

De outro lado procurei pensar-se este mergulho no mundo médico-técnico contemporâneo que privilegia a visão compósita e maquinica do corpo ainda permite falar em identidade. Qual é o futuro dos órgãos, no caso em particular do coração que já foi a sede imaginária dos nossos afetos, na sua atual subordinação a esta lógica: será o de tornar-se um simples objeto que pode ser destacado do corpo, desconectado?

Enxerguei ainda um efeito complicador: de que afetos eu sou investido se a minha vida vincula-se a um assassinato? Afinal, para que o transplante

seja considerado viável é preciso que alguém tenha tido uma morte súbita, assassinato ou acidente, uma vez que qualquer doença tornaria suspeita a saúde de tal músculo. Portanto é a morte de alguém que torna a vida possível; morte muitas vezes injusta e violenta, como a que o filme *21 Gramas* nos apresenta.

Por outro lado, estas micro-histórias que não são mais a de indivíduos mas a do percurso de órgãos separáveis, que transmigram de um corpo a outro a partir de decisões científicas e condições técnicas e imunológicas não reencontram, na recusa da morte, o velho tema da transmigração das almas, presente na primeira filosofia grega? Não haverá aí além da invenção de uma outra temporalidade e de outra narrativa para o corpo a passagem de um *Deus-ex-machina* ao atual *machina Dei*?

Em textos anteriores aponte como nossa atual realidade parece impregnada dos temas, figuras e tratamentos que costumamos associar à ficção-científica, entre estes a contração das anomalias, que agora nos chegam dos produtos ligados ao imaginário, como revistas, seriados, filmes, *games*, mas também dos consagrados laboratórios de pesquisa e das universidades mais bem avaliadas e produtivas. Acrescentei as reconfigurações do político e do humano, tecidos que se refazem, máquinas que se conectam indicando um radical processo de artificialização da vida ou, se preferirmos, um novo híbrido dominante formado pelo composto homem-máquina.

Encontrei neste percurso, como também já salientei, uma importante afinidade entre a própria postura da ficção-científica, na sua simples nomeação um oxímoro, já que reúne por um traço a liberdade da ficção e o rigor da ciência, e o cinema, ele mesmo e desde sempre arte e indústria e, por isto mesmo, vocacionado para refletir sobre a presença da técnica e seus efeitos na vida cotidiana. No meu entender o cinema tem sido a melhor leitura crítica destas novas realidades e suas promessas, contrastando com a euforia

que encontramos nas comunicações e promessas vindas do mundo técnico-científico, uma espécie de consciência antecipatória dos efeitos sociais, políticos e éticos que decorrem das transformações que vivemos.

Este foi o ambiente teórico em que encontrei num jornal do final de 2005 a notícia do primeiro transplante parcial de rosto da história da medicina, realizado na paciente francesa Isabelle Dinoire pelo cirurgião Bernard Devauchelle à frente de uma equipe de mais de cinquenta pessoas. Ela tinha sido atacada pelo seu cachorro e, segundo o cirurgião, vivia “*uma vida de monstro*”² com um buraco onde antes existiam queixo, nariz e lábios que tinham sido arrancados a dentadas enquanto ela se encontrava caída e inconsciente no chão da própria cozinha.³ Entre as matérias dedicadas ao assunto, escolhi começar minha análise pela revista *Veja*. *Veja* pergunta: “Os leigos são obcecados pelos problemas de identidade que um implante de face pode trazer. Qual o ponto-de-vista dos médicos?” Devauchelle responde:

O rosto ainda é um componente importante para identificar um indivíduo, mas acredito que, pouco a pouco, estamos passando da época da antropometria para a época da genética. Em outras palavras, temos uma identidade pela face, mas ao mesmo tempo temos uma verdadeira identidade no plano genético. No entanto, em termos de transplante essa questão de identidade não se coloca, porque não há semelhança com o rosto da doadora nem com o rosto da receptora.

Na abertura da matéria, Bel Moherdaui, o autor da entrevista, divaga lembrando que já vimos várias vezes uma certa cena na ficção com graus de fantasia e detalhes variados: um vilão entra num consultório de um cirurgião plástico clandestino e sai com um rosto inteiramente novo. Seria isto, segundo ele, que, parecendo um absurdo, teria acontecido em novembro de 2005 no consultório do Dr. Devauchelle.

Considero que algumas ressalvas são fundamentais a esta altura: na fala de Bel

Moherdaui encontramos uma confusão bastante importante: mudar o próprio rosto, seja para apagar uma identidade, seja para ficar mais bonita, parecida com a Barbie ou alcançar a “famous face”⁴ pode ser razoavelmente comum nos nossos dias, mas até então a premissa sempre foi a de alterar no próprio rosto o que fosse ser modificado, nunca antes o recurso a um outro rosto que não fosse na posição de modelo tinha sido mencionada.

A situação que envolve este transplante é tão especial que é proibida na Inglaterra e envolve, além das questões afetivas e aparentes, os riscos comuns aos transplantes: Isabelle tem que tomar imunossupressores para combater o risco de rejeição, e mesmo assim o risco não é totalmente abolido; além disto, o efeito colateral destes medicamentos é o de uma baixa no sistema imunológico, o que pode causar câncer em longo prazo. O próprio cirurgião ressalta em outra matéria (Caderno *Mais!*) que precisou pedir permissão várias vezes à paciente em função da especificidade do procedimento.

No comentário do médico, voltando às páginas da *Veja*, a referência que o Dr. Devauchelle faz à mudança da identidade do plano antropométrico para o genético, ou seja, do material expressivo, pessoal, para o registro da pura informação é também um dado bastante novo. E muito complexo, já que envolve vários níveis de relação: a do rosto com o mundo, a do rosto com os próximos, a do rosto com o espelho e a do rosto com a memória. Além dos afetos, projeções, etc. Um psiquiatra francês cujo nome e referência me escapam escreveu um charmoso texto chamado “Elogio da careta”⁵ onde menciona que, quando os pais se penduram no berço do bebê buscando encontrar traços visíveis de semelhança que permitam dizer como ele é igualzinho ou ao pai ou à mãe, o bebê faz caretas para ganhar o direito da própria expressão.

Outros veículos fizeram reportagens menos ingênuas sobre esta provocante cirurgia; escolhemos duas para contrapor: a da *Marie-Claire* francesa de março de 2006, com o título *Eu perdi o meu rosto*⁶ e o caderno *Mais!*, da *Folha de São Paulo*, de

domingo, 11 de dezembro de 2005, *Com o outro no corpo*, com contribuições de Renato Janine Ribeiro (*A nova face da ética*), Maria Rita Kehl (*O espelho partido*) e David Le Bréton (*Transplante de sentido*).

Começando pela Marie-Claire, a matéria aparece com uma pergunta: “Podemos viver com o rosto de um outro?” Depois do primeiro transplante mundial uma discussão se instala dividindo as opiniões. Como se pode continuar a existir quando, depois de um acidente, um incêndio, uma doença ou um ataque não nos reconhecemos mais no espelho? Pessoas que salvaram a pele e escaparam por pouco, se encontram com uma aparência deslocada e uma identidade a ser reconstruída. Antes eram pessoas como as outras, agora, sobreviventes, são prisioneiros de uma máscara onde não podem se reconhecer.

“Estas pessoas se revelam estrangeiras para si mesmas. Toda a dor é aceitar para si um rosto que não é o seu. Num grau infinitamente menor, conhecemos isto na adolescência, quando o corpo muda, mas então nos beneficiamos de tempo, enquanto aqui, estamos na violência da imprevisibilidade e da irreversibilidade” explica a psicanalista Martine Teillac.

A questão é ainda mais pungente se considerarmos os outros dados que dela participam: o rosto é o primeiro vetor de comunicação com o outro, é nos olhos dos outro que se constrói a identidade de cada um⁷; para sobreviver os homens e mulheres que tiveram seus rostos desfigurados só têm uma escolha: a de recusar os olhares cheios de medo e pena diante da sua cruel dicotomia - o que eles dão a ver não corresponde ao que eles são intimamente. “Minha identidade de homem está no meu interior, eu não sou a imagem que apresento” diz Henri, desfigurado num acidente de moto.

“Foi necessário para estes seres buscar no mais profundo deles mesmos quem eles são, a fim de poder exprimir-se no gestual, na linguagem infra-verbal, na voz... para se apresentar depois aos outros.⁸ Mas, ao mesmo tempo, foi necessário aceitar apagar a antiga imagem de si para não se comparar, com o risco de, não o fazendo, cair no desespero permanente de ter se perdido”, continua Martine Teillac. Porque a busca

da imagem de antes é vã.

No final a psicanalista nos propõe uma reflexão: num mundo tão conformista, onde vivemos sob a ditadura da beleza, viver com serenidade um físico fora dos padrões pode significar a conquista de uma nova liberdade. E, assim sendo, é signo de força. “Com efeito, as pessoas desfiguradas ostentam na face de todos sua liberdade e sua força”⁹. No final, os reencontramos apaixonados pela vida e, olhando a sua coragem, as palavras de Colette adquirem sua plena ressonância: “resistência infinita desta besta tão sólida que, na dor, prova como é capaz de ultrapassar a mediocridade”.

Vejamos agora como os especialistas escolhidos pelo Caderno *Mais!* desenvolveram suas idéias: começando por Renato Janine Ribeiro, filósofo, que intitulou sua matéria de “A nova face da ética”. Descrevendo a situação da perda de um rosto, que sem nariz, orelhas, boca e queixo tornam impossível ao cirurgião reconstituir uma face, ele propõe uma analogia com o trabalho de reconstituição realizado pelos arquitetos nas cidades devastadas pela Segunda Guerra Mundial que erigiram uma Frankfurt ou uma Roterdã *fakes* e pergunta então: “Qual a diferença entre refazer o que sumiu ou construir algo novo?”¹⁰

Ele lembra que a prática dos transplantes já está banalizada desde o primeiro feito pelo Dr. Barnard, em 1964, e que o que este aponta como diferente é por se tratar do rosto, sede aparente da nossa identidade. E é então que elabora sua premissa lembrando que a identidade como modelo está em crise: citando suas próprias palavras: “Empregos desaparecem, mas profissões novas surgem também e com elas novas oportunidades. Uma pessoa pode ter várias personalidades profissionais ao longo da vida; pode ter algumas parcerias amorosas duradouras e preciosas; pode até, no quadro da União Européia mudar de nacionalidade. Serei italiano por vinte anos, inglês por quinze, alemão nos dez seguintes e espanhol até o fim dos dias”.

Em função exatamente da perda de vigor do modelo da identidade é que Renato Janine não vê maiores problemas éticos no referido transplante.

Ainda nos adverte que se trata de mais um sinal de um mundo novo onde as possibilidades são diferentes e podem parecer terríveis e assustadoras, mas que seria uma covardia disfuncional se corrêsemos para condená-las sob o pretexto de um princípio ético. Finaliza afirmando: *“A ética é importante demais para se confundir com o medo do novo”*.

Maria Rita Kehl, psicanalista, nomeia sua interferência de “O rosto partido” e anuncia que vai refletir sobre a relação entre a identidade e o rosto, uma relação que seria tão estreita que, quando as mutilações atingem o rosto, chamamos de desfiguração. Neste princípio, quando o rosto se torna irreconhecível, a figura humana se esvai, o que nos permite elaborar uma dúvida macabra: para alguém que perdeu o rosto é melhor encontrar um outro rosto ou nenhum, isto é, refugiar-se na proteção de ataduras que permitem manter uma identificação imaginária com o rosto antigo?

No entanto, vivemos a partir do olhar do outro, é o reconhecimento do outro que nos confirma que somos mais ou menos os mesmos ao longo de nossas vidas; são as pessoas próximas que nos devolvem uma ficção eficaz de identidade.¹¹ Citando Lévinas, que dizia que o rosto era sagrado, ela pergunta: por que sagrado? E responde “É que o rosto não se reduz à dimensão da imagem: ele é a própria representação de um ser humano, em sua singularidade irrecusável. Além disso, entre todas as partes do corpo, o rosto é o que faz apelo ao outro. A que se comunica, expressa amor ou ódio, e, acima de tudo, demanda amor (...) Parentes e amigos terão que superar o desconforto de olhar para ela e não encontrar a mesma de antes. Diante de um rosto outro, deverão ainda assim confirmar que ela continua sendo ela. E amar a mulher estranha a si mesma que nasceu naquela operação”.¹²

O último convidado é David Le Bréton, antropólogo, que depois de percorrer um caminho parecido nas premissas de rosto e identidade, associa a desfiguração com uma máscara mortuária, significando que não ter mais uma

figura reconhecida como humana equivale a uma metáfora para a morte.

Na continuação ele acrescenta novos problemas, lembrando que os transplantes não são tão simples e algumas vezes o receptor do transplante vive o órgão receptor como se fosse um presente envenenado. Primeiro porque o coloca como devedor desta pessoa nas sociedades humanas onde presentear envolve retribuir como garantia da dignidade dos participantes da transação, ou revela sacrifício, este sublinhado pelos transplantes de órgãos e tecidos, que acenam com a ocorrência de uma morte como preço simbólico e real para a restituição de uma vida ou saúde.

Neste quadro: “um transplante de rosto é acima de tudo uma cirurgia de sentido (...) a operação se assemelha ao restabelecimento simbólico de uma conexão com o mundo (...). Se viver desfigurado é um sofrimento sem fim que dilacera o eu, é compreensível que o paciente escolha um sentido, mesmo que haja o risco de que o preço a pagar seja muito elevado”.¹³

Vimos como a mídia e alguns especialistas trataram a questão deste polêmico transplante de rosto. Um fato novo é o que afirmaram todos, que põe em questão a identidade como modelo das experiências contemporâneas. No entanto, e isto é delicioso para pensar, uma novela de Thomas Mann de 1940, *Cabeças Trocadas*, e um filme de 1997, *A outra face*, de John Woo, passeiam por este território, antecipando alguns dos temas mencionados, encenando algumas das suas ambigüidades, e propondo outros desenlaces. Está na hora de visitá-los e observar sua composição.

Começando por um vôo panorâmico na novela de Thomas Mann, *Cabeças Cortadas*, publicada em 1940, apresentada como uma “Lenda da Índia” que parece responder a uma consideração curiosa, não presente no texto, mas insinuada e que hoje, diante dos recursos de intervenção disponíveis, aparece com muito clareza. Conhecemos às vezes pessoas que dão a impressão de não serem bem coladas: uma bela mulher com pernas arqueadas, um homem educado

e gentil com uma fisionomia repulsiva¹⁴; se uma simples operação cosmética resolvesse o assunto não haveria quase uma pressão para corrigir este “engano da natureza”? No caso dos personagens da novela o tratamento para a discrepância foi bem curioso.

Vamos à narrativa: seus personagens iniciais são dois jovens amigos: Shridaman, 21 anos, um mercador da casta brâmane e Nanda, um ferreiro e pastor de casta inferior sem nenhum pendor para as coisas do espírito, enquanto Shridaman consagrara anos da sua infância ao estudo da gramática, da astronomia e dos elementos fundamentais da ontologia, sob a orientação de um guru e de um guia espiritual.

Na descrição de Thomas Mann o corpo de Shridaman era um corpo próprio para servir de adjunto e apêndice para a nobre e educada cabeça, enquanto que na totalidade de Nanda o corpo era, por assim dizer, a parte mais importante e a cabeça meramente um agradável apêndice.

A amizade dos dois jovens baseava-se nas diferenças de seus sentimentos relativos ao eu e ao meu. Os de um ansiavam pelos do outro. Pois a encarnação leva à individuação; a individuação causa diversidade; da comparação nasce a inquietude; e esta, finalmente, produz desejo de troca e de união (...) Representavam sobre a terra dois seres diversos. Por isto eram um para o outro semelhantes a ídolos. Em ambos o sentimento do eu e do meu entediava-se de si próprio, e, embora soubessem que, na realidade tudo é um composto de imperfeições, espiavam um no outro justamente aquilo que os tornava diferentes.¹⁵

Na continuidade da novela ambos encontram e se apaixonam por Sita, a das belas cadeiras, que casa-se com Shridaman. Como os amigos vivem juntos, a rigor, forma-se um triângulo e Shridaman, o esposo, percebe a perturbação que Nanda provoca em sua mulher.

Numa viagem em que vão os três juntos e o clima já está mais do que tenso, Nanda, que conduzia a carroça, perde o caminho e precisam acampar na floresta, muito próximo de um templo, esculpido na rocha e dedicado a Devi, a deusa

inacessível. Shridaman pede para entrar e rezar e, no momento em que contempla o horripilante rosto da deusa, conhecida pelos sacrifícios que exige, o espírito perturbado, depois de uma longa prece que termina com “Mas permita que eu me liberte deste eu e volte a ti pela porta do ventre materno, a fim de que eu me liberte deste eu e deixe de ser Shridaman, ao qual todo gozo apenas causa perplexidade, porque não é ele quem o propicia”¹⁶, ergue a espada do chão e corta a própria cabeça.

Como tardava, Nanda vai ao seu encalço e encontra a horrível cena que o faz exclamar: “Sempre te admirei por causa de teu espírito, e agora, em toda minha tristeza, preciso admirar teu corpo também, porque levaste o cabo a mais difícil das proezas”! (...) Será que tenho culpa, por acaso, de tua façanha, por minha mera existência, embora não por meus atos?¹⁷ Para em seguida e servindo-se da mesma espada imitar o gesto e cortar a própria cabeça.

Sita sozinha impacienta-se e vai ao encalço dos dois, encontrando o horrendo espetáculo. Desesperada, reza, chora e blasfema, tentando entender como uma única espada poderia ter decepado dois homens que não se trucidaram reciprocamente. Ela, sendo a terceira pessoa, seria a suspeita natural, portanto melhor seria se à acusação se antecipasse e se executasse com as próprias mãos, embora não tivesse forças para fazê-lo sozinha e temesse converter-se num aleijão.

Então a deusa, comovida com o fato e irritada com o comportamento de Sita, oferece-se para devolver o duplo sacrifício e dá então suas instruções: Sita deve agarrar as cabeças pelas cabeleiras e ajusta-las aos corpos, cuidando, já que o processo é muito rápido, de não por, na confusão, as cabeças em sentido contrário sobre o pescoço, para não andarem os dois com os rostos na nuca.

A bela Sita segue o conselho mas, na precipitação, comete um engano fatal: os imolados voltam a vida mas vivem trocados; o corpo do marido com a cabeça do amigo e o corpo deste com a cabeça do outro.

Tendo implorado e recebido o perdão dos dois um movimento curioso se verifica; ambos, Shridaman e Nanda parecem apreciar a nova aparência. Tudo seguiria assim, se não fosse complicado resolver a situação conjugal de Sita e a sua descendência: afinal é o corpo e não a cabeça que gera os filhos, e o que agora é Nanda com o corpo menos belo de Shridaman avisa: “Mas tão certo como qualifico este meu corpo de esposo e com relação a ele uso o pronome “eu”, tão certo é Sita, a das belas cadeiras, minha mulher e seu fruto foi gerado por mim”.

“Deveras? Retrucou Shridaman . Será mesmo assim? Eu não teria me atrevido a afirmar isto quando teu corpo ainda era meu e dormia ao lado de Sita. Pois não era eu a quem Sita realmente abraçava, como infinitamente aflito, depreendi de seus murmúrios e gemidos. Era o que eu agora possuo”.¹⁸

Também Sita, consultada, se vê incapaz de resolver a quem pertence e decidir sobre a felicidade própria e a dos dois. De comum acordo os três resolvem procurar um quarto, um santo, para que arbitre a questão. Este responde:

Esposo é quem a cabeça dele tem
Essa sentença não merece nenhum desdém
Assim como a mulher é suma delícia e fonte
de Poesia
Cabe à cabeça entre os membros a
supremacia.¹⁹

A conseqüência é o afastamento de Nanda, enquanto Sita e Shridaman viviam no gozo dos prazeres sexuais: Sita tinha o melhor dos dois mundos, já que deitava nos braços do robusto amigo de Shridaman e depois beijava a cabeça do brâmane.

Mas a cabeça de Shridaman começa atuar no corpo onde está grudada, tal como afirmara a supremacia o santo consultado. Shridaman veste-se diferente de Nanda, não unta a pele com mostarda, não maneja o martelo nem pratica qualquer dos movimentos que esculpiam seus músculos. Já não era mais o corpo de Nanda.

Quando chegou a hora, Sita deu a Shridaman

um menino que se chamou Samadhi, o que significa compostura, muito mais semelhante a Sita do que a qualquer um dos dois pais.

O remorso e a saudade impeliam Sita a mostrar a Nanda o filho do seu ventre. Aproveitando uma viagem de Shridaman, pega o filho pela mão e vai ao encalce de Nanda e da felicidade conjugal que havia perdido.

No entanto, Shridaman que retornar de viagem, sai à caça de Sita e seu filho, e, encontrando os dois apercebe-se, como também Nanda e Sita, da impossibilidade de Sita ficar com um deles; para que a dignidade e não a vergonha se abatesse sobre o menino combinam uma saída: ambos devem matar um ao outro (e um e outro aí são a mesma coisa) e depois a viúva seria, como de costume, incinerada.

Seguiu-se o mortal combate, ambos os moços caindo sobre as flores, cada qual atingido no coração do outro. No entanto seus funerais, devido ao sagrado acontecimento da auto-imolação da viúva, converteram-se em uma grande festa.

Em sua memória ergueram um obelisco no próprio sítio, para recordarem seu sacrifício. Para os narradores ficou a fábula, o enigma e a moral: o que significa e aonde leva uma operação de cabeças trocadas.

Além da qualidade literária desta novela e da sutileza dos dramas que ela descreve, algumas rápidas considerações merecem nossa atenção: em nenhum momento a questão de uma moral burocrática se coloca, o que está em jogo são os afetos e seus efeitos, a amizade entre os homens e a paixão comum por Sita, a confusão entre “seu” e o “meu” e a projeção de um no outro como símbolo de um ideal de eu. Indo além, tematiza-se aí também o determinismo vinculado ao físico; ter o corpo de Nanda só era possível para Nanda que o usava e mantinha; sob o comando da cabeça de Shridaman ele deixa de ser o que foi, sem chegar a ser o corpo de Shridaman original. Passa a ser um híbrido, diríamos hoje sem a sutileza do relato, próximo talvez do que diagnostica o Dr. Devauchelle sobre o rosto atual de Isabelle.

Uma última observação relaciona esta

novela, o transplante parcial de rosto e o filme *A Outra Face*: no primeiro caso é a intervenção da deusa que permite a reincorporação das cabeças ao resto do corpo, numa mais que evidente atuação de uma solução *Deus ex-machina*. No caso real como no imaginário cinematográfico podemos afirmar que é poder da técnica que não tem limites, o que nos permite falar de uma passagem bastante celebrada mas pouco compreendida de *Deus-ex-machina* a *Máquina-deus*.

Nosso terceiro foco é o filme *A Outra Face* (*Face Off*), de John Woo, de 1997. Trata-se de um filme que se insere na tradição americana dos filmes de ação, com perseguições, tiros e um movimento muito ágil; além disto, a escolha de atores como John Travolta e Nicholas Cage nos papéis mais importantes garantiu ao filme uma respeitável audiência internacional. Foi, como diríamos, um filme de sucesso de público como de crítica.

Numa primeira leitura, *A Outra Face* é um filme sobre o amor (especialmente o amor familiar, pai-filho; irmão-irmão), a honra profissional e a vingança, mas, indo mais fundo, seu tema seria uma retomada cinematográfica do famoso tema literário do duplo²⁰, onde se aborda a questão do que constitui a identidade de um indivíduo para si e para o seu contexto. John Woo conduz esta reflexão absorvendo as mais modernas teses do pensamento contemporâneo que postulam que o indivíduo moderno deve ser entendido a partir de um conjunto de papéis sociais e não sob a égide de uma identidade única, centrada e definitiva.

No coração do filme temos a luta entre o agente do FBI Sean Archer, interpretado por John Travolta, e o terrorista Castor Troy, vivido por Nicholas Cage. Para Archer, uma luta que não visa a apenas eliminar Troy, mas também vingar a morte de seu pequeno filho Michael, que foi morto por um tiro desferido por Troy quando este tentava matar Archer.

Quando Troy, depois de uma perseguição, entra em coma, Archer é convencido por outros agentes a se envolver num novo tipo de cirurgia, onde a face do seu arquiinimigo seria transplantada

na sua; desta maneira espera-se que ele consiga descobrir o esconderijo de uma bomba biológica plantada pelo irmão de Castor, Pollux, e assim proteger Los Angeles de uma catástrofe.

Tratando-se de cinema tradicional não surpreende que, pouco depois, Troy acorde do seu coma, veja-se sem face e consiga com violência fazer o cirurgião transplantar no seu rosto a face de Archer. Desta maneira terão que lutar cada um com seu adversário, ao seu lado, como seu duplo²¹. Obviamente não é apenas a vida profissional dos dois heróis que é afetada, um sendo isolado numa prisão de segurança máxima, e o outro encaminhado para o escritório central do FBI, mas também a vida de excessos sexuais de um e a normal vida familiar de outro o que dá lugar a algumas cenas cômicas. Desnecessário dizer que no final, o diabólico Troy é morto e Archer, o bom rapaz, retorna ao seio da sua família com seu próprio rosto.

Mesmo que o transplante de face apareça como uma variação utópica da medicina de transplantes e possa ser apresentada como problemática por Sean Archer e alguns dos seus colegas, ela é apresentada como pertencendo não apenas ao campo do possível, mas ao do desejável, desde que esteja em boas mãos, isto é, do FBI e não dos terroristas. Não há nenhum questionamento sobre a decisão de Archer de encarnar Troy, ele é honrado como herói.

Na primeira vez em que Sean é comunicado sobre a possibilidade da experiência, o cirurgião biólogo que pode fazê-la, fala com grande orgulho da sua capacidade. Seria esta possibilidade que justificava a manutenção dos aparelhos que, ligados, impediam que Troy morresse. É difícil ter certeza, mas a questão do que é a morte também parece ter uma nova leitura: afinal, depois de ter sido derrotado e “morto”, mantido num coma que permitisse o transplante, Troy acordará, assim como Lázaro, na Bíblia, reviveu.

Quando Sean desperta com o rosto do inimigo e começa a quebrar os espelhos numa manifestação clássica de desespero, o médico lhe

aplica uma injeção calmante para apresentar outra das suas peripécias técnicas: um *chip* foi implantado na garganta, e depois de compatibilizar a partir da repetição de uma frase, a voz de Sean com a de Troy, mais um dado que o fazia reconhecível para si mesmo e para o outro é perdido. Vale lembrar aqui uma bela fórmula de Malraux: “Nossa voz escutamos com a garganta; a dos outros com um canal aéreo”²². Aliás, um outro dado técnico é acrescentado para validar a cirurgia: além de totalmente reversível, com os novos medicamentos antiinflamatórios, as cicatrizes terão desaparecido em poucos dias.

Para tornar ainda mais verossímil o transplante, além dos detalhes técnicos como o molde de crânio, o corte da raiz dos cabelos com laser, vemos associarem-se às técnicas cirúrgicas as simulações feitas nas imagens digitais do computador que acompanham passo a passo a cirurgia, o que também enfatiza a estreita relação já bastante comentada entre as técnicas de visualização e visibilidade da medicina e do cinema, ambas reguladas por dispositivos poderosos de imagem.

As mudanças nas faces virtuais do monitor são apresentadas em paralelo à atual operação das cabeças dos pacientes repetidas lado a lado, o que lembra de certa maneira a comparação das cenas num processo de edição; da mesma maneira, os estágios de retirada da face, armazenagem temporária e transferência também fazem referência a numerosos procedimentos técnicos, entre os quais o desenvolvimento do filme no líquido químico, o que poderia ser considerado como um charme auto-poético de *A Outra Face*²³

A impressão de um *know-how* médico é fornecida pela presença de um conjunto de imagens críveis e confusas, a familiaridade se fazendo ver pelo eletrocardiograma, acompanhado da menção a fórmulas ligadas a medidas, tais como: modelo 3, tamanho 9, densidade 5, que, embora não signifiquem nada para nós espectadores, parecem legitimar a integridade e a continuidade do transplante que acaba por se assemelhar muito a uma operação de “corte e cole” dos nossos editores

de texto.

Apresentando o rosto como uma máscara intercambiável, lembrando a origem teatral do termo *persona*, *A Outra Face* sugere que, embora cada identidade necessite de uma matéria de base, esta não é confinada a um corpo específico. A explicação dos colegas de Archer de porque ele conseguiria incorporar Troy quando se dispusesse a tal era que “Você viveu e respirou Troy por anos”, quase como uma tese de psicanálise mediática.

A idéia é que algumas mudanças são suficientes neste mundo para que a “verdadeira” face no corpo “errado” seja considerada “autêntica”, mesmo diante dos olhos da mulher de Archer e da amante de Troy. O amor é mesmo cego, ao que parece, ou, pelo menos, distraído.

Assim, tudo o que conhecemos sobre gestos e expressão, assuntos tão bem desenvolvidos por Deleuze na sua captura de Bergson e elaborados sobre o rosto como imagem-afecção é menos considerado. Lembrava-nos ele que a um rosto se pode fazer dois tipos de pergunta: “*Em que você pensa?*” ou então “*O que há com você?*”, “*O que você sente?*” segundo seja superfície refletora ou movimentos intensivos, não se coloca nestas “máscaras”. É como se na relação com as próprias mulheres os homens aparecessem como trocáveis e toda mulher desejasse apenas bom sexo e proteção para os filhos. Aliás, na maior parte do filme, vemos uma equivalência do senso comum da face com a identidade social, o que faz da declarada identidade um fenômeno de superfície.

Contudo as identidades do agente do FBI e do terrorista são absurdamente estáveis. Para cada um dos heróis não há contaminação com a subjetividade do inimigo doador. A nova face não parece produzir ressonâncias ou transformações na percepção de si mesmos, assim como no comportamento de cada um.

Um dado curioso merece nossa atenção: para Archer três dados não situados no rosto, mas na profundidade do corpo e no seu movimento garantem a sua verdadeira identidade: o tipo sanguíneo que não é o mesmo, sua memória pessoal

e um gesto particular com o qual acaricia o rosto dos seus familiares. São certamente características corporais que não são visíveis e permanentes que se transformam nos traços distintivos no fim do filme.

Considerando que hoje estaríamos diante da possibilidade do transplante de rosto e da duplicação dos traços corporais, o filme parece lembrar, antecipando em oito anos o transplante em si mesmo, que o sangue como fenômeno de profundidade topológica e a memória como de profundidade temporal permanecem os mesmos, desmentindo a radicalidade do resultado de um transplante de rosto.

Dois aspectos são ainda interessantes para o nosso tema: o primeiro é a relação entre a memória corporal e a memória profunda e se refere a uma cicatriz que Sean tem no peito da bala que era dirigida a ele e matou o seu filho e que ele pede que o médico mantenha como “lembrança” na ocasião do primeiro transplante; quando do segundo ele diz: “Minha cicatriz perto do meu coração, o velho ferimento de bala, não preciso mais dela”.

O outro tem a ver com a descendência: o fato de Castor Troy ter um filho foi descoberto pelo falso e muito mais terno terrorista (Archer com o rosto de Troy) que promete à mãe do menino que cuidará do futuro dele em caso da morte da mãe, o que é, de certa maneira, fácil para Sean já que o garoto tem a idade e o corte de cabelo de seu filho Michael quando este foi morto.

Assim o filme termina não com um duplo transplante mas com o retorno do rosto original ao agente do FBI. E se há um lado que aponta para um futuro tecnológico nas avançadas operações tecnológicas, elas são acompanhadas por operações legais tradicionais, tais como a adoção de uma criança servindo como garantia para a restituição da família nuclear burguesa, além de restituir a Sean e Eve Archer suas identidades de pais de um menino.

Segundo o diretor, John Woo, *A Outra Face*, não é um mero filme de ação, mas um drama sobre relações familiares. Do nosso lado, diríamos

que é um filme que pergunta sobre o significado do corpo e do rosto para a identidade humana na idade dos transplantes; ao mesmo tempo conecta estas perguntas com assuntos como reprodução, formação familiar, genealogias e afetos “naturais” que parecem apresentar uma mistura de posições progressistas e conservadoras.

Como esta idade é a nossa, desde a intervenção que abriu este texto de novembro de 2005, vale recorrer ao imaginário para ver de que mundo estaremos falando daqui por diante.

Notas

¹ O tema dos transplantes aparece em outros filmes; veja-se Almodóvar, em *Tudo sobre minha mãe*, e mesmo Clint Eastwood em *Dívida de sangue* (*Blood Work*) de 2002, que constrói seu roteiro em torno desta relação circular: vivo-morto-transplante-morto-vivo.

² Esta fórmula foi empregada pelo Dr Bernard Devauchelle numa entrevista que concedeu à revista *Veja* e publicada na seção de páginas amarelas de 19 de abril de 2006.

³ É curiosa esta situação em que a mutilação foi devida a um ataque de animal; meses mais tarde um jovem chinês também se submeteu a uma cirurgia deste gênero depois de ter sido atacado por um urso. São encontros de natureza diferente: animal/homem; homem/tecnologia, ou ainda, se quisermos, o homem aí é um termo médio entre o animal (natureza) e a cultura (tecnologia).

⁴ Menção ao programa veiculado pela MTV: *I want a famous face*.

⁵ No original, *Éloge de la grimace*.

⁶ No original, *J'ai perdu mon visage*.

⁷ Sartre tem um belo trabalho falando sobre a diferença entre o espelho, que apenas reflete e o olhar do outro que interpreta. É também por isto que "*L'enfer c'est les autres*.", a frase célebre de sua peça *Huis Clos*.

⁸ No filme que usaremos de exemplo, *Face Off*, o personagem de John Travolta além de ter o rosto trocada com o de Nicholas Cage, precisa aprender a andar, falar, se mexer com o estilo e a voz do outro, de maneira a ratificar uma identidade que começa no rosto mas envolve um conjunto de outras expressões e percepções.

⁹ Martine Teillac, *Marie-Claire*, p.68.

¹⁰ Ribeiro, Janine, 11/12/2005, p.5

¹¹ Cabe um bom contraste, talvez complementar, com a posição de Renato Janine: podemos mudar quase tudo, mas alguns amigos, filhos, etc, são vínculos que reforçam a continuidade da nossa ficção de identidade.

¹² Tratando-se de Lévinas um filósofo judeu, estudioso da Torah e do Talmud, é interessante lembrar uma diferença no ritual de velório e enterro da religião judaica para a cristã: o caixão judeu é sempre fechado porque se o indivíduo não é mais capaz da expressão que é o seu estilo, não deve ser visto sem ela.

¹³ Le Bréton, *Mais!*, 11/12/2005, p.4,5.

¹⁴ Além das narrativas clássicas que fazem este jogo do contraste entre a alma bela e o rosto ou o corpo horrendos como *O Corcunda de Notre-Dame* e *Cyrano de Bergerac*.

¹⁵ Mann, Thomas, *Cabeças Trocadas*, p.8.

¹⁶ Idem, p.41.

¹⁷ Idem, p.42.

¹⁸ Mann, Thomas, *Cabeças Trocadas*, p.71

¹⁹ Idem, p.84

²⁰ Pensemos por exemplo em *Dr. Jekyll and Mr Hide*, traduzido no Brasil como *O médico e o monstro*, de Robert Stevenson

²¹ Se pensarmos na novela de Thomas Mann, o tratamento do duplo teve, como buscamos demonstrar um outro tratamento entre o “eu” e o “seu”.

²² Malraux, André, *La Condition Humaine*, Paris, Gallimard.

²³ Devemos estas observações a Irmela Marey Kruger-Furhoff, 2005.

Referências bibliográficas

BERGSON. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.

KRUGER-FURHOFF, Irmela Marei. *Body-Memory/Memory of the Body; on the visual politics of transplantation surgery in contemporary film: Face/Off_ (USA, 1997) and fremdkorper/transposed bodies (Germany, 2002)*. In: *Discursos do corpo*. Colibri, 2005.

TUCHERMAN, Ieda. *Corpo, fragmentos e ligações: a micro-história de alguns órgãos e certas promessas*. In: *Discursos do corpo*. Colibri, 2005.

BUKATMAN, Scott. *Terminal Identity - The Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction*. New York: Duke University Press, 2003.

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 39-80.

LE BRÉTON, David. *A síndrome de Frankenstein*. In: SANT'ANNA, Denise B. (org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.

LE BRÉTON, David. *Adeus ao corpo*. In: NOVAES, Adauto (org.). *Homem- Máquina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 123-137.

LE BRÉTON, David. *O corpo enquanto acessório de presença: notas sobre a obsolescência do homem*. In: MARCOS, Maria L., CASCAIS, Fernando (orgs.). *Corpo, técnica, subjetividade*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, Junho/2004. p.67-83.

MANN, Thomas. *Cabeças Trocadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MANSFIED, Nick. *Theories of the self from Freud to Haraway*. New York: New York University Press, 2000.

ORTEGA, Francisco. *Modificações culturais e bioidentidades*. In: MARCOS, Maria L., CASCAIS, Fernando (orgs.). *Corpo, técnica, subjetividade*. Revista de Comunicação e

Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, Junho/2004. p. 247- 265.

SERRES, Michel. *Éclaircissements, entrevistas a Bruno Latour*. Paris: Flammarion, 1992.

SINGER, Bem. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo, SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.115 a 147

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STENGERS, Isabelle. *Science-fiction et expérimentation*. In : *Philosophie et science-fiction*, Paris, Vrin, 2002, p.95- 114.

STIEGLER, Bernard. *Temps et Technique*, 3 vols., 3 - *Le temps du cinéma et la question du mal-être*, Paris, Galilée;

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

TUCHERMAN, Ieda. *Novas subjetividades, conexões intempestivas*. In: *A cultura das redes*, org Maria Lucília Marcos e José Bragança de Miranda, Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, Relógio d'Água, Junho/2002. p.55.

TUCHERMAN, Ieda *Fabricando corpos: ficção e tecnologia*. In: MARCOS, Maria L., CASCAIS, Fernando (orgs.). *Corpo, técnica, subjetividade*. Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d'Água, Junho/2004. p.187-198.

VAYSSE, Jocelyne. *Coração estrangeiro em corpo de acolhimento*. In: SANT'ANNA, Denise B. (org). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p.39- 49.

A dialética entre homem e máquina no cinema contemporâneo: De Kubrick a Spielberg, via *Omega Man*, *Blade Runner* e *Dark City*

Francisco Rüdiger

Professor do programa em pós-graduação em comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Publicou recentemente *Martin Heidegger e a Questão da Técnica* (Sulina, 2006)

RESUMO

Quando se trata de pensar que soluções o cinema de massas tem dado à nossa relação com a máquina e sua civilização, pode-se firmar um circuito entre *2001: Odisséia no Espaço*, de Kubrick, e *Inteligência Artificial*, de Spielberg. O artigo se propõe a analisar essas soluções e avaliar a dialética entre homem e máquina que esses e outros filmes do período encenam. Argumenta-se que o cinema fornece às massas a diversão com que, todavia, o homem atual pode meditar plasticamente sobre seu futuro.

Palavras-chave: cinema, homem, máquina.

ABSTRACT

When we thought the solutions to our relation with the machine and its civilization given by mass films, we may record a circuit between 2001: Space Odyssey, from Kubrick, and Artificial Intelligence, by Spielberg. This article aims to examine these solutions and to gauge the dialectics between man and machine played out by these and others films of the same time. We argue that the contemporary mass cinema give to us the entertainment by which we may plastically reflect about our future yet.

Key-words: film, man, machine.

RESUMEN

Cuando se trata de pensar cuales soluciones el cine de masas ha dado a nuestra relación con la máquina y su civilización, se puede hacer un circuito entre 2001: una odisea del espacio, de Kubrick, y Inteligencia Artificial, de Spielberg. El artículo se propone a analizar esas soluciones y evaluar la dialéctica entre hombre y máquina que esas y otras películas del período escenifican. Se argumenta que el cine ofrece a las masas la diversión con que el hombre actual puede meditar plasticamente sobre su futuro.

Palabras Claves: cine, hombre, máquina.

Scott Bukatman fecha seu conhecido estudo sobre o que chama de identidade terminal no pensamento teórico e na ficção científica do final do século passado observando, como outros tantos, que as fantasias a respeito da precariedade em que se encontra retratado o elemento humano nesses materiais manifesta nossas ansiedades, mas também nossos anseios diante do avanço da tecnologia maquinística.

Por um lado, a presença de enclaves pós-humanos, as experiências com engenharia genética e os cenários futuristas onipotentes sinalizam o sentimento latente de estado de sítio vivido por nossa subjetividade e o precipício simbólico em que vamos mergulhando. De outro, o poderio objetivado que assim se fantasia também expressa certos desejos encobertos ou pouco explicitados de nos livrarmos das deficiências que se originam de nossa condição humana.

Teóricos vanguardistas como Donna Haraway e Gilles Deleuze compartilham com muitos ficcionistas cyberpunk, ou não (Phillip K. Dick ou John G. Ballard), o sentimento de que a humanidade está entrando num estágio em que não apenas caducam as identidades tradicionais, mas a própria noção do que é ser humano torna-se incerta ou mesmo sem perspectiva.

[Nesses autores, a figura da] identidade terminal negocia a trajetória complexa entre as forças da racionalidade instrumental e da renúncia aos excessos pelos quais nos sacrificamos. Os textos prometem e inclusive produzem uma transcendência que também é, contudo, uma rendição. (BUKATMAN, 1993, p. 329)

Pretendemos no que segue abrir um pouco esse leque hermenêutico, sugerindo que, no cinema de ficção científica mais recente, as possibilidades abertas em nosso tempo ao futuro do homem na civilização maquinística transcendem não apenas esse registro, mas também as narrativas mais ou menos conformistas e ideológicas que encontramos na tendência ainda hoje nele dominante, mediante a análise de filmes formadores de um ciclo sobre

a conexão entre homem e máquina no cinema de ficção contemporâneo.

Centro e periferia na dialética fílmica entre homem e máquina: *Crash*

Desde *Metrópolis* (1926), pelo menos, o cinema tem reproduzido o singular confronto do homem consigo mesmo que, via técnica maquinística, surge no transcurso dos tempos modernos. Filmes de série como *Exterminador do Futuro* e *Matrix* caracterizam-se no tocante ao que nos interessa por reafirmarem a resistência inquebrantável, senão a supremacia ideológica do homem sobre a máquina, em que pese toda a sua ambigüidade (PYLE, 1993). Vendo bem, tanto numa quanto na outra, mas sobretudo na segunda, a nossa vitória sobre a máquina não é decisiva com relação a nosso futuro, e mais: revela-se obtida com a ajuda da tecnologia maquinística.

No *Exterminador*, a sobrevivência da humanidade é posta nas mãos do que está na raiz de seus problemas consigo mesmo e, portanto, com as máquinas: nossa submissão à racionalidade instrumental. Sarah Connor, a heroína, representa a mulher emancipada para assumir a função que a civilização antes conferia sobretudo ao homem: a de soldado, como diria Ernst Jünger. Comentando os filmes da segunda série, Erick Felinto nota, por sua vez, que neles, os humanos precisam recorrer a algum maquinismo para combater a máquina. Encontramos-nos neles, a despeito do aparente humanismo, prisioneiros do pensamento tecnológico e, isso, da mesma forma como os personagens o estão: “a máquina só pode ser derrotada em seu próprio campo” (FELINTO, 1995, p. 20).

Em *Matrix*, Neo sacrifica-se para que sigamos nosso confronto com a máquina, mas toda a sua ação só é possível graças à tecnologia maquinística. Em *Terminator*, o nosso triunfo só é obtido porque é a própria máquina que oferece esse sacrifício em favor da espécie. Quer num, quer noutro, portanto, o embate entre homem e máquina é mantido em aberto de acordo com o

esquema do mito salvacionista apocalíptico, ora do homem, ora da máquina.

Obviamente, a explicação para tanto precisa ser buscada na prática da indústria cultural subjacente a essas películas. O público precisa ser recompensado psiquicamente pelo investimento em tempo e dinheiro feito ao assisti-los. O entretenimento não pode repetir as soluções de décadas anteriores, quando o triunfo do homem e o final da ameaça coincidiam com a saída da sala do espetáculo (BISKIND, 1983).

A consciência social avançou com o progresso científico, não apenas difundido, mas tornado mais cotidiano via as práticas da indústria cultural. As pessoas lidam cada vez mais com equipamentos que antes eram monopolizados pelas instituições e, por meio deles, tornam-se mais conscientes do que está em jogo e do que pode ocorrer com a chegada do futuro.

Destarte, os criadores e suas equipes podem continuar lançando mão de efeitos especiais e seqüências de ação sempre mais espetaculares, como é a pauta do negócio, mas também necessitam elaborar esquemas narrativos menos conformistas e reconfortantes (como tipifica *The Day the world ended*, de Roger Corman, 1956), se é para manter antenados os consumidores de suas películas.

Terminator e *Matrix* são exemplos notáveis desse fenômeno, tranquilizando o espectador no final, sem por isso fechar a porta dos fundos para o reaparecimento do drama que montaram. O esgotamento das fórmulas totalmente conformistas se tornou evidente até para as platéias, e sempre é bom contar com a possibilidade de explorar um pouco mais um material caro e que, justificando o investimento, fez tanto sucesso.

Apesar disso, fenômenos fílmicos como esses não esgotam os esquemas e possibilidades contidos na cultura de mercado contemporânea para dar conta do processo de ingresso das massas na civilização maquinística. O humanismo barato por eles promovido como bônus consolador parece extenuado, quando se nota que é para os efeitos especiais que se volta a atenção da clientela. A mensagem cheia de citações eruditas do segundo

filme citado, ou os dramas familiares do enredo do primeiro, tanto quanto nosso triunfo sobre o maquinismo desalmado são meros expedientes psicotécnicos de estruturação da experiência cinematográfica.

Canevacci, todavia, só em parte tem razão ao afirmar que o cinema de ficção científica, “progredindo tão-somente na linguagem técnica, conseguiu apenas repropôr uma regressão de massa àquele modelo cultural que já Xenófanes criticava nos etíopes e nos trácios” (1984, 90). Desejamos crer e iremos sugerir que, nos últimos decênios, apareceram outras possibilidades dele elaborar a forma como estamos vivenciando nosso ingresso no universo científico-maquinístico.

David Cronenberg, por exemplo, a explorou em diversos de seus filmes, de *Videodrome* a *Existenz*, passando por *Gêmeos: mórbida semelhança*. O diretor criou uma cinematografia em que o corpo é especializado “num jogo dialético de prazer e repulsa”, em que “a ênfase está na figura do corpo como local de conflito psicosssexual, social e político” (VIEIRA, COELHO, 2001, p. 677).

Em *Crash* (1996), para ilustrar o caso, a relação entre homem e máquina é iluminada em seu aspecto perverso e potencialmente destruidor para a civilização. A correspondência ao mesmo tempo perturbadora e exaltante entre homem e máquina é denunciada através da análise “dos inimagináveis meios de experimentação prazerosa de nossas psicopatologias criados e postos a nossa disposição pela técnica moderna” (CARONIA, 2001, p. 82).

Quase toda a obra de Cronenberg é uma exploração menos do fato do mundo humano ter se tornado prisioneiro de todo o tipo de ficção engendrada pela ciência e tecnologia, mas a eventual necessidade de nos confrontarmos com nossos descabros, bizarras e estranhamentos. A paixão humana pela máquina é representada como problema ameaçador imanente e indissociável à nossa condição.

Em *Crash*, o automóvel não possui vida própria, mas a forma e animação que lhe emprestamos, não sucumbindo ao animismo que

encontramos em tantos filmes de mistério de grande bilheteria. O corpo e a máquina tendem a formar um contínuo indiferenciado, no qual importam apenas a força, o movimento, a velocidade e as sensações violentas. As pessoas se tornaram máquinas sem perspectiva de vida que não a exploração de suas sensações corporais imediatas, num mundo em que tudo tende a se subordinar a um enorme ou gigantesco maquinismo.

Baseando-se na referência à eucaristia sangrenta entre homem e técnica que Ballard comenta literariamente em seu romance, Baudrillard observa que o texto é um rito de iniciação ao universo violento e pré-simbólico que subjaz ao mundo na era da máquina. Em *Crash*, nada é bom ou mal, mas potencialmente intenso e fascinante, “tudo é hiperfuncional, porque a circulação e o acidente, a técnica e a morte, o sexo e a simulação são como uma só grande máquina sincrônica” (1991, p. 148).

A película elabora esteticamente e de forma radical a forma como o elemento humano, corpo e mente, se inscreve no mundo da tecnologia avançada, deixando no ar a suspeita de que é devido ao nosso caráter irremediavelmente problemático que aquela adquire sua monstruosidade. A concepção segundo o qual o mundo pode ser explorado de forma ilimitada através da técnica e da remodelação maquinística é apanhada em miniatura e apresentada via situações dramáticas que sugerem que esse mundo só pode ser vivido senão se conduzindo a vivência até o mais próximo de sua fusão destrutiva com o corpo da máquina.

O fascínio que as pessoas sentem ao assistir ao filme é o fascínio por aqueles que, à primeira vista normais, encontram na brincadeira destrutiva com seus artefatos técnicos mais investidos de desejo a realização material de suas fantasias ao mesmo tempo mais intensas e monstruosas, ao mesmo tempo mais regressivas e futurísticas. A carne e o metal se fundem não num organismo cibernético, mas numa massa indiferenciada, em vez da construção custosa e racional, o que fascina é a sua desintegração erótica, violenta e primitiva.

A aproximação entre os seres humanos se

reduz ao princípio da sensação corpórea e seu elemento de mediação, à velocidade, trajetória, barulho, movimento, força e demais sensações que se originam do corpo do automóvel. O homem e a máquina se compenetraram de forma cada vez mais neutra, vazia e indiferenciada, através de uma escritura cinematográfica ao mesmo tempo erótica e asséptica em que é bem a condição humana que se revela impossível de solução estética, moral, política ou sociológica.

Nesse filme terrivelmente crítico e analítico, a humanidade se projeta como mistério insolúvel dado à nossa consciência e condição continuamente tentada pela fantasia de autodestruição, senão da catástrofe pretensamente libertadora. A perspectiva consegue evitar a utopia de uma reconciliação, tanto quanto o cenário distópico de nossa extinção no seio do universo maquinístico. A pulsão mecânica que nos leva a querer nossa própria liquidação como fonte das nossas maiores satisfações também é a que a ameaça de liquidação toda a ordem tecnológica e sua civilização.

Que no final do filme, tudo se passe com uma certa indiferença por parte das pessoas em volta, tudo sugira que o ciclo continuará com indiferença pelo que possamos pretender, parece-nos apenas uma inscrição do amoralismo que permeia essa ordem, desde algum tempo instalada, e sinal da contenção reflexiva da obra de Ballard/Cronenberg.

Deixando de lado esse caso, proporemos em seguida o exame de outras saídas para esse conflito, conforme a tem encenado o cinema de ficção-científica contemporâneo. A hipótese será esboçada procedendo-se para esse fim a uma análise dos filmes *2001: odisséia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968) e *Inteligência Artificial* (Steven Spielberg, 2001).

Numa espécie de excursão, faremos também observações sobre mais três filmes que julgamos pertinentes para o bom entendimento do raciocínio que lançamos nestas páginas. *Omega Man*, *Blade Runner* e *Dark City* são outros casos destacáveis de obras que expõe ao homem contemporâneo as perspectivas antropológicas mais extremadas que

lhes são abertas com nosso crescente envolvimento numa civilização tecnológica e maquinística (LE BRETON, 1999).

2001: Odisséia no espaço

Filmes como *2001* contêm um excedente semiótico que desautoriza toda e qualquer pretensão de interpretá-los com chave definitiva ou indiscutível. Obras-primas como essa são em seu gênero matrizes inesgotáveis de significações. Daqui a séculos ainda se falará em filmes como este, porque ali não há apenas nosso talento. Também se encontra em películas como essa o gênio da espécie, como diria Schopenhauer. *2001* é expressão “do gosto de um esteta requintado, entregue constantemente a uma composição de elementos visuais e sonoros que poderiam muito bem estar na base de uma nova concepção da *space-opera* que só o cinema está em condições de realizar” (GEADA, 1978, p. 90).

Destarte, propomos algumas notas de leitura, cientes de sua limitação hermenêutica, de seu condicionamento temporal e de sua dependência ao argumento exposto neste artigo. Resumidamente, o filme expõe um enredo composto de três atos. O primeiro é o nascimento do homem. O segundo é a civilização. O terceiro é o retorno do homem ao anonimato do cosmos. A seqüência é montada de modo a nos fazer ver que o humano é uma função do mistério em que consiste o universo.

Kubrick sugere-nos que vejamos nossa condição a partir de um ponto de vista cósmico, como ocorre uma ou outra vez em textos de Phillip Roth. A condição humana não merece a valorização empolada que lhe damos. Embora o homem avance tecnicamente, pelo espaço sideral inclusive, a banalidade segue sendo a essência de sua condição cotidiana. Quando é o caso, a sociabilidade high-tech só revela seqüências burocráticas, rotinas triviais e diálogos primários. O espetáculo visual com o sublime tecnológico oferecido ao público é o máximo que conseguem ter os personagens da obra.

Na verdade, o filme parece-nos uma fantasia tecnológica cuja concepção última é mítica, mas ainda assim antropocêntrica. Cremos que não é por acaso a abertura e final do filme rolaem ao som da sinfonia de Strauss. Zaratustra é o mestre do eterno retorno, e é em torno dessa concepção mítica do mundo que se constrói o filme. A odisséia no espaço é a do retorno a nossas origens primordiais num sentido místico ou oculto, muito mais do que mitológico.

Sáímos do estágio da bestialidade e encontramos nosso fim como espécie sob o sinal da razão (sinalizada no filme pela figura do monolito). A razão que nos leva do tacape de osso à nave especial não é transparente, permanece um mistério indecifrável. Kubrick sugere inclusive que ela pode ser produto da alucinação, como indicaria a seqüência derradeira (muito mais presente na mente agoniada do astronauta do que no planeta Júpiter).

O principal, porém, é que esse próprio mistério é menor do que o que faz com que haja vida no universo.

Segundo Paulo Perdigão, o final da obra sugere o nascimento “de uma espécie tão adiante das mais avançadas categorias humanas quanto a distância que separou, no tempo e na inteligência, o último pitecantropus erectus do primeiro homem” (1969, p. 23).

Cremos que se pode defender outro entendimento do espetáculo essencialmente audiovisual que nos oferece *2001*.

Kubrick se revela o prisioneiro genial do pensamento antropológico menos por fazer o computador pensar e se expressar de modo humano do que fechar seu retrato do mistério da vida com a figura da criança. A retomada do ciclo da vida humana, figurada através do feto sideral, indica sua dependência ao mito do eterno retorno, mas ainda mais a concepção antropológica da qual é prisioneira seu pensamento cinematográfico.

Prova-o o embate entre homem e máquina, que domina a maior parte da película. Kubrick trabalhou em estreita associação com Arthur Clarke, autor do argumento do filme, mas não

endossava suas teses, nem mesmo as linhas de sua imaginação. Clarke vislumbrava a obsolescência do homem e o futuro triunfo da máquina desde o início dos anos 1960. Quando nos lançamos decisivamente ao espaço, pensava, seremos forçados a abandonar o corpo natural. O cérebro será instalado em estruturas plásticas e metálicas que nos tornarão virtualmente imortais, caso não deseje ser posto de lado pelo desenvolvimento das máquinas inteligentes. Para o escritor, em resumo, “o conflito entre o homem e a máquina será solucionado definitivamente através de uma completa simbiose entre ambos” (apud Le Breton, 1999: 212).

A expansão da espécie está ligada à conquista do espaço exterior, que nos proporcionará oportunidades para evoluirmos para algo pós-humano. Apenas com a elaboração de próteses tecnológicas que substituam nosso corpo natural nos será dada a chance de sobrevivência. A etapa assim aberta será uma época de ouro, mas talvez também esteja destinada a ser ultrapassada, seja por uma inteligência artificial, seja por uma inteligência alienígena, como a que modela a evolução da humanidade no texto de 2001.

No filme, Kubrick acena, à primeira vista, com uma saída humanista bastante tradicional. Ulisses venceu as sereias, o homem vence a máquina, uma e outra fantasias objetivas de nossa imaginação. Mérito do filme, nesse sentido, é limitar ao máximo a contaminação antropológica da máquina. Como depois “Mother”, em *Alien* (Ridley Scott, 1979), HAL só é um computador antropomórfico na medida em que é criação humana, fala e raciocina. Kubrick retrata-o da forma mais tecnológica o possível, sem perder o apelo estético que um filme de massas o exige. Pode-se duvidar se a lâmpada vermelha com que se representa seu monitoramento do espaço da nave é de fato um olho eletrônico.

Destoando do texto de Clarke, 2001 não deixa claro por que motivo a máquina se volta contra o homem. A hipótese de que se voltou contra os tripulantes porque foi programada por outras pessoas para tanto não parece verossímil

à narrativa. A hipótese de que isso se deve à intervenção de alguma inteligência alienígena é uma extrapolação. Nenhuma conexão direta é feita entre sua rebelião contra o homem e alguma pretensa estratégia do monolito. Pode-se pensar inclusive que HAL se comporta dessa maneira para tentar impedir o homem de trazer mais problemas ou complicações à humanidade.

Na verdade, o confronto parece-nos encenado para reafirmar a supremacia do homem sobre a máquina. A vitória não significa porém que aquele entenda o mistério da razão que a tornou possível. O monolito com que se defronta em seguida é impenetrável ao entendimento. A razão que instaura e assegura nossa humanidade escapa ao nosso escrutínio intelectual, sugere o filme de Kubrick.

Inclusive no espaço dominado pelo Danúbio Azul e a trivialidade do homem, acerca-nos uma presença misteriosa e intranspassável, de que nos dá sinal a música de Ligetti. No final, o humano desaparece junto com a razão que ele não instaura como senhor absoluto de suas circunstâncias, visto que ambos, homem e razão, estão sujeitos a um movimento ainda mais abrangente, impessoal e todo-poderoso. O humano e a razão são função do cosmos, que o cineasta aparentemente aprisiona no ciclo do eterno retorno apenas por causa de um derradeiro preconceito ou vício antropológico.

Destarte, Kubrick consegue com esse filme, primeiro, uma dupla proeza. Por um lado, a supremacia humana sobre a máquina é reafirmada, dando-nos esperança ou consolo. Por outro, a humanidade é retratada como um acidente misterioso na ordem do cosmos. Depois, porém, o cineasta sucumbe a um duplo prejuízo, que nada lhe tira a grandeza. Por um lado, a redução do cosmos aos interesses ou ponto de vista da espécie não é contestado: a humanidade é o foco da película. Por outro, a relação do homem com o cosmos é vista de acordo com o mito do eterno retorno, com o que, devido às funções consoladoras, jamais saímos da pré-história do entendimento ou mesmo da sabedoria.

2001 encena filmicamente o conflito entre

homem e máquina para dar ao espetáculo que nos proporciona o suspense que ele exige para ser tal. Desmancha-o da forma como espera o público que dele usufrui: com a derrota da máquina e a reafirmação da supremacia humana. Noutros termos, resolve esse conflito sem oferecer conciliação.

Contudo, não o faz para celebrar nossa soberania, ou incensar nosso pretenso triunfo. A primeira prova disso são os sinais que ele fornece da letargia espiritual, do aborrecimento cristalizado e do comportamento rotinizado que rondam os espaços por que circula o homem. A principal, porém, é o próprio desfecho da obra, que coloca nossa trajetória histórica e existencial na dependência de um misticismo supra-humano e cosmológico.

A vitória do homem sobre a máquina não assegura sua supremacia sobre o mundo, visto que o mistério da razão que torna ambos possíveis está sujeito a uma força ainda mais profunda e impenetrável. A posição do homem no cosmos, embora seja a preocupação central da película, é nula: é essa a mensagem da cosmogonia que se desenha em *2001*.

Kubrick, portanto, consegue escapar do pensamento tecnológico, mas ao preço de se entregar maravilhosamente a uma forma mística do pensamento mitológico. Em sua obra, transcende o humanismo que se tornou insustentável sem contudo propor uma utopia inovadora. A experiência que nos oferece se esgota na exuberância estética do que poderíamos chamar em chave elegíaca de sublime cinematográfico. Com *2001*, Kubrick fez mais do que filmar uma odisséia: realizou uma odisséia no cinema, como diz Geada (1978, 90).

Omega Man, Blade Runner e Dark City

2001: Odisséia no Espaço e Inteligência Artificial constituem, segundo nosso ponto de vista, dois extremos em que a hegemonia melodramática da solução humanista na ficção

científica é rompida filmicamente. Desloca-se neles o componente ideológico mencionado, como de resto quase todos os demais, para um segundo plano em relação ao componente utópico de ordem cosmogônico, ainda que de forma bem diferenciada: mística e antropológica num caso, moral e pós-humanista, no segundo.

Entre esses pontos, no entanto, flagramos a presença de outras soluções fílmicas para a questão que estamos discutindo. Cabe citá-las de forma muito breve, para precisar a forma como os dois outros títulos delimitam uma espécie de ciclo.

Omega Man (Boris Sagal, 1971) é a segunda versão cinematográfica do conto de Robert Matheson chamado “O último homem da Terra”. Rodado poucos anos depois da primeira versão (*L'Ultimo uomo della terra*, Ubaldo Ragona, 1964) e trinta antes de uma nova, muito presa a um conformismo reconfortante (*28 days later* [Extermínio], Danny Boyle, 2003), a película dramatiza filmicamente a situação do planeta após a virtual eliminação da raça humana por obra de uma guerra bacteriológica.

Como em *Terra tranqüila* [PT] (Geoff Murphy, 1985), as esperanças eventualmente surgidas se desvanecem em meio aos desacertos que imperam entre os homens mesmo no estágio terminal, embora aqui se evite a solução fílmica muito ambígua, que consiste em associar o final da espécie com sua sublimação num vazio todavia radioso ou edulcorado: as cores são sombrias e nada sugerem a respeito de um passado idílico em *Omega Man*.

Segundo Canetti, “o homem não quer apenas ficar para sempre, ele quer ficar quando os outros já não estejam mais” (1983, p. 251). As epidemias mortíferas são uma das formas apontadas pelo escritor para que isso aconteça. “A esperança de sobreviver faz do homem um ser isolado, diante do qual se situa a massa de todas as vítimas” (1983, p. 306).

Robert Neville parece, à primeira vista, pertencer a essa classe de homens. Cientista que pesquisava a cura do mal, ele escapou da morte, experimentando o antídoto em seu próprio

corpo. Porém, contrariamente ao sobrevivente fascinado com seu próprio poderio, ou sua sorte em comparação com todos os que perecerão, esse homem não se ufana da sua condição.

Numa Los Angeles abandonada e silenciosa, ele vive uma existência ao mesmo tempo heróica e solitária, todavia ameaçada pelas criaturas mutantes que a catástrofe engendrou. Durante a noite, esses mutantes saem de seus esconderijos como vampiros. Criaturas primitivas lideradas por um ex-apresentador de televisão, Mathias, elas formam uma auto-proclamada família, cuja unidade é mantida religiosamente, através da recordação da desgraça para a vida que representam a ciência e a espécie humana.

Neville projeta-se no filme, portanto, como o contrário da figura do sobrevivente da qual nos fala Canetti. Deseja continuar fazendo suas pesquisas, com o objetivo de tentar encontrar uma cura para os vampiros e, assim, reconvertê-los à vida humana. Mathias, ao invés, pretende fazer Neville se juntar ao seu grupo, à chamada *Família*. O conflito se estabelece assim entre o primitivo religioso e anti-científico, não humano, e o cientificismo moral e benevolente, sustentado como o único propriamente humano.

Neville perece, no final, como uma espécie de Cristo sem apóstolos. Mathias desponta como uma espécie rebaixada de Mefistófeles. O pano de fundo do filme é uma reflexão sensível sobre os perigos que rondam a civilização, uma vez entregue a tecnologia às nossas paixões irracionais, como já especulava, num contexto mais político e histórico, *Dr. Strangelove*, de Kubrick.

A película conclui em tom de advertência sobre a situação em que estamos enfiados. O confronto entre humano e não humano provocado pela hecatombe tecnológica termina com a destruição do primeiro. Os vampiros e a irracionalidade, por aqueles representada, não desejam ser convertidos em seres humanos razoáveis. A barbárie triunfa sobre a cultura, porque o homem não soube administrar moralmente os instrumentos mais avançados que desenvolveu.

No cenário em vias de completo ingresso

no mundo pós-humano sugerido pelo filme, a superação de nossas contradições se dá por via da regressão catastrófica. A civilização maquinística não nos leva para um futuro melhor ou mais humano. A falta de consciência moral e o desatino político, muito mais do que a técnica, conduzem-nos para o passado imemorial. A solução para enfrentar os perigos da era maquinística deve ser buscada numa mudança de atitude em relação à ciência, não no seu abandono; precisa ser procurada no seu uso consciente e responsável, jamais como meio de explorar nossos instintos egoístas e paixões destrutivas.

Blade Runner (Ridley Scott, 1982) se justifica como fantasia tecnológica de alto padrão e mesmo como obra de arte de nosso tempo, entre outros indicadores, pela continuidade da recepção crítica que vem merecendo desde seu lançamento. O filme diverte, sem nos impedir de pensar com sua ajuda, sempre que não nos faltarem as condições necessárias. Quando seu tempo como produto de consumo passar, o que já é o caso ao que parece, continuará servindo para nos fazer pensar, sem deixar de nos entreter como espetáculo cinematográfico.

Seremos econômicos em nossas anotações a respeito da obra, diante dessa circunstância. Deixando de recapitular a história, sobejamente conhecida por todo aquele que se interessa por cinema, notaremos apenas dois pontos neste comentário.

O primeiro é a várias vezes apontada superioridade moral dos chamados replicantes, computadores andróides, em relação aos seres humanos. O filme associa a eles os valores pelos quais um dia tanto lutamos. O futuro é, para os humanos, um tempo sombrio, controlado pelo poder empresarial concentrado, que explora os maquinismos que nos deixam viver em cidades insípidas e super-povoadas com algumas comodidades.

A valorização da liberdade de expressão e movimento, a curiosidade corajosa, o conhecimento das paixões, o cultivo dos sentimentos parecem ter se tornado patrimônio característico dos andróides,

mais humanos dos que seus criadores em todos os sentidos.

Kellner e Ryan notam bem, além disso, o fato óbvio, porém silenciado na película, de que essas capacidades “são produto da tecnologia” (1988, p. 251). *Blade Runner* encena uma etapa do mundo em que a máquina herda os elementos que fizeram um dia a originalidade do homem. O confronto entre homem e máquina, encenado, é, todavia, continuamente desconstruído durante o filme.

Ninguém sabe ao certo, no filme e fora dele, se Rick Deckard é ou não um replicante e, em sendo, de que gabarito moral e técnico. O sentido das categorias mencionadas, máquina e homem, tende a ser deixado em aberto ou indecído nos dois planos. Os seres humanos não são totalmente ruins, nem os replicantes totalmente maus; esses, são apenas mais intensos. A humanidade se torna um significado flutuante, que não se prende às criaturas e situações apresentadas pela película.

Em última análise, porém, a solução da trama é, talvez, posta na coluna de créditos dos andróides, o que nos remete ao segundo ponto antes anunciado. *Blade Runner* possui, como se sabe, dois finais: o imposto pelos produtores e o preferido do diretor, sem que nenhum importe em prejuízo ideológico. O filme tem uma extraordinária força utópica, contudo, apenas no primeiro final citado. As soluções que ele nos oferece para as tensões que emergem entre nós na era da máquina, com efeito, variam em seu significado.

No primeiro caso, a civilização maquinística é superada, no sentido hegeliano, por meio da fuga para um eventual paraíso, encarnado na figura todavia muito mítica e tradicional da natureza pura e benfeitora. O encontro com a natureza é o sinal para a criação de um novo mundo. Deckart e Rachel simbolizam uma nova aliança entre homem e máquina, uma síntese ou reconciliação que parte alegoricamente do nosso retorno mais adulto e esclarecido ao jardim do Éden.

No segundo caso, a civilização maquinística é pura e simplesmente abandonada em seu elemento moral. A transcendência não supõe

reconciliação, e nada mais está livre dos prejuízos criados pela humanidade. Deckart também é um replicante e permanece entre nós como fator de confronto. O futuro moralmente aceitável se esvai impotente. A corrupção minou nossa cultura a tal ponto que não se pensa mais em salvação por nosso intermédio, porém não ficando certo que provirá dos replicantes.

O final decidido pelo estúdio parece-nos, portanto, mais inovador, em que pese seu acento pastoral. A esperança que pode haver no futuro deve ser colocada em uma outra espécie. O cenário prospectivo proposto pelo filme pode despertar entusiasmo entre os espectadores, mas se processa em completa indiferença para nossos semelhantes que o dramatizam. Talvez como raras vezes no cinema, o sentimento de desgosto pelo homem dá vazão nessa versão da obra a uma alternativa extremada, e o fascínio antropomórfico com a máquina chega ao desvario onde ela é exibida – são esses os lances maiores do diretor Ridley Scott em *Blade Runner*.

Cidade das sombras (Alex Proyas, 1998), como aliás também *Matrix*, pode ser visto, entre outras possibilidades, como variação fílmica do argumento de *Wolfbane*, novela de C.M. Kornbluth e Frederick Phol (1957). Neste, a terra é movida espaço afora e se torna satélite de outro planeta. Os homens regridem à situação animal e se convertem em reserva de energia, com a qual entidades alienígenas, máquinas no caso, mantêm seu cérebro eletrônico operando. Naquele, os seres humanos são abduzidos do planeta e postos em uma espaçonave que simula seu velho cenário de existência. As pessoas são mantidas em estado de alienação confortável e manipuladas durante períodos rotineiros de sono induzido.

Pesquisar e desenvolver nossa capacidade de servir de futuros hospedeiros para as criaturas alienígenas é o objetivo das experiências no laboratório gigantesco em que se tornou a espaçonave, redesenhada como típica cidade ocidental do final dos anos 1940. As vivências disponíveis pelos humanóides são criadas de forma artificial e manipuladas mais ou menos livremente

pelas criaturas durante os momentos de sono induzido. Os materiais são coletados da memória e recombinações das mais diversas formas, para serem controladas e poderem ser usadas com o máximo de proveito pelos não humanos.

Destarte, convertamos-nos em simples reserva viva de material simbólico, com o qual esses seres pretendem regenerar sua existência e sua civilização. As pessoas apenas executam papéis em um cenário teatral, dirigidas por uma inteligência coletiva que se encontra alhures. O panorama, noutros termos, é humano apenas em aparência, inclusive quando o herói se intromete na história.

Da Terra não se fala mais, porque não mais importa. Sobrou de humano apenas o Dr. Daniel Schreber, cuja função dramática o filme poderia dispensar sem prejuízo. Prometeu emasculado e sem redenção do final de uma era, o personagem, todavia, representa importante função alegórica. Filma-se com ele nossa passagem da condição de servos de uma ciência alienada para a de agenciadores sem futuro de uma nova espécie de titãs.

John Murdoch é um humanóide cuja manipulação psíquica, por um acaso, falhou e, assim, não apenas se torna material imprestável para a continuidade das experiências como passar a ser perigoso para os próprios alienígenas. Murdoch descobre que não é o que pensa e que tudo o que conhece não pertence à sua própria experiência. Ele é menos uma marionete do que um manequim, vestido e despido de acordo com um receituário que outros determinam.

A consciência que ele adquire com o desenrolar da trama e que parece ser dele todavia também não o é, embora o filme disso não dê conta, porque aquela é, na verdade, uma variação da consciência do detetive, uma consciência impessoal e descarnada, acionada de forma puramente técnica e circunstancial.

O ponto crítico, porém, não pára por aí, porque, vendo bem, essa consciência também não é mais puramente humana, se é que algum dia o foi, porque devido às experiências a que se submeteu a mente do personagem ela evoluiu de

modo a se tornar tão poderosa quanto a consciência coletiva dos alienígenas. O personagem passa a compartilhar dos poderes que esses possuem, mais a força moral da indignação e da revolta que tinham os humanos. O embate final é com o avatar que condensa a super-mente alienígena e conclui com a derrota desses, o fortalecimento ainda maior dos poderes extra-sensoriais do vencedor.

Murdoch revela-se, nesse sentido, uma espécie de novo titã, como observado. Recriado artificialmente inúmeras vezes pelas criaturas, é humano apenas pelo material que fornece, mas acaba vindo a ser, por causa daquela circunstância, um ente pós-humano, ao adquirir as competências e poderes da outra espécie. Espécie de híbrido, pela forma física que conserva e o filme faz questão de sublinhar, para mitigar o horror do espectador, ele é uma variante pós-humana da figura do “sobrevivente”.

Noutros termos, ele está sozinho, colocado entre marionetes que recobram a condição humana, e alienígenas que perderam seus poderes supra-humanos: agora ele representa a figura do além-do-humano. Contrariamente à encarnação do salvador, Murdoch é o novo titã que, em vez de ser punido pelos deuses, deve assumir sua função de legislador onisciente e todo-poderoso em meio às outras criaturas. Nossa espécie sobreviveu, mas terá de conviver com outra de igual porte e, eventualmente, terá de se submeter com essa a uma liderança em última análise estranha.

O retorno da luz solar e o raiar de um novo dia que se repete como chavão no final do filme não esconde o sentimento de anticlimax que fecha essa obra. As perspectivas estão abertas, mas não nos são promissoras. O recomeço, pensando bem, aponta apenas para a retomada com luz do dia do cotidiano rotineiro, tedioso e insípido em que os fantoches em que nos tornáramos viviam na época de domínio alienígena. A consciência está doravante livre, mas nada indica que sirva para algo em um universo maquinístico por sob responsabilidade última de uma mente pós-humana.

Inteligência Artificial

Inteligência Artificial foi concebida em conjunto por Spielberg e Kubrick, tendo aparecido em 2001. A reunião do animador de massas com o cineasta *cult* foi abortada com a morte do segundo, e o filme acabou sendo obra sobretudo de Spielberg. Fosse apenas o cinema de bilheteria que *Inteligência Artificial* pretendeu ser, o filme seria uma mera fantasia ideológica, destinada a distrair a consciência com divertimento barato.

Porém, não é só nisso em que apóia a obra. As perturbações que ele não pode deixar de construir para manter o interesse do público não se resolvem ideologicamente. A utopia que nele se vislumbra é, antes, a de uma escatologia pós-humana, se pensarmos os termos que, na análise fílmica, consagrou Fredric Jameson.

No final do filme, construído com muita dificuldade e todo o tipo de vacilação e falta de mão firme, embora sejam fortes suas cores, o homem é uma espécie que não mais existe. Destruiu-se em tudo, não se encontra nem mais ruínas. Isso Spielberg, contudo, não mostra, e faz bem, evitando dar ao público o que ele talvez não viesse a se importar ou visse com escárnio: uma fantasia punitiva.

O diretor revela-se verdadeiro e talentoso corifeu da era das massas nessa seqüência, na medida em que, projetando um futuro de dois mil anos além do futuro que antevemos no início do filme, redime a mentira que é contar um mito numa era científico-tecnológica (a que estamos enfiados). A projeção futurística do futuro desenhado pelo filme, se assim podemos nos expressar, é o que nele converte a ficção científica em autêntica utopia, ainda que, como dito, pós-humana.

Eduardo Subirats especula utopicamente sobre o dia em que “a terra estará erma”.

[Nessa altura] os últimos homens deambularão como espectros pelas paisagens da destruição e da morte, e passarão pela noite mais escura da dor e da angústia. Nesse dia, o desespero não caberá no mundo e, ante a visão terrível do holocausto, já

ninguém acreditará nas ilusões do progresso. Mas então, reconhecerão seus erros passados e recordarão como renovada esperança as promessas de felicidade, os sonhos messiânicos de paraísos perdidos que as mais antigas religiões da infância da humanidade anunciaram (1989, p. 148-149).

Segundo o autor, conviria pensar a utopia para lá do poderio concentrado nos maquinismos cibernéticos. Spielberg logra a proeza de conceber plasticamente uma alternativa de apelo no mínimo igual, desvencilhando-se, porém, de toda soteriologia antropológica. Nessa utopia, supera-se a alternativa entre sacrifício prometeico e apocalipse maquinístico. Em última instância, reconcilia-se humanidade e maquinismo, em vez de se encenar seu conflito, como na maior parte dos filmes do gênero devedores dos esquemas de Hollywood.

Deixemos de lado todos os méritos do filme como obra cinematográfica (fotografia, montagem, cenários, direção, etc.). Deixemos de lado todos os seus defeitos como obra de arte (enredo primário, personagens precários e esquemáticos, citações infantis e repetitivas). Vejamos o seu conteúdo proposicional de maneira mais abstrata e alegórica. Poderemos encontrar, então, uma espécie de escatologia futurista, uma mitologia invertida da era da tecnocultura.

Mitologias são relatos em que se retratam as origens. Escatologias são relatos onde se figura ou prognostica sobre o final ou meta de um processo. No Ocidente, a combinação mais extraordinária dessas formas culturais, sabem todos, nos deu o Cristianismo. Vivemos agora, todavia, noutra etapa da história. A religião perdeu, senão toda, a maior parte de sua autenticidade. A civilização tecnológica se pretende emancipada do véu teológico que envolvia a sociedade no passado. Sabemos, porém, que isso é apenas ato de boa vontade superficial. A prova disso é o filme de que estamos falando. Ressurge nele com toda a força e vigor uma narrativa mítica, cujo mérito é afirmar claramente essa qualidade.

Nesse filme, ninguém nos pretende fazer

crer que se trata de realidade. Lévi-Strauss dizia que os mitos servem para uma coisa: pensar. Os mitos são a forma de pensar do homem primitivo, embora sejam tão complexos e sofisticados como a ciência mais avançada. Apenas o modo de pensar não é o mesmo. Filmes como o Spielberg permitem, modernamente, aos que não pensam enxergar, ver aquilo que os poucos capazes para tanto só conseguem pensar reflexivamente. No caso, cremos, trata-se do fim do homem ao cabo da longa noite que se abre para ele com o império da tecnologia.

Por que a ciência quer criar o robô criança não é claro na película. Fala-se em controle da natalidade imposto após uma hecatombe ecológica. Trata-se, porém, apenas de um ardil estético e, como tal, algo falso, ainda que verossímil na diegese. Sabe-se apenas o necessário, embora o pouco informado seja significativo. O sonho do homem de ciência que perdeu o filho (talvez, já, um andróide) e que almeja recriá-lo em série materializa uma fantasia primária muito próxima e cotidiana, que se mistura ou é claramente determinada pela vontade das empresas de alta tecnologia em ganhar dinheiro.

Passa por alto o filme o fato de que, num mundo *high-tech*, as famílias não serão como as atualmente existentes para a mídia, grupos de classe média. Também passa por alto o fato de que ambos - família e progresso técnico - colidem com o barbarismo da sequência sobre a “festa da carne” - mas isso, por outro lado, faz parte das virtudes artísticas do filme.

Spielberg registra assim em sua fábula a dialética entre mito e razão, entre barbárie e civilização. Seu filme mostra bem com ela como a civilização *high-tech* produz pessoa ultra-primitivas. A cenografia e o enredo da obra são futuristas, mas as pessoas oscilam entre a barbárie de circo romano e as convenções banais da família de classe média contemporânea.

Quem quer que veja o filme não deixará de sentir esse descompasso entre uma era tão avançada do ponto de vista de seus maquinismos e tão prosaica no tocante às suas relações humanas. O

sexo não só não perdeu o *status* atual, mas continua preso a seus vícios. Quem inicia as pessoas nele são andróides especializados em prostituição, embora não se deixe claro quem os empresaria. O homem é sempre o mesmo, porque não falta o crime de sangue. Nisso tudo, a causa do homem se limita à reprodução da mitologia.

Conforme sabem aqueles que viram o filme, no final aparecem alienígenas. Seres que não se sabe se vieram de outro planeta, ou evoluíram como espécie pós-humana. A certeza intuída é apenas a de que os humanos se extinguíram. A espécie não sobreviveu, e nem há muita razão em se perguntar por que não está mais ali, por que ela não figura mais no cenário.

De todo modo, pertence à sorte dessas criaturas encontrarem no fundo oceano congelado a nave com que o pequeno andróide perseguia o sonho de se converter em menino de verdade. Atendendo pedido dos pais que o encomendaram, ele planejara tornar realidade esse sonho ou anseio de seu inventor. Depois de séculos no fundo do mar, sempre repetindo, como num ritual primitivo, a indagação para a qual fora programado, acaba sua reserva de energia. O robô se desliga, vira coisa inerte, maquinismo inútil.

Reativado pelos alienígenas, o pequeno humanóide tem, porém, a chance de, por um dia, desfrutar da companhia da mãe que lhe pretendia adotar mais de milênio passado.

Blade Runner sugerira também que não seria mal se assumíssemos um relacionamento amoroso com as máquinas, aprofundando com discrição uma senda aberta por Villiers de l'Isle-Adam. A prática da bestialidade que a civilização suprimiu é sublimada nele pela perspectiva de legitimação do romance promovido pela tecnologia, indo-se além do que foi estabelecido como tabu por Mary Shelley (*Frankenstein*) e E.T. A. Hoffman (*A autômata*).

Spielberg não consegue ver nisso mais do que um sintoma de degradação, como mostra a sequência em que uma mulher faz amor com um autômato de programa, mas em troca nos oferece uma fantasia ainda mais maravilhosa sobre

a relação entre homem e máquina no epílogo de *Inteligência Artificial*.

Segundo Roberts, na ficção científica típica, “o robô é uma dramatização da alteridade que representa a máquina, do sentimento paranóico de vitalização do inorgânico” (2000, p. 161). Diversa é a visão afirmada no final da saga proposta por Spielberg. O conflito dialético, ideológico e alienado, entre homem e máquina, que pontua o curso do filme, é mediado por um uma espécie de luta pelo reconhecimento por parte do pequeno andróide e, no último segmento, suprimida de forma nietzscheana pelo aparecimento de outras formas de vida inteligente.

Por um lado, a máquina ganha a chance de ser gente de verdade, uma vez reposta em operação por uma ciência ultra-avançada. Paralelamente, porém, também a mãe tem a chance de não ser mais a “máquina” que em parte se tornara, mesmo sendo humana, quando os tempos eram outros. Agora ela pode, ainda que apenas por dia, ser ressuscitada e, livre do que foi seu passado demasiado humano, não mais precisa, com horror, abandonar o humanoíde à barbárie, conforme ocorrera na primeira parte da película.

Notável nessa seqüência de encerramento do filme é a maneira como Spielberg inverte a relação convencional e atribui à máquina a condição de força civilizatória do ser humano. Patrocinada pelos alienígenas, cabe a ela redimir o homem de seus erros, de sua frieza, de sua estupidez. Porém, não é só isso. Também há outra inversão muito significativa. Spielberg confere à máquina de brinquedo, sinal infantil, a prerrogativa de devolver à pessoa adulta a possibilidade de se realizar, ainda que só por um dia, o último dia da humanidade. Apenas no final da história, da nossa história, sugere-se ali, poderemos ser e estar em nossa plenitude como homens e criadores de civilização.

Em *Inteligência Artificial*, o dia do juízo final não é, pois, o dia que anuncia o julgamento dos seres humanos, mas o dia da reconciliação entre eles e sua tecnologia maquinística. Durante quase dois séculos, o socialismo foi a utopia da reconciliação

universal do homem com seus semelhantes, de supressão da luta de todos contra todos, do enfrentamento do homem contra o homem, a hora da paz perpétua, como diria Kant. A utopia que ele carregava era a utopia de uma humanidade enfim redimida de sua história violenta e marcada pela exploração.

Inteligência Artificial é um entre tantos sinais de que esse limiar imaginário está ficando a cada dia que passa mais e mais para trás. A mensagem que nos revela é a de que esse tipo de utopia está dando lugar a outro cenário prospectivo. Agora, começa a se colocar adiante de nós um outro horizonte. A figura que talvez venhamos a ansiar sempre mais pode ser a da reconciliação entre homem e máquina.

Segundo ela, a paz perpétua se estabelece, para nós, quando aceitarmos sem luta ou ressentimento o convívio, o co-mando, com a máquina. Quando retomarmos a inocência que miticamente apenas à infância da humanidade pertenceu. Oferecer elementos sensíveis para de um modo poético vivenciar essa experiência é sem dúvida um dos méritos maiores do filme de Spielberg.

Significativo na obra, por isso, não é tanto a antecipação do futuro, sempre destinada ao fracasso, mas os sinais de que já hoje temos nostalgia da família, da infância, da confiança numa relação humana autêntica e não instrumental. Noutros termos, de começarmos a conhecer os sinais e os temores acerca de qual é a situação humana que estamos vivendo em meio à era maquinística, sem de longe termos resolvido os graves problemas sociais e políticos que atingem a maior parte da humanidade.

Exatamente por isso, extraordinárias e extasiantes no filme são, por exemplo, as imagens mostrando as ruínas de Nova York. Ilustra-se com elas não a barbárie, mas a ruína da civilização tecnológica. Essas belas cenas são uma espécie de ante-sala da revelação de que, como sempre, somos nós que estamos sob risco de desaparecimento em meio à civilização.

Conclusão

Desde a aurora dos tempos modernos, o homem se confronta com os fantasmas da técnica maquinística. O humanismo é uma forma de pensar que nasce e se expande assombrada pela visão do homem como máquina. *Metrópolis* (1926) e toda uma série de filmes que dele se origina dão sinal de um confronto secular que, agora, projeta-se de modo cada vez mais sensível e consciente em nossa civilização.

Muniz Sodré é apenas um entre vários autores que nos ajudam a situar o fenômeno da ficção científica nesse contexto, sublinhando, porém, o caráter metafórico que essa relação com o próprio tempo assume em suas várias formas de manifestação.

Segundo o autor, em última análise, a ficção científica é engendrada como um mito de destino. Nossa presença na ordem tecnológica é geradora de angústia. As tensões espirituais criadas por nosso tempo não são mais elaboradas por meios políticos ou teológicos. A ficção trata esse problema por meio de recursos estéticos, fornecendo estruturas míticas e figuras sensíveis encarnadoras do destino do homem neste contexto. “As narrativas variadas que integram o universo da ficção científica” são “produzidas e consumidas como um mito de destino” (SODRÉ, 1973, p. 119).

Sendo assim em geral, *Terminator*, *Matrix* e outros filmes do tipo, comentados na introdução, seriam, a despeito do sucesso de bilheteria, obras pela metade, mitos mal articulados, visto que o destino que nos mostram, em que pese todas ambigüidades notadas, consiste na reafirmação ideológica da supremacia do homem sobre a máquina.

Contrariamente, julgamos que a proposição se aplica bastante bem a filmes como *2001: Odisseia no Espaço* ou *Inteligência artificial*. Seria prematuro de nossa parte afirmar que eles definem realmente um ciclo com relação às possibilidades de desfecho fílmico da relação entre homem e máquina. Contentamos-nos em postular que eles cumprem essa função, marcando um princípio e

um término para esse conflito que, antes deles, talvez, raramente tenha sido resolvido a não ser com a reafirmação ideológica da hegemonia humanista.

A ficção científica é uma forma cultural que articula simbolicamente nosso acesso à vida que vai surgindo com o avanço da tecnociência maquinística. O entretenimento costuma ser sua principal função, mas ela a isso não se resume, visto que sua criação é algo devidamente pensado. A ressonância que o gênero obtém entre o público que o consome depende de sua capacidade de divertir, sem se desconectar dos problemas, anseios e ansiedades que, mesmo de forma latente, fazem ou vão fazendo parte do modo de vida do homem contemporâneo.

Quem quer que pratique a análise fílmica precisa estar ciente de que a premissa primeira é entender a obra como construção ficcional. O cinema mais realista não é menos fantasioso do que a obra mais onírica ou delirante. A variação reside apenas em seu formato e registro. Destarte, caberia entender que a ficção científica funciona conforme um esquema de dois tempos. O primeiro seria o da promoção do imaginário tecnológico. O segundo seria o da expressão de nossas reticências em relação ao futuro maquinístico. As expectativas e o fascínio que o assenhoreamento maquinístico da existência nos suscita convive nela com os temores mais ou menos racionais sobre o que isso futuramente pode nos acarretar como seres humanos.

Os filmes que comentamos podem servir de ilustração diferenciada desse entendimento. Os conflitos entre homem e os outros que neles surgem, sejam máquinas, mutantes, alienígenas ou o próprio cosmos, são uma fantasia alienada. A projeção desse futuro é um meio pelo qual trabalhamos nossa tremenda dificuldade em enfrentar os problemas que nascem da vida social, de nós mesmos na atual civilização.

Diante deles, a reflexão teórica surge como um elemento ao mesmo tempo complementar e tensionador, porque nos lembra que o cosmos, os mutantes, os alienígenas e, sobretudo, a máquina,

elemento de mediação ao mesmo tempo objetivo e imaginário, (ainda) não são um outro, mas nós mesmos, em condições concretas próximas ao máximo de alienação.

O homem não é uma evidência primeira, mas um fato histórico de longa duração: como tal, convive desde seus primórdios com outros seres, reais e imaginários, aos quais se acostumou e inclusive atribuiu poderes superiores aos que ele mesmo possuía. Os tempos modernos marcam uma reviravolta nessa tendência. O homem passa a postular uma supremacia sobre todos esses outros, que, no entanto, nunca foram tais totalmente, chegando ao ponto de destruir todos aqueles que obstaculizam o avanço de ser império.

Desde então, a máquina assume uma posição ambígua, de figura ao mesmo tempo sedutora e perigosa, fascinante e eventualmente alienada, através da qual ele se relaciona e se confronta com suas próprias circunstâncias coletivas de existência.

Talvez *Metrópolis*, no mais tardar, assinale o momento em que o cinema passou a ser uma mediação cada vez mais cotidiana desse processo. “O feixe de imaginários que agenciam as orientações coletivas por vir encontra na ficção científica uma via de projeção social e de efetivo desenvolvimento. A ficção científica experimenta os cenários de um futuro próximo e nos esclarece a respeito de processo que já atuam no presente” (LE BRETON, 1999, 159).

Os filmes anotados aqui podem ser visto, por isso tudo, como exemplos de como o negócio com a cultura elabora o que foi chamado de “choque do futuro” para o consumo de massas, todavia propondo materiais que nos permitem fazer uma reflexão sensível sobre as escolhas ontológicas que estamos fazendo e sua eventual destinação histórica: noutros termos, uma reflexão sobre nossas chances e desafios diante do futuro no âmbito de uma civilização tecnológico-maquínística.

Referências bibliográficas

- ASIMOV, Isaac. No mundo da ficção científica. Rio: Francisco Alves, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulações. Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- BLACKFORD, Russell. Stranger than you think: Arthur Clarke's Profiles of the Future. In: Darren Tofts (org.): Prefiguring cyberculture. Sidney: Power Books, 2002.
- BUKATMAN, Scott. Terminal identity. Durham: Duke Univ. Press, 1993.
- BISKIND, Peter. Seeing is believing. Nova York: Pantheon, 1983.
- BRETON, Phillip. A l'image de l'homme. Paris: Seuil, 1995.
- BURROWS, R., FEATHERSTONE, M. (orgs). Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk. Londres: Sage, 1995.
- CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CANETTI, Elias. Massa e poder. São Paulo: Melhoramentos, 1983.
- CARONIA, A. Archeologie del virtuale. Verona: Ombre corte, 2001.
- CIMENT, Michael. Kubrick. Nova York: Holt, Rinehart & Winston, 1980.
- FELINTO, Eric. A religião das máquinas. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- FIKER, Raul. Ficção científica. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- GEADA, Eduardo. Cinema e transfiguração. Lisboa: Horizonte, 1978.
- HARBER, Karen (orga.) Exploring the Matrix. Nova York: St. Martins's press, 2003.
- KELLNER, D. & BEST, S. Camera politica. Bloomington (IN): Indiana University press, 1990.
- KUHN, Annette (orga.) Alien zone II. Londres: Verso, 1999.
- LACEY, Nick. Blade Runner. Londres: York, 2000.
- LE BRETON, David. L'Adieu au corps. Paris: Métailié, 1999.

PERDIGÃO, Paulo. 2001, A alvorada do novo homem. In Filme/Cultura 11 (22-27) 1969.

PYLE, Forest. Making movies, making humans. In: Collins, J. Radner, H. & Collins, A. (orgs.): Film theory goes to the movies. Londres: Routledge, 1993.

ROBERTS, Adam. Science fiction. Londres: Routledge, 2000.

SODRÉ, Muniz. A ficção do tempo. Petrópolis: Vozes, 1973.

SUBIRATS, Eduardo. A cultura como espetáculo. São Paulo: Nobel, 1988.

VIEIRA, João Luiz, COELHO, Luiz Antônio. Subjetividade virtual em nova carne. In: Vários orgs.: Interação e sentidos no ciberespaço. Porto Alegre: Edipucrs. 2001.

WOLLEN, Peter. Cinema/Americanism/Robot. In: James Naremore & Patrick Brantlinger (orgs.): Modernity and mass culture. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Desafios na construção de uma estética audiovisual para educação à distância (EAD)

Carlos Gerbase

Doutor em Comunicação pela FAMECOS, onde leciona fotografia, cinema e televisão. Roteirista e diretor de cinema. Realizou filmes como Verdes Anos (1984) e Tolerância (2000), diversas minisséries e especiais para televisão.

RESUMO

O autor analisa as dificuldades de criar e produzir material didático audiovisual de boa qualidade para o crescente mercado de educação à distância e sugere algumas estratégias que necessariamente passam pela adequação deste material à linguagem do cinema e da TV.

Palavras-chave: educação, audiovisual, linguagem.

ABSTRACT

The author talks about the difficulties to create good audiovisual didactic material for the distant education market and indicates some strategies that must adequate this material to the movies and TV language.

Keywords: education, audiovisual, language.

RESUMEN

El autor hace un análisis a cerca de las dificultades en crear y producir audiovisuales de contenido pedagógico de buena calidad al expansivo mercado de la educación a la distancia. Sugiere algunas estrategias que, sin duda, están en la adecuación de los materiales al language del cine y de la televisión.

Palabras-clave: educación, comunicación audiovisual, language.

Introdução

A substituição – parcial ou total – das aulas tradicionais, em que professor e alunos dividem um mesmo espaço físico, pelas diversas estratégias da Educação à Distância, com destaque para a produção dos diversos materiais didáticos (tanto transmitidos ao vivo quanto previamente gravados), tem provocado discussões em dois níveis: o pedagógico e o técnico. No pedagógico, abundam os discursos sobre possíveis mudanças de paradigma no ensino e na aprendizagem. No técnico, escreve-se muito sobre as diferentes ferramentas que podem ser utilizadas pelo professor na sala virtual e sobre os diversos meios disponíveis (satélite, internet, CDs, DVDs, etc.). Estas discussões são importantes, sem dúvida, mas, infelizmente, o mais importante de todos os debates às vezes é quase esquecido: o que se situa no campo lingüístico.

Para o aluno distante, que experimenta sua primeira aula longe do professor, interessa pouco a maneira como imagens e sons estão chegando, e menos ainda as profundas teorias pedagógicas ou metodológicas que antecederam a transmissão ou a sessão privada do material entregue pelo curso. Ele quer assistir a uma boa aula, que lhe sirva de base para um processo de verdadeiro aprendizado. Ele quer ser seduzido pela informação, quer ser instigado a aventurar-se no mundo do conhecimento, e não ser conduzido pela mão a uma longa e tediosa jornada de imagens e sons tão sedutores quanto um pote de geléia. Os professores em EAD estão enfrentando, com grande dificuldade, um processo de migração de uma linguagem bem conhecida – a da sala de aula presencial – para uma outra linguagem, de que sempre foram espectadores, e não protagonistas – a audiovisual. O professor saiu do quadro-negro, mas agora está enquadrado. Só que ele não sabe disso. E, se sabe, age como se não soubesse.

A aula do professor X

Vamos imaginar que um professor hipotético

- chamado a partir de agora de Professor X - cumpra aquelas condições básicas para dar uma boa aula:

- a) conhece o assunto e sabe organizá-lo;
- b) tem experiência didática;
- c) tem suficiente entusiasmo.

Imaginemos também que o Professor X foi convidado para substituir um colega, numa situação de emergência, numa aula à distância. Em relação ao colega que será substituído, o Professor X avalia que - apesar de nunca ter participado desse tipo de experiência - ele próprio conhece mais o assunto, sabe organizá-lo melhor, tem mais experiência didática em sala de aula e muito mais entusiasmo. Assim, encara o convite com tranquilidade. “É só repetir o que faço sempre que vai dar tudo certo”, pensa o Professor X.

Apesar de não ter recebido treinamento específico em EAD, o Professor X sabe que pode usar as famosas “lâminas” digitais, normalmente executadas no programa *Power-point*, e que ele até já tem prontas para suas aulas “normais”. Chegando na sala em que a aula será transmitida e/ou gravada, o professor ainda descobre que terá a assistência de um técnico e de um monitor, o que nunca teve nas aulas presenciais. “Vai ser mole”, pensa o Professor X, tentando dominar um certo nervosismo quando senta na bancada e percebe a câmera que o enquadra, no outro lado da sala. Poucos minutos antes de iniciar a transmissão/ gravação, ainda aparecem alguns alunos do colega ausente e sentam-se à sua frente, situação típica de ambientes técnica e arquitetonicamente preparados com este objetivo: aproximar o “clima” de uma aula à distância do de uma aula tradicional. O Professor X, assim, sente-se mais seguro: “Agora tenho para quem dar aula”, pensa ele. E começa.

Depois de quase duas horas, o Professor X está contente e com a bela sensação do dever cumprido. Ele acha que os alunos presentes gostaram da aula. Um deles até fez uma pergunta inteligente! O Professor X sentiu-se tão à vontade que chegou a esquecer que havia duas câmeras no ambiente. Na saída, o Professor diz ao técnico que gostaria de assistir ao resultado de seu esforço. O técnico promete entregar um CD ao Professor

X, dali a duas horas, com a íntegra da sua aula à distância.

O Professor X, ao chegar em casa, conta para a esposa, entusiasmado, sua primeira experiência no campo da educação virtual e, mostrando o CD, a convida para assistir à aula junto com ele. Em poucos minutos, estão na frente do computador. A esposa, também professora, não esconde sua ansiedade. O Professor X coloca o CD e a aula começa. Numa pequena janela, que ocupa um quarto da tela, lá está ele, iniciando sua aula. À medida que o tempo passa, o entusiasmo do Professor X e da sua esposa diminui. Dez minutos depois, a esposa diz que precisa telefonar para uma amiga. Quinze minutos depois, o Professor X interrompe a sessão, pois nem ele consegue suportar a sensação de tédio absoluto suscitada por aquelas imagens quase estáticas, acompanhadas de sua voz que parece ficar cada vez mais irritante. O Professor X não sabe o que fez de errado, mas sabe que a sua aula, pelo menos conforme está registrada no CD, foi um erro do começo ao fim.

Sonhos e pesadelos

A questão inicial é: se uma aula à distância não é uma aula “de verdade”, com a presença do professor, o que é? Para quem, numa escola ou numa universidade, já deu uma mesma aula algumas dezenas de vezes, repetindo incansavelmente os mesmos conteúdos, as mesmas estratégias de ensino e as mesmas piadas infames, a gravação de uma aula pode parecer a concretização de um sonho maravilhoso: ter sua aula “eternizada” em vídeo, para ser reproduzida quantas vezes for necessário. É mais ou menos o que sonham alguns atores de teatro, que encenam a mesma peça centenas de vezes: por quê não fazer um filme? Uma das vantagens das máquinas sobre os homens é que elas não sentem tédio ao repetir as mesmas tarefas. Pelo contrário: elas são planejadas e construídas para repetir sem reclamar.

Estes sonhos, é claro, são de uma grande ingenuidade. Eles pretendem efetuar, para maior conforto do professor ou do ator, uma substituição

que terá graves e imediatas consequências para o aluno ou espectador. Essa substituição, se pura e simples, a princípio não funciona. A presença humana - em carne, osso e piadas infames repetidas *ad-nauseum* - é fundamental para o envolvimento do receptor com a mensagem – didática ou artística - que está recebendo. Uma peça de teatro tem suas óbvias limitações, mas os atores estão lá de verdade, a alguns metros, sujeitos a errar, arriscando-se a esquecer o texto, submetidos às circunstâncias do local e do momento, ao alcance dos aplausos e das vaias. Quem vai ao teatro sabe disso tudo. Quem paga um ingresso para ver Fernanda Montenegro num monólogo não está esperando nada além daquele ser humano, do sexo feminino, com a idade que tem, falando e movendo-se no palco. Se o texto do monólogo for bom, aposto que os espectadores ficarão satisfeitos.

Num filme, os atores não estão lá. Fernanda Montenegro pode ser a atriz principal, mas ela não estará ao alcance de vaias e aplausos, nem poderá errar uma determinada fala – ato humano – pois seu desempenho foi captado e reproduzido por máquinas, que agora entregam ao espectador imagens e sons congelados, extraídos do passado, retirados do fluxo do tempo. Atores de cinema não têm idade certa, pois sua idade depende do ano em que o filme foi produzido e do ano em que nasceram, e não do ano em que o filme está sendo projetado. Atores de cinema podem estar mortos. Muitos estão. Na verdade, considerando-se a quantidade de filmes disponíveis em mais de um século de história do cinema, a maioria está. O cinema não tem, portanto, a humanidade orgânica do teatro. Em compensação, tem muitas outras coisas. Mais importante: o cinema (e o universo audiovisual que dele se originou) é outra coisa.

O cinema acontece em qualquer lugar, em vez de estar restrito ao palco. O cinema pode articular o tempo da ação com muito mais facilidade. O cinema pode mudar à vontade o ponto de vista do espectador, trocando a posição da câmera. O cinema é outra linguagem, com seus signos próprios. A televisão, quando foi criada, absorveu os signos, a semântica e a estética

do cinema, adaptando-os para suas próprias circunstâncias técnicas e objetivos econômicos. Os atores de teatro, quando fazem um filme ou uma novela de TV, necessariamente terão de adaptar seus estilos de interpretação a estas outras formas narrativas. Do contrário, serão chamados de “teatrais”, “artificiais”, “canastrões”, ou coisa ainda pior. Muitos bons atores são capazes de transitar com segurança entre as linguagens. Alguns têm grande dificuldade. Outros simplesmente não conseguem. E o sonho vira pesadelo. O mesmo está acontecendo com os professores.

Teatro filmado

Um bom filme pode se passar quase todo em interiores, ter pouca ação e contar uma história que avança graças os diálogos dos personagens. Com um texto bom, um elenco de primeira e um diretor que sabe usar a câmera, este filme pode até ser uma obra-prima. Mas este mesmo filme também pode ser tremendamente chato: basta que, apesar do bom texto e do bom elenco, o diretor filme burocraticamente. Nesse caso, o filme, em sua primeira sessão, já ganhará dos críticos o velho rótulo: “teatro filmado.” Um bom filme nunca é “teatro filmado”. Duas linguagens diferentes não podem ser tratadas como se fossem a mesma. A analogia é óbvia: uma aula à distância *não* é uma aula presencial. Simplesmente adotar os procedimentos habituais de sala de aula, conforme fez o Professor X, é o caminho mais curto para o desastre pedagógico.

A Educação à Distância, historicamente jovem, quase um bebê, está procurando seus paradigmas, está Tateando em busca da melhor comunicação com os alunos, mas, no fundo, sabe que suas tecnologias – tão impressionantes à primeira vista – transmissão via satélite, uso da internet, esforço de interação com ferramentas variadas – não resolvem o problema básico da velha (e nem sempre boa, mas sempre presente) aula expositiva, em que determinados conteúdos devem ser apresentados e discutidos: esta aula, para funcionar bem, deveria parecer um bom

filme, mas se parece com teatro (mal) filmado.

O Professor X, naquela sala virtual, tinha as mesmas limitações de um ator que está apresentando um monólogo num teatro. Ele confiou no seu texto e na sua experiência para divertir a platéia. E divertiu, tanto que sua primeira impressão foi de que tudo funcionara bem. Mas somente aquela platéia se divertiu. Quem estava à distância, ou seja, o público real em EAD, não se divertiu. Dormiu. Por mais comoventes que sejam os esforços para obter instantaneidade e interatividade com os alunos (e esses esforços estão corretos e devem ser redobrados), a estética da aula à distância permanecerá um grande desafio. Conversar com alunos, responder perguntas, incentivar um intercâmbio afetivo, tudo isso é bom (quando acontece, o que é mais raro do que gostaríamos), mas há um momento em que o professor deseja simplesmente “transmitir o seu recado”, “expor um conteúdo”, “dar sua aula”. E, nesse momento, ele ainda está sozinho e desamparado.

Cinema e TV são veículos que utilizam uma linguagem própria, que na verdade é uma sofisticada linguagem de linguagens, numa hibridação constante de componentes verbais, sonoros e visuais, captados normalmente por câmeras e microfones. A aula à distância está sendo mediada por câmeras e microfones, ou seja, pelas ferramentas do cinema e da TV, mas quase sempre usa a linguagem da aula tradicional, que é a mesma do teatro. A grande maioria dos projetos em Educação à Distância no Brasil está fazendo “teatro filmado” em proporções industriais. Por outro lado, uma aula à distância não é um filme de ficção. Também não é um documentário. É algo novo, cuja linguagem está sendo estabelecida agora. Mas já temos algumas certezas: as aulas melhores são aquelas que têm movimento, ação, que sabem romper a monotonia. Precisamos de mais tons, de uma dinâmica inovadora, a ser obtida de diversas maneiras: pelo movimento físico do professor, movimento das câmeras, cortes para enquadramentos diferentes, interatividade com os alunos distantes (no caso de transmissão ao vivo), e, principalmente, pelo uso de recursos audiovisuais

que respeitem a especificidade do meio que está sendo usado.

O que fazer?

Há, em diversos ambientes construídos para a Educação à Distância, uma evidente tentativa de facilitar o trabalho do professor, dando a ele um público humano, isto é, ele tem, quase sempre, alunos presenciais. Isso é bom, porque aproxima o professor do ambiente que conhece, mas também é ruim, porque, quase sempre o afasta do aluno distante. O alienamento da câmera, a sensação de que não há uma câmera, é o primeiro passo para o afastamento do aluno invisível, lá na outra ponta do processo. Pode até haver um cartazinho, que volta e meia é mostrado pelo técnico para o professor: “Olhe para o aluno distante”. Ora, esta é a prova de que a prioridade quase nunca é o aluno distante. O cartazinho deveria ser: “Olhe para os alunos à sua frente”, pois o professor deveria estar sempre olhando para a câmera.

Frente a essa situação, o que fazer? Cremos que há duas frentes de trabalho:

LINHA DE TRABALHO 1 - Lutar para que as aulas à distância (nos moldes das que estão sendo transmitidas, com um professor do tipo presencial que está migrando para a sala virtual) recebam um tratamento lingüístico mais adequado ao meio audiovisual, o que significa treinar estes professores para o trabalho de câmera (em vez de simular a situação tradicional professor-aluno), tornar a aula visualmente mais interessante (variando o ponto de vista, o que significaria a colocação de mais câmeras) e criar ferramentas de apoio audiovisual para a aula além das já existentes - as indefectíveis (e já manjadas) telas de *Power-point*. Isso sem falar no aprimoramento de detalhes técnicos/estéticos, como enquadramento e iluminação. A aula ficaria muito mais interessante. “Cinema é cachoeira”, dizia Humberto Mauro. As aulas à distância costumam parecer lagos. Ou pântanos. Nesta linha de trabalho - e por mais horror que isso cause a alguns educadores - o professor precisa

reaprender a dar aula, comportando-se muito mais como um apresentador de TV do século XXI do que como um mestre-escola do século XVIII.

LINHA DE TRABALHO 2 - Lutar para criar e produzir produtos audiovisuais que usem plenamente a linguagem audiovisual, fugindo do esquema expositivo/sala de aula e procurando uma estética narrativa/mundo. Estes produtos não vão substituir o professor, e sim apoiá-lo decisivamente no processo de Educação à Distância, proporcionando exemplos do mundo “lá de fora”, enriquecendo visualmente os conteúdos, fornecendo imagens e sons capazes de tornar a aula muito mais interessante. Sabemos, contudo, que não é fácil produzir uma peça audiovisual para uma aula sobre um determinado tema, e que o nosso desafio é produzir em escala, para dezenas de aulas, com dezenas de temas diferentes. E o mais importante: produzir com custos economicamente viáveis. O uso de material de arquivo parece ser uma boa alternativa. Ressignificados por edições voltadas ao assunto da aula à distância, imagens e sons retirados de fontes diversas podem dar uma outra dinâmica ao processo em EAD. O uso de pequenas animações digitais, criadas em *softwares* como o *Flash* - recurso já bastante utilizado no Brasil - também ajuda. Mas a migração do “teatro mal filmado” para uma boa aula à distância passará, necessariamente, por uma revolução no processo de realização da aula, desde a sua concepção até a edição final. Nesta linha de trabalho, o professor será o elemento central - e decisivo - de uma equipe de produção audiovisual, que o ajudará a desenvolver aulas que funcionem como filmes (ou como bons programas de TV), e não como sessões de sonoterapia.

Cabe agora uma advertência: as aulas à distância são uma parte - importante e provavelmente decisiva - de qualquer forma de atuação séria em EAD, mas elas não constituem a totalidade do processo, que envolve outras estratégias e outras modalidades de relação com o aluno, como o uso de ambientes especialmente modelados para a Internet (a exemplo do WebCT,

Moodle e outros softwares), a mediação de tutores e monitores e a interação entre os próprios alunos. Aliás, esta última, segundo alguns pesquisadores da área, poderia ser, num futuro não muito distante, a porta de entrada para um novo modelo de educação, às vezes chamada de “pós-moderna” (PETERS, KEEGAN, 1994, p.224), em que a velha hierarquia professor-aluno poderia (e até deveria) ser quebrada. Contudo, o sonho de uma transformação radical, que levaria a uma construção conjunta de conhecimento – mais horizontal e democrática, e menos vertical; mais interativa e colaborativa, e menos autoritária; mais holística e menos disciplinar – está, sem dúvida, distante. A “aula” – presencial, nos moldes de Platão, ou à distância, nos moldes do século XXI – ainda parece ser útil e necessária. O desafio é adaptá-la aos novos tempos, às novas tecnologias e ao novo modo de ser dos professores e dos alunos contemporâneos, na busca de sonhos mais concretos. Cremos que, assim como teatro não foi exterminado pelo cinema, e nem este foi destruído pela televisão, a “linguagem da aula” vai sobreviver ainda por muito tempo, se os desafios forem enfrentados e vencidos.

Os medos do professor na hora da aula

São, basicamente, três os medos dos professores tradicionais quando confrontados com a realidade da Educação à Distância:

(1) a suposta extinção pura e simples do papel do professor, que seria substituído por materiais – impressos e audiovisuais – entregues aos alunos, nos moldes dos velhos “ensino por correspondência” ou “telecursos”, ou adaptados para a era digital, com uso intensivo da internet;

(2) a suposta transformação do “professor” (com sua tradicional autonomia pedagógica e autoridade na sala de aula) num “ator” (dirigido por alguém), papel que não quer (nem sabe) desempenhar;

(3) a suposta supressão do contato pessoal

e “quente” com o aluno, que acontece fisicamente na sala de aula, mas que, na Educação à Distância, mediada pelas tecnologias, seria muito mais frio e maquínico.

Estes medos têm razão de ser. Com toda a certeza, muitos erros já foram cometidos na Educação à Distância, no mundo todo, e muitos professores (como o nosso “Professor X”) tiveram experiências desagradáveis. Mas, num processo de transformação verdadeiro e corajoso do ato de educar – que sai (mesmo que parcialmente) da sala de aula presencial para um ambiente de EAD – esses medos podem e devem ser superados, pelas seguintes razões:

(1) o bom professor não é um simples repositório e retransmissor de informações. Ele é sempre um questionador e reelaborador de conhecimentos. Portanto, não pode ser simplesmente substituído por uma aula gravada em DVD ou disponibilizada na internet. Esta aula – ou pelo menos parte dela – perderá a validade em algum tempo, pela inevitável evolução do conhecimento humano. E o bom professor sempre será chamado para explicar o que mudou no mundo;

(2) um bom professor não precisa virar ator, do dia para a noite. Ele precisa, isto sim, aprender a trabalhar em equipe, adaptando-se às tecnologias audiovisuais do mesmo modo com que vem se adaptando às informacionais. Ele terá que receber treinamento para enfrentar câmeras e microfones, mas continuará sendo o mesmo professor, mantendo, de preferência, a sua “personalidade pedagógica” intacta. Ele terá também que dividir a responsabilidade do sucesso de sua aula com uma equipe formada por roteiristas, diretores, produtores, diretores de arte, editores e animadores, trabalhando com eles desde a concepção até a finalização da aula;

(3) o contato “quente” e orgânico com os alunos em sala de aula, a exemplo do que acontece com os atores de teatro e seu público, realmente está perdido numa aula à distância. Mas quem disse que só esse tipo de contato é bom, pedagogicamente

falando? O cinema mostrou que, com a aplicação correta de sua linguagem, é capaz de eletrizar platéias, causando emoções de todo o tipo e construindo uma nova tradição narrativa. Além disso, já há inúmeros relatos de experiências em EAD com interações altamente positivas entre todas “pontas” do processo (professor, tutores, monitores e alunos), que podem superar, inclusive, aquelas que acontecem presencialmente.

Muitas vezes, estes medos não passam de uma defesa instintiva contra uma mudança no papel do professor. Ou, como, sintetiza Derma Pescuma:

Diante dessa nova situação, fica abalada a figura do professor tradicional entendido como transmissor de saber, que freqüentemente desenvolve seu trabalho sem ter conhecimento dos alunos, considerando-se como centro do processo ensino-aprendizagem e agindo de forma isolada e avaliando de forma excludente e massificadora. Tornando-se ele próprio instrumento de pressão e controle, angústia e tensão. (PESCUMA, 2003, p.44)

Uma nova proposta de ação integrada

Já existe no Brasil extensa bibliografia sobre Educação à Distância, mas são poucas as experiências de produção para as aulas propriamente ditas. Algumas propostas (como a do “Manual de Orientações para Produção Gravada e Escrita”, do IESDE, de Curitiba), já colocadas em prática, parecem apontar para os mesmos caminhos que trilhamos neste texto. Há, contudo, um erro de encaminhamento que parece repetir-se: o afastamento do professor do “núcleo duro” da preparação da aula, como se a distância entre o papel do professor e o dos demais profissionais (roteirista, diretor, produtores, editores, diretor de arte) fosse insuperável. É comum a simplificação “o professor fornece o conteúdo, enquanto a equipe de realização fornece a forma”. Ora, imaginar essa dicotomia no século XXI é voltar aos tempos de Platão, que imaginava o mundo das idéias separado

do mundo das coisas físicas e das emoções.

Pensar a forma também é pensar o conteúdo, e vice-versa, desde que cada um respeite as competências específicas do seu colega de trabalho. A única forma de uma aula à distância “dar certo” é proporcionar ao professor e à equipe de realização uma troca de experiências real e instigante para os dois lados. Também cremos ser impossível imaginar um modelo estrutural rígido para uma aula à distância, considerando um elenco fixo de materiais e estratégias, como propõe o IESDE. Assim, propomos o seguinte cronograma básico para a produção de uma aula, considerando que ela será gravada e editada (e não “ao vivo”), o tema já está escolhido e que os tópicos a serem apresentados foram selecionados, o que é responsabilidade do professor e da equipe pedagógica que o assessora:

- (1) Processo de roteirização – em que o professor e o roteirista audiovisual (profissional com experiência em escrever para cinema, TV ou ambos), em conjunto, discutem, criam e aprimoram o roteiro da aula, considerando a melhor maneira de transmitir cada um dos conteúdos escolhidos;
- (2) Pré-produção – em que o roteiro será analisado pelo produtor, que chamará os demais profissionais necessários para a realização daquela aula. Essa equipe pode mudar, de acordo com a aula. Às vezes, um repórter é essencial; outras vezes, um animador (computação gráfica) é mais adequado. Mas sempre haverá um diretor geral, um diretor de arte e um editor. Essa equipe vai “pensar” a aula como um todo e prever tudo o que será necessário para a sua produção, considerando o orçamento disponível;
- (3) Preparação do professor – treinamento para a gravação da aula, a cargo do diretor geral. De acordo com o que prevê o roteiro, esse treinamento pode exigir diferentes competências. É claro que um professor já experiente com aulas à distância e que tenha intimidade com as câmeras terá um treinamento muito mais fácil;

(4) Produção – gravação da aula virtual (professor), gravação dos demais elementos da aula, criação de todos os elementos gráficos de apoio;

(5) Pós-produção – edição de som e imagem, colocação da trilha (música especialmente composta ou livre de direitos), colocação de caracteres. No final, a aula editada deverá ser assistida e aprovada pelo professor.

O único momento em que o professor não está presente é na pré-produção, quando poderá fazer seu treinamento. No caso de uma aula “ao vivo”, recurso que, dependendo da dinâmica do curso, é extremamente útil, a pós-produção acontece em tempo real, o que exige um planejamento ainda mais minucioso.

Conclusão

Para que as aulas na Educação à Distância sejam eficientes e produtivas para os alunos, elas precisam se adaptar ao meio em que são transmitidas. Ignorar os recursos da linguagem audiovisual – múltiplas câmeras, edição, possibilidade de trazer o mundo “real” para a aula, usando diversas formas e com diferentes estratégias, dependendo do conteúdo – é um suicídio pedagógico. As aulas são apenas uma das estratégias em EAD, mas costumam ter papel fundamental na relação com o aluno. Enquanto isso não mudar (se é que vai mudar), a produção das aulas tem que se sofisticar, num processo que mantém o professor, mas agrega uma equipe acostumada a realizar produtos audiovisuais.

Só assim, com uma mudança radical de paradigmas – o modelo da aula presencial (vindo do teatro) sendo substituído por um modelo audiovisual (vindo do cinema, do vídeo e da TV) – os professores terão uma chance real de atingir os corações e as mentes dos estudantes. A mudança não é fácil e causa grandes apreensões entre os educadores, que podem ver os profissionais do meio audiovisual como substitutos. Essa tensão só será superada quando os professores perceberem (na prática, e não na teoria) que uma aula à

distância bem feita, criada e executada com a sua participação decisiva, é tão boa (ou melhor, em certos aspectos) que a sua velha aula presencial. A partir daí, com certeza o medo será substituído pelo entusiasmo e pela esperança de que esse novo modelo de educação – que não pode esquecer a contínua renovação de valores e de conhecimentos – é uma alternativa preciosa para os grandes desafios que o Brasil enfrenta, e que as salas de aula, sozinhas, parecem ser incapazes de resolver.

Referências bibliográficas

PESCUMA, Derma. *Educação a distância: novas exigências educacionais*. In: Leopoldianum: Revista de Estudos e Comunicações da Universidade Católica de Santos. Ano 28, número 78. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2003.

PETERS, Otto, KEEGAN, Desmon. *Otto Peters on distance education: the industrialization of teching and learning*. Londres: Routledge, 1994.

MANUAL DE ORIENTAÇÕES PARA PRODUÇÃO GRAVADA E ESCRITA. Curitiba: IESDE, 2004.

Resenhas

Cacá Diegues e o nomadismo trágico

Eduardo Portanova Barros
Doutorando em Comunicação pela PUC-RS

A vida cotidiana, à imagem dos indivíduos e grupos sociais, é essencialmente imperfeita, e é sobre essa imperfeição, inconscientemente assumida, que repousam sua harmonia e equilíbrio, e também sua fascinante beleza. (Michel Maffesoli, em “A conquista do presente”, Rio de Janeiro, Rocco, 1984)

Truffaut admirava cineastas que tinham certas manias: Godard a de não dirigir filmes para satisfazer uma sociedade burguesa; Hitchcock a de se recusar a dirigir *wesrterns*; Bergman a de não dirigir longe de sua Suécia; Buñuel a de não inserir mais música em seus filmes; Rossellini a de dirigir apenas filmes educativos; Hawks a de só dirigir com a câmera posicionada na altura do olho humano (2000, pág. 374). A justificativa do falecido diretor francês para considerá-los *grandes* era a de que eles não separavam, mecanicamente, o que sentiam (o sentimento) do que faziam ou, digamos, a vida da arte. Por isso, denominava-os “homens-cineastas” ou “diretores-autores”, expressão-chave do movimento conhecido por Nouvelle Vague, nos anos 50 e 60, e do qual Truffaut fora um dos principais defensores. A questão é: Cacá Diegues poderia ou não entrar nessa categoria?

Esse ponto de partida é apenas uma reflexão possível a respeito de “O que é ser diretor de cinema: Memórias profissionais de Cacá Diegues em depoimento a Maria Silvia Camargo” (Record, 2004, 159 páginas). Não se trata, aqui, de postularmos uma classificação dos cineastas entre os que merecem ou não constar na lista de Truffaut, e sim, de um exercício da sensibilidade. O que nos (a)traí o olhar? Esse olhar é condicionado antes pela essência ou pela aparência das coisas? Como um cineasta consegue lidar com a ambivalência entre o que é da natureza objetiva, portanto material, e da natureza subjetiva, portanto mental? São questões, entre várias outras possíveis, como assinalei antes, que este livro estimula, escolhendo um diretor que, nascido em Alagoas, saiu de lá para abraçar o mundo, em uma atitude nômade que permite com que ele se reconheça pela errância (ou distância, se preferirem).

A sensibilidade de Cacá Diegues vem do lado dele (idéia lançada por Teixeira Coelho), assim como a dos outros diretores citados por Truffaut. Isso aponta para um conhecimento de si antes plural do que homogêneo. De uma maneira sintética, Cacá Diegues é um cineasta maduro por ter uma natureza sensível ao que lhe agrada. O desejo, nele, parece vir da necessidade, e vice-versa. Se nos anos 1960 e 1970

o cenário era o da ditadura e o da luta ideológica - que (pode haver alguma dúvida?) influenciou, para o melhor ou para o pior, o cinema brasileiro pelo olhar de diretores como Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Julio Bressane - o que temos hoje? O contexto sociopolítico faz ou não alguma diferença na produção de filmes, no Brasil ou em outras partes do mundo? Dependerá, provavelmente, das motivações do artista em criar desta ou daquela forma, que dizem respeito ao imaginário daquilo que, retomando o primeiro parágrafo, Truffaut chamou de “manias”. Trabalhando com a hipótese de que o *meio* pode influenciar qualquer produção de cunho artístico, não só Cacá Diegues, mas também outros cineastas do período em que o cinema brasileiro passou a ser novo, se formou em um momento que hoje já dá mostras de saturação, o da política. Se faltam, portanto, motivos políticos para o combate por meio da arte, como parece ser a lógica na contemporaneidade, o que a imaginação deles ainda é capaz de produzir? Em outras palavras: como Glauber Rocha, cuja motivação era lutar por alguma causa - nisso e em outras coisas parecido com Godard - seguiria trabalhando? Ainda, dramaticamente, de espada em punho? Hoje, esse não seria o propósito, creio, de um Cacá Diegues.

Avancemos um pouco mais em relação ao nomadismo. Há, nisso, uma aproximação com o sentimento trágico da existência, observado na obra de Nietzsche. Se a postura dramática procura uma solução possível e um futuro construído racionalmente por nossas escolhas, já no trágico a história é outra. Filosoficamente, o trágico se situa no pólo oposto ao do drama. Michel Maffesoli, que escreveu “Sobre o nomadismo: Vagabundagens pós-modernas”, *mostrou* (melhor do que esclarecer, um termo demasiado iluminista) esse ponto em seminário na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), em maio de 2006. “Nietzsche é como um par de óculos para mim”, revelou, acrescentando que o filósofo alemão lhe deixou, pelo menos, três legados: a suspeita em relação ao sujeito e ao indivíduo, o elemento não-racional, diferentemente do *irracional*, e

a concepção trágica da existência. É aqui que ficamos.

Quer saibamos ou não, afirmou nesse mesmo seminário Maffesoli, nosso modo de pensar é dramático, conforme o modelo de pensamento judaico-cristão. Para Maffesoli, o político também é dramático por ter a pretensão de querer chegar a algum resultado. O sociólogo francês vai mais longe. Acusa a dialética e a idéia de tese, antítese e síntese como o instrumento, por excelência, do *drama*. Melhor ainda: “O drama é nosso modo de pensar oficial, essa denegação da morte. Todo o resto é trágico”. Trágico como o cinema de Carlos Diegues. Trágico como “O Maior Amor do Mundo”, seu longa-metragem de 2006. Do capítulo dedicado às memórias até a sua filmografia básica recomendada, o que vi foi um cineasta, *filosoficamente*, trágico.

Essa tragédia que é existir está lá em “O Maior Amor do Mundo”. É a história de um astrofísico que tem câncer, abandona os ideais e se compromete, apenas, com o presente. Presenteísmo que é da ordem de um nomadismo trágico, pois não se está seguro em lugar algum e se vive o momento, aqui e agora. O nomadismo não se interessa por fórmulas acabadas, por caminhos retos, por trilhas pavimentadas, por leitos cimentados. O nomadismo é escorregadio, imprevisível, passional. Não é otimista, mas tampouco catastrofista. Temos na figura do protagonista, interpretado por José Wilker, uma imagem tanto de uma existência trágica quanto nômade. “O Maior Amor do Mundo” pontua a maturidade de um cineasta identificado com uma sensibilidade trágica, assim como a de Truffaut, a de Godard, a de Hitchcock, a de Bergman, a de Buñuel, a de Rossellini e a de Hawks.

Quando se fala no trágico da sociedade pós-moderna não se quer dizer que o dramático tenha desaparecido de todo. Talvez possamos falar de uma balança: ora se pende mais para um lado, ora para outro, mas ambos constituem a nossa natureza, que é pulsional, racional e cultural. A arma dos samurais, por exemplo, não é o ataque. Parênteses: em determinada cena de “Os Sete Samurais”

(1954), de Kurosawa, o líder do grupo convocado para enfrentar saqueadores de uma aldeia afirma: “A defesa é mais difícil do que o ataque”. O ataque, ligado ao drama, pode ser tão inútil quanto ridículo. Um samurai traz, aliás, o espírito de nomadismo. “O fascínio num filme de estrada é essa liberdade de incorporar o imprevisto”, opina Cacá a respeito de seu “Deus é Brasileiro”, de 2003 (pág. 146).

O ofício de diretor, para Cacá, é bem caracterizado em uma cena com o personagem Ferrand, de “A Noite Americana”, filme protagonizado e dirigido pelo próprio Truffaut, e com o qual ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1973, na qual ele dizia que era preciso ter respostas para tudo (pág. 44). Não que a oficina cinematográfica *lhes* desagrade. É apenas contingência de um trabalho para ele, Cacá, apaixonante, e que o consome 24 horas por dia. Daí a hipótese deste artigo de considerar Cacá Diegues um autor comprometido, umbilicalmente, com sua profissão. Aliás, profissão não é uma palavra muito adequada, nesse caso, por dar, talvez, uma idéia de compromisso oportunista com sua atividade, o que não é o caso para o diretor de Xica da Silva (1976). Bem escrito e ilustrado com 27 fotos, o livro apresenta um painel geral de curiosidades, mas nem por isso menos interessantes, de um diretor que transita tanto no “cinemão” como nas mostras de filmes de arte, e isso é o que é instigante na personalidade de Cacá Diegues. Cabe apenas um reparo: o ano de nascimento de Truffaut é 1932 e não 1931, como consta em nota de rodapé da página 44.

Antecedendo-se ao livro, a socióloga e professora Cristiane Freitas Gutfreind teve a oportunidade de entrevistar Cacá Diegues para sua tese de doutoramento defendida em 2001 na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Paris V (Sorbonne-René Descartes), sob a orientação de Michel Maffesoli. Nesse trabalho, ancorado na Teoria do Imaginário, a autora faz relações entre a produção cinematográfica nacional, de 1990 a 2000, as “imagens invariantes” da realidade brasileira e os filmes produzidos nesse período. Parte da tese é dedicada às entrevistas com cineastas brasileiros, entre os quais Cacá Diegues, além de Walter Salles, Walter Lima Júnior e Carla Camurati. Um dos trechos mais interessantes da entrevista de Cacá Diegues é quando ele afirma, idéia reforçada pelo livro da Record, que, no caso dele, não escolheu, racionalmente, a profissão de cineasta: era uma coisa do seu destino. “Ser cineasta não é alguma coisa que se programe”, atesta ele (pág. 19).

Essa característica de Cacá Diegues é perceptível, pelo menos assim o considero, nos seus resultados fílmicos – o que está na tela. Uma leitura como a de “O que é ser diretor de cinema” encanta por esse motivo: traz o imaginário de um cineasta comprometido com um sonho, sonho esse que a linguagem cinematográfica traduz ora em tragédia, ora em drama, mas que nunca se omite quando se trata de materializar o sempre ambivalente modo de ser e de estar no mundo. Não esqueçamos Nietzsche ao lembrar que o mundo como representação e erro é portador tanto de felicidade quanto de infelicidade (2005, pág. 36). Cacá Diegues sabe disso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DIEGUES, Cacá. *O que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues*; em depoimento a Maria Silvia Camargo. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TRUFFAUT, François. *Le plaisir des yeux: Écrits sur le cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

Memorandos que o vento não levou: uma resenha de “Memo From Selznick”

Roberto Tietzmann

Professor da PUC-RS nos cursos de publicidade, cinema e vídeo e jornalismo, onde leciona em disciplinas relacionadas à realização audiovisual, montagem e tecnologia. Atualmente, cursa o doutorado em comunicação na mesma Universidade

Uma observação rápida sobre o panorama audiovisual no início do século XXI mostra um quadro cada vez mais fragmentado de produção, distribuição e consumo, onde o prestígio e a centralização da Hollywood do século XX parecem cada vez mais distantes. Aqueles, contudo, foram os anos de glória do produtor David O. Selznick. Em sua carreira, Selznick produziu filmes relevantes como “E o Vento Levou” (1939), “Rebecca, a Mulher Inesquecível” (1940), “Quando Fala o Coração” (1945) e “O Terceiro Homem” (1949).

Notório por seu desejo de controle pleno do processo de realização dos filmes, Selznick se comunicava com seus colaboradores através de notas ditadas que antecipavam e sucediam as reuniões envolvidas na preparação dos filmes. Tais notas traziam sugestões, correções, dúvidas, cobranças, e, mais raramente, elogios. Grande parte foi preservada e, anos depois, compilada e editada no livro “Memo from David O. Selznick: The Creation of ‘Gone with the Wind’ and Other Motion Picture Classics, as Revealed in the Producer’s Private Letters, Telegrams, Memorandums, and Autobiographical Remarks”. (Editado por Rudy Behmler, Modern Library, 2000). O livro contém em suas quase 600 páginas uma deliciosa compilação dos memorandos enviados por Selznick ao longo de cerca de 40 anos de atividades na indústria cinematográfica.

O voyeurismo implícito na proposta da obra epistolar torna-se especialmente saboroso para o leitor uma vez que a maioria dos filmes comentados é amplamente conhecida e deles o cinéfilo médio conheceu apenas a obra, não o bastidor da elaboração. Mesmo nestes dias de DVDs duplos e triplos onde o revelar do *background* em pistas de comentário e *making of*s passa a ser mais rico e interessante que a obra em si, dificilmente o espectador tem acesso às comunicações da equipe enquanto fazia o filme. Vemos depoimentos, finais descartados, cenas com câmeras alternativas em ângulos que revelam a construção de cada plano, mas não sabemos, por exemplo, o que Agustín Almodóvar (o produtor) disse a Pedro Almodóvar (o diretor) e às suas equipes. Este livro revela justamente isto, e Selznick tinha *muito* a dizer a seus colaboradores.

Ainda que a função de produtor possa variar em seu escopo (há produtores que se aproximam mais do gerenciamento de questões administrativas do que da rotina criativa do *set* de filmagem), Selznick afirmava que “a diferença entre eu e os outros produtores é que eu estou interessado nos milhares de detalhes que envolvem a produção de um filme. É a soma de todas essas coisas que faz um grande filme

ou o destrói. No modo que eu enxergo as coisas, minha função é ser responsável *por tudo*.” (pág. 25).

A carreira de Selznick é introduzida por uma biografia breve escrita pelo crítico Roger Ebert no início do livro. Nela o leitor é informado que David começou a carreira ainda na escola, trabalhando na divulgação de filmes produzidos por seu pai. A possibilidade de não apenas divulgar, mas também de controlar aspectos da produção, foi seguida em poucos anos.

Suas atividades foram extensas na produção, mas, exceto por raros curtas-metragens, Selznick nunca *dirigiu* um filme. Isto fornecia material para seus críticos afirmarem que ele preferia mandar do que correr o risco de fazer ele mesmo. Mesmo assim, a compilação de memorandos presentes no livro mostra uma sensibilidade aguçada para o que funciona e não funciona em um filme que se pretenda de amplo diálogo com o público. Selznick não fez filmes radicalmente inovadores ou experimentais, e suas disputas criativas no livro nominalmente revelam isto: alguém que queria de seus colaboradores o máximo de qualidade com uma ousadia criativa mantida sob o controle do produtor.

Embora tenha escrito memorandos profissionais desde o início da carreira, Selznick os preservou principalmente do período em que operou na MGM (a partir de 1933) em diante. Dos dez anos anteriores restaram relativamente poucos registros, afirma Rudy Behmler, autor do livro. Entre os memorandos dos primeiros anos, Selznick elogia o “Encouraçado Potemkin”, recomendando-o para distribuição nos EUA por suas qualidades cinematográficas. Mas questiona seu conteúdo ideológico.

Os dez anos seguintes à saída da MGM (em 1936) seriam os anos de glória de Selznick. Ele fundaria seu próprio estúdio, a Selznick International Pictures e produziria suas duas obras definidoras: “E o Vento Levou” (em produção desde 1936, lançado em 1939) e “Rebecca, a Mulher Inesquecível” (em produção de 1938 a 1940). Os melhores trechos do livro tratam destes

dois filmes. Como não temos acesso às respostas que Selznick recebia de seus colaboradores e empregados é impossível saber o que eles pensavam das opiniões de seu patrão.

Entre as anedotas e historietas presentes entre as centenas de memorandos, o leitor fica sabendo que Selznick comprou briga com os laboratórios Technicolor, ameaçando fazer “E o Vento Levou” em preto e branco se eles não restringissem a interferência na produção. Mas também enfrentou os censores de moral e bons costumes amparados pelo Código Hays ao exigir que a famosa frase que encerra o filme, “*Frankly, my dear, I don’t give a damn*”, dita por Rhett Butler (Clark Gable) a Scarlett O’Hara (Vivien Leigh), pudesse ser gravada sem ser alterada para algo menos blasfemador. *Damn* em inglês tem a conotação de condenar alguém ao inferno, e uma tradução em português para “não dou a mínima” falha em traduzir a ofensa que o original expressa. Em ambos casos, Selznick saiu vitorioso.

Tais histórias fazem boas anedotas de salão entre cinéfilos, mas seu valor está em recuperar o longo processo de tomada de decisões que acompanha a realização de um filme. Para cada escolha tomada houve várias opções possíveis, tão promissoras quanto. Alguém tem de tomar as decisões, e Selznick elegia tal responsabilidade para si. O livro lhe faz justiça e reafirma que fazer cinema, ontem ou hoje, requer liderança, mas também bom senso artístico e financeiro.

Referências Bibliográficas

SELZNICK, David; BEHLMER, Rudy (Editor). *Memo from David O. Selznick : The Creation of "Gone with the Wind" and Other Motion Picture Classics, as Revealed in the Producer's Private Letters, Telegrams, Memorandums, and Autobiographical Remarks*. Modern Library; 2000.

Orientação editorial

Logos: Comunicação & Universidade é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. A cada número há uma temática central, foco dos artigos principais; trabalhos de pesquisa abordando outros temas serão aceitos a critério do Conselho Editorial.

1. ORIENTAÇÃO EDITORIAL

- 1.1. Os textos serão revisados e poderão sofrer pequenas correções ou cortes em função das necessidades editoriais, respeitado o conteúdo.
- 1.2. Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade dos autores.
- 1.3. É permitida a reprodução total ou parcial dos textos da revista, desde que citada a fonte.

2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

- 2.1. Os trabalhos devem ser apresentados em Times New Roman, corpo 12, entrelinha 1,5. Os artigos devem conter entre 30 e 35 mil caracteres (incluindo a folha de referências bibliográficas e notas) e as resenhas de obras recentes até 5 mil caracteres.
- 2.2. Uma breve referência profissional do autor com até cinco linhas deve acompanhar o texto.
- 2.3. Os artigos devem ser precedidos por um resumo de no máximo cinco linhas, com três palavras-chave e versão em inglês e espanhol.
- 2.4. As citações devem vir entre aspas, sem se destacar do corpo do texto, devendo acompanhá-las imediatamente as notas bibliográficas entre parênteses. Exemplo: (SOBRENOME DO AUTOR, ano de publicação da obra, página correspondente).
- 2.5. Eventuais notas explicativas devem ser numeradas no corpo do texto. É desejável que sejam em quantidade reduzida. Devem ser organizadas em seguida à conclusão do trabalho e antes da bibliografia.
- 2.6. Ilustrações, gráficos e tabelas devem ser apresentados em folha separada, no original, gravados no mesmo disquete ou CD-ROM, como um apêndice ao artigo, com as respectivas legendas e indicação de localização apropriada no texto.
- 2.7. As referências bibliográficas, organizadas na última página, não deverão exceder dez obras, obedecendo às normas da ABNT. Exemplo de referência de livro: (SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título da obra*. Cidade: Editora, ano.). Os títulos de artigos de periódicos devem seguir o mesmo padrão, sendo o nome da publicação em itálico. Exemplo: (SOBRENOME DO AUTOR, Nome. Título do artigo. *Periódico*, Cidade: Editora/Instituição, v.XX, n.XX, p. XX-XX, mês, ano).

