

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL DA UERJ

LOGOS

COMUNICAÇÃO & UNIVERSIDADE

38



DOSSIÊ “REALIDADE E FICÇÃO”

LOGOS

Vol.20. Nº01. 2013

38

Dossiê: Realidade e Ficção

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 ***Logos: Comunicação & Universidade - Vol. 1, Nº 1 (1990)***
- . - Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social,
1990 -

Semestral

E-ISSN 1982-2391 | 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

Ricardo Vieiralves de Castro

VICE-REITOR

Paulo Roberto Volpato Dias

SUB-REITOR DE GRADUAÇÃO

Lená Medeiros de Menezes

SUB-REITORA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

SUB-REITORIA DE EXTENSÃO E CULTURA

Regina Lúcia Monteiro Henriques

DIRETOR DO CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES

Glauber Almeida de Lemos

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DIRETOR

Fernando do Nascimento Gonçalves

VICE-DIRETOR

Erick Felinto de Oliveira

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO

Fabio Mario Iorio

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Ricardo Benevides

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE TEORIA DA COMUNICAÇÃO

João Luís de Araújo Maia

LOGOS - EDIÇÃO Nº 38 - VOL 20, Nº01, 2013

Logos: Comunicação & Universidade (E-ISSN 1982-2391 | 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.

EDITORA-CHEFE

Leticia Cantarela Matheus

EDITORA-ASSISTENTE

Rosane Feijão

Alessandra Maia

EDITOR CONVIDADO

José Ferrão Cardoso Neto

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), 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), Alessandra Aldé (UERJ) e Denise da Costa Oliveira Siqueira (UERJ).

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Faculdade de Comunicação Social - PPGC - Mestrado em Comunicação

Revista Logos

A/C Prof. Dr. Vinícius Andrade Pereira (LCI)

Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F

Maracanã - Rio de Janeiro - RJ - Brasil. CEP: 20550-013

Tel.fax: (21) 2334-0757. E-mail: logos@uerj.br

DIAGRAMAÇÃO E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

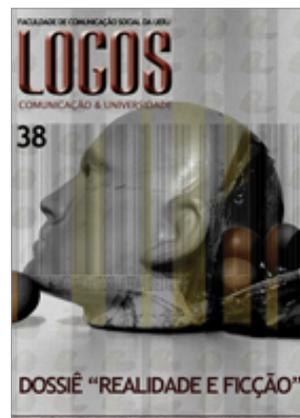
Alexandre Pereira Duarte

ILUSTRAÇÃO

Sóter França Jr.

REVISÃO

Alessandra Maia, Ana Erthal, Bruna Rodrigues, Camila Augusta Pereira, Carolina Souza de Almeida, Daniele Araujo, Ivan Mussa, Jacqueline Deolindo, Letícia Perani



Sumário

- 2** Apresentação
José Cardoso Ferrão Neto, Rosane Feijão e Leticia Cantarela Matheus
- Dossiê “Realidade e Ficção”
- 5** *Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a ressignificação de imagens de arquivo no cinema brasileiro contemporâneo*
Marcelo Dídimo Souza Vieira
- 19** *Este não é um filme de ficção: notas sobre o som em falsos documentários de horror*
Rodrigo Carreiro
- 32** *Montagens da realidade no cinema de Alain Resnais*
Monica Toledo Silva
- 48** *A resistência armada: Lamarca e Marighella no cinema nacional*
Cristiane Gutfreind e Helena Stigger
- 61** *Vontade de fantasia: crítica da razão fantástica e da objetividade*
Gustavo de Castro, Verônica Guimarães Brandão e Dioclécio Luz
- 73** *Por um jornalismo latinoamericano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez*
Florence Marie Dravet
- 86** *Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de “O Pagador de Promessas”*
Igor Sacramento
- 100** *Consumo e diferenciação social: representações ficcionais dos espaços de refeição*
Marcia Perencin Tondato
- 114** *Patroas vs empregadas: conflito das classes retratado nas telenovelas*
Florentina Neves Souza e Lucas do Carmo Dalbeto
- 129** *Periferias e ambivalência comunicacional: imaginário e cobertura jornalística sob a mão forte do Estado*
Ada Cristina Machado Silveira

Apresentação

Por uma poética sem fronteiras

José Cardoso Ferrão Neto

Rosane Feijão

Leticia Cantarela Matheus

“Para mim, o mundo é o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético, que li, compreendi e amei.” (Ricoeur, 2000, p. 49)

A revista Logos apresenta o dossiê “Realidade e Ficção” como contribuição ao desenvolvimento de pesquisas empíricas e reflexões sobre fronteiras e hibridismos entre realidade e ficção nas narrativas midiáticas. Ainda que, em alguns trabalhos, o tema não desponte na linha de frente, suas implicações podem ser desveladas nas marcas das textualidades que compõem lógicas próprias e peculiares de suas abordagens. O conjunto de artigos, entretanto, permite visualizar soluções comuns encontradas pelos autores para o enfrentamento da questão, presente nos processos, métodos e linguagens que conduzem ao entendimento de conceitos-chave como representação, imaginário e identidade. Do ponto de vista dos objetos empíricos analisados, o dossiê, além de contemplar o campo jornalístico, abre também espaço para o cinema e a televisão, ora situando o debate na intercessão entre tais veículos, ora explorando as especificidades de cada um.

A discussão sobre a superação da tradicional dicotomia entre documentário e obras ficcionais no cinema contemporâneo encontra-se no trabalho de Marcelo Dídimo Souza Vieira e Rodrigo Carreiro. Num texto acadêmico que também resguarda a fruição intelectual, os autores demonstram de que maneira a recuperação de imagens de arquivo por realizadores de dois documentários é capaz de resignificar não apenas uma intenção primeira na feitura dos filmes, como também as próprias noções do real e do imaginado, no exercício da criação. Helena Stigger e Cristiane Gutfreind abordam a construção da imagem do herói histórico em artigo sobre o cinema inspirado em líderes da esquerda armada durante a ditadura militar. Aqui, o ficcional reside exatamente no trabalho de memória empreendido na tessitura de duas intrigas que elevam seus protagonistas à condição de mitos redentores de parte da resistência.

Há importantes acréscimos ao debate de questões sociais e de gênero a partir de estudos de representação em telenovelas, como na pesquisa de Florentina Neves Souza e Lucas do Carmo Dalbeto, que aborda, especificamente, o conflito advindo das relações entre patroas e empregadas. A reflexão sobre o folhetim e as tensões advindas da correspondência maior ou menor com a realidade do trabalho doméstico no Brasil é ancorada, principalmente, nas elaborações de Pierre Bourdieu acerca do poder simbólico. Em jogo está não apenas a tensão presente na formatação de diferentes papéis sociais, como também as estratégias narrativas com que as novelas trabalham a configuração das culturas, ao forjarem representações identitárias. Nos espaços de refeição e consumo alimentar, também apresentados na telenovela, a autora Marcia Perencin Tondato chama a atenção para os signos de classe e de distinção social entranhados nas práticas

alimentares, dados a ler pela ficção. O estudo mostra a teledramaturgia como território simbólico privilegiado para o entendimento de como se originam não apenas as representações como também os reconhecimentos de fundo cultural, a partir da observação dos bens de consumo, dos gestos, dos lugares e da temporalidade circular dos hábitos cotidianos de comer. Ainda sobre televisão, a Logos publica a reflexão de Igor Sacramento sobre a adaptação da peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, para o cinema e a TV, tomando como principal apoio teórico os conceitos bahktinianos de cronotopo e exotopia. Sacramento explora as relações espaço-temporais nas diferentes tipologias narrativas, discute a historicidade da obra de ficção e destaca as implicações em torno da figura do autor e da construção das personagens.

O jornalismo aparece no diálogo com a literatura e na análise das crônicas de Gabriel García Márquez, feita por Florence Marie Dravet, que destaca o realismo mágico como especificidade latino-americana. Uma contribuição importante do trabalho da autora é a demonstração, através das crônicas do escritor-jornalista colombiano, da fabricação mítica da narrativa a partir do fato, num processo revelador do caráter igualmente imaginativo do real, aqui devidamente localizado. Para Dravet, os gêneros se misturam e se definem na relação simbiótica, constituindo mais uma estética do que uma produção logocêntrica do sentido da experiência. O debate se estende no texto de Gustavo de Castro, Verônica Guimarães Brandão e Dioclécio Luz sobre o conflito do jornalismo com a realidade fantástica: articular o real e a fantasia nessa tipologia narrativa constitui, para os autores, um desafio ainda a ser superado. O texto mostra como o ideal de objetividade, herança iluminista, ainda é o corolário da práxis produtora de notícias e classificatória do mundo dividido entre o concreto e o imaginário. Tal problema, no modo como é colocado neste texto acadêmico, encontraria na configuração narrativa não uma solução, mas ao menos uma possibilidade de incorporação pelo jornalismo da ficcionalidade da vida. Finalmente, a edição se encerra com o debate da professora Ada Cristina Machado Silveira sobre a construção do imaginário a partir do noticiário e da contribuição do imaginário para a delimitação das periferias, mas também para a atribuição de ambiguidades significacionais a esses espaços.

A questão antológica que atravessa as tensões e porosidades entre realidade e ficção parece querer residir na fé e no *status* da referência. Ao mesmo tempo em que se costuma atribuir à ficção apenas conotação, acredita-se que lá onde reside o referente haja pura denotação. De um lado, a invenção e o prazer estético; de outro, a pertinência às coisas do mundo. O enigma da comunicação não se enclosura, entretanto, naquilo que Paul Ricoeur criticou como uma “classificação sem fim”, e a ficção não corresponde à abolição da referência: o que muda são os recursos de verossimilhança, as expectativas de leitura e os processos de validação dessas ordens discursivas. Dificilmente nosso exercício de conhecimento distingue tão escrupulosamente as duas.

Agrupados sobre um fundo comum, embora arenoso, instigante e desafiador, os textos que apresentamos nesta edição da Revista Logos contribuem, ainda que modestamente, a uma revisão epistemológica da comunicação, seus meios, narrativas e linguagens, quando inseridos em formas de compreensão do universo sensível que insistentemente chama à tradução e à transposição poética e, por que não dizer, reflexiva. Boa leitura!

Dossiê

Realidade e Ficção

Documento porque ficciono, ficciono porque documento: a ressignificação de imagens de arquivo no cinema brasileiro contemporâneo

Documentary on fiction, fiction on documentary: the archival footage resignification in the new Brazilian cinema

Marcelo Dídimo Souza Vieira Correio

Doutor em Multimeios pela UNICAMP, Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará

Resumo: No cinema brasileiro recente, o diálogo entre o documentário e a ficção tem merecido destaque, com produções de baixo orçamento e ideias originais. É o caso de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, 2009), filmes que trabalham esse diálogo de forma sutil e diegética, ressignificando imagens de um arquivo próprio, pessoal.

Palavras chave: Documentário; Ficção; Ressignificação

Abstract: *In recent Brazilian cinema, the dialogue between documentary and fiction has been highlighted, with low budget productions and original ideas. This is the case of Santiago (João Moreira Salles, 2007) and Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, 2009), films that converge this dialogue in a diegetic and subtle way, resignifying images from a personal archive*

Keywords: Documentary; Fiction; Resignification

Introdução

O diálogo entre a ficção e o documentário nos filmes não é próprio do cinema contemporâneo. No entanto, nas últimas décadas, realizadores do Brasil e do exterior tem transitado por esses pólos e várias obras audiovisuais têm ganhado destaque por manterem um diálogo aberto e diegético entre a ficção e o documentário, deixando cada vez menos nítida a fronteira que separa essas duas linguagens.

A partir da década de 2000, algumas obras audiovisuais têm sido realizadas com a preocupação de manter esse diálogo entre a ficção e o documentário de forma mais contundente, em que as linguagens se sobrepõem e, por vezes, não é possível fazer a distinção entre um e outro.

Na medida em que um rico diálogo se estabelece entre o regime de criação ficcional e os procedimentos documentais, volta ao debate essa clássica distinção entre os dois modos como o cinema se relaciona com o mundo fora das telas. Por isso não é exagero destacar esse diálogo como um dos traços mais marcantes do cinema brasileiro contemporâneo. (MATTOS, 2011, p. 1)

No Brasil, alguns filmes de baixo orçamento e sem grandes bilheterias, mas com ideias ousadas e que trabalham esse diálogo entre as duas linguagens de forma bastante original, têm merecido destaque no meio cinematográfico, dos quais é possível citar: *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006); *Santiago* (João Moreira Salles, 2007); *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007); *Moscovo* (Eduardo Coutinho, 2009); *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2008); *Morro do Céu* (Gustavo Spolidori, 2009); *Filmefobia* (Kiko Goiffman, 2009); e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Marcelo Gomes, Karim Aïnouz, 2009); dentre outros.

Dentre os filmes citados, *Santiago* e *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* têm um diferencial, o uso de imagens de arquivo em sua narrativa. Essas imagens, no entanto, não se referem aos arquivos que estamos acostumados a ver nos filmes, de telejornais ou películas antigas, mas de um arquivo próprio, um acervo pessoal de imagens dos realizadores, que serão revisitadas posteriormente e, conseqüentemente, resignificadas.

João Moreira Salles decupou com extrema precisão o seu projeto de documentário sobre o antigo mordomo que trabalhava na sua casa, repetindo os planos exaustivamente até a perfeição, o que acabou transformando o produto final (não finalizado) em uma história ficcional, tal era o nível de direcionamento que Santiago recebia, perdendo a naturalidade que advém do primeiro registro. Ao retomar o projeto, anos depois, o realizador entrou em crise, pois ficou claro que deixou de lado o que deveria ser prioritário: o que o imigrante apaixonado pelas nobrezas e dinastias queria falar, mostrar,

revelar. O resultado dessa crise é uma forte autocrítica sobre a produção do documentário e a manipulação das imagens.

Já no filme de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, o processo estrutural é inverso, embora o ponto de partida seja o mesmo. Os realizadores tinham a intenção original de fazer um filme sobre o sertão e captaram diversas horas de imagens documentais numa incursão realizada pelo interior do Nordeste. Quando retomaram o projeto e começaram a fazer a seleção das imagens, concluíram que elas tinham emoção suficiente para construir uma narrativa dramática e passaram a buscar uma forma de costurá-las para tal. Daí surge o personagem narrador, que faz a mesma incursão dos diretores pelo sertão – claro, as imagens são o resultado dessa viagem.

Esta quebra de intencionalidade – a intenção no momento da filmagem versus a intenção no momento de montagem – instaura uma nova natureza à função do(s) realizador(es) dentro do filme. É dessa forma que se torna interessante pensar nos filmes em questão como fruto de uma inventividade específica, uma possibilidade dentre várias, mas que não se desprende da instância do real, tendo em mente o pressuposto de que ambos estão situados nesse lugar de encontro entre o documentário e a ficção.

Documentário e ficção

Antes de apontar possíveis semelhanças ou oposições entre os conceitos de ficção e documentário, é importante perceber que a relação estabelecida entre ambos os termos não é óbvia. Sua suposta oposição não está explicitada desde sempre; o cinema não nasce essencialmente dividido entre a realidade ou a invenção – ainda que esse recorte também seja possível nos primeiros anos da existência do cinematógrafo. As operações que nos permitem denominar determinado grupo de filmes como ficcionais enquanto outros ganham a classificação de documentais se construiu pelo tempo, pelos movimentos. As tentativas de definições nascem a partir das idas e vindas estéticas, das articulações de ideias nos discursos fílmicos, das proposições diferenciadas de regimes imagéticos, da produção de filmes e textos pura e simplesmente, e principalmente, da iniciativa de pessoas que se propuseram a pensar sobre a produção cinematográfica.

Bill Nichols inicia sua reflexão sobre o campo do documentário com a seguinte proposição: “Todo filme é um documentário” (2005, p. 26). O autor parte do pressuposto de que todos os filmes, mesmo aqueles tidos como ficções, documentam, registram e revelam características de um mundo real e histórico; o cinema atua a partir de e em direção a esse mundo físico, compartilhado por todos nós, que faz parte de uma noção vinculada ao conceito de realidade. O cinema parece manter vínculos com tal realidade mesmo quando sua intenção não é reproduzi-la enquanto tal;

mas o conceito de realidade mantém-se como referencial para a fabulação de novos mundos ou novos pontos de vista sobre os mesmos mundos. É partindo desse pensamento que Nichols propõe uma nova definição para os termos ficção e documentário: seriam os documentários de satisfação de desejos e os documentários de representação social.

Os documentários de satisfação de desejos abrangeriam o que comumente se chama de ficção: seriam os filmes que estão mais ligados à lógica da imaginação, da construção de universos e personagens sem o compromisso com a realidade, da busca pela invenção.

Expressam aquilo que desejamos, ou tememos, que a realidade seja ou possa vir a ser. Tais filmes transmitem verdades, se assim quisermos. São filmes cujas verdades, cujas ideias e pontos de vista podemos adotar como nossos ou rejeitar. Oferecem-nos mundos a serem explorados e contemplados; ou podemos simplesmente nos deliciar com o prazer de passar do mundo que nos cerca para esses outros mundos de possibilidades infinitas. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Já os documentários de representação social seriam, segundo Nichols, aqueles relacionados ao que já se chama de não-ficção ou documentário:

Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. (...) Esses filmes também transmitem verdades, se assim quisermos. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 26-27)

É interessante perceber que os termos realidade, verdade e pontos de vista aparecem em ambas as definições, reforçando a ideia de que o cinema mantém vínculos estritos com a realidade, independente das estratégias estéticas e narrativas que adote. Todavia, Nichols chama a atenção para o fato de que os filmes que integram cada categoria se relacionam de formas diferentes com os elementos de realidade, verdade ou mundo. São filmes que, apesar de, em última instância, documentarem os desejos de uma época – ou de um lugar, um grupo ou mesmo um indivíduo –, acabam por construir maneiras diferentes de relacionar cinema e vida; os filmes ditos ficcionais exigem do espectador uma postura diferente dos filmes documentais, por exemplo.

Outro ponto de vista é teorizado por Jaques Aumont, que parece partir de uma premissa contrária, mas não contraditória a de Nichols, para elaborar o conceito de que “qualquer filme é um filme de ficção” (AUMONT, 1995, p. 100). Aumont se baseia no fato de que o cinema, por si só, é constituído por elementos que estão ausentes na hora da projeção, ou seja, na hora em que o filme concretiza sua função. As imagens e sons projetados nada mais são do que registros – resquícios, sombras – dos reais objetos e manifestações físicas, diferentemente do teatro, por exemplo, em que as pessoas e os objetos representados de fato existem e se fazem presentes no momento da apresentação. A ausência de tais elementos na projeção faria de todo dispositivo cinematográfico um ato ficcional, pois o cinema lidaria diretamente com imagens-restos do real e, portanto, passíveis de manipulações e escolhas estéticas. “O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)” (AUMONT, 1995, p. 100).

Para complementar sua linha de raciocínio, Aumont também recorre às teorias da semiótica ao afirmar que “qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção” (AUMONT, 1995, p. 101). Para o autor, o real parece ser inacessível em sua completude, e qualquer tentativa de apreendê-lo passa pelo processo de invenção e de escolhas, em que tanto os realizadores dos filmes quanto os espectadores das obras submetem a dita realidade às suas próprias questões e vivências. Daí sua denominação de “pequenas ficções”.

Esse embate entre os dois teóricos, longe de se mostrar contraditório, reforça ainda mais a ideia de que os termos ficção e documentário não dizem respeito apenas a características estéticas propostas pelos filmes, mas se organizam como uma grande rede de relações, conceitos e ideias que balizam a produção e a percepção desses filmes perante o mundo. Entender as implicações que o campo da ficção ou do documentário levantam vai além de conhecer suas principais características manifestas, mas também entender como esses filmes conseguem estabelecer vínculos com seu público e com a vida e que efeitos tais vínculos levantam. Um filme pode ser ficção sob um ponto de vista, mas também documentário sob outro, e o que está em jogo não é sua verdadeira classificação, mas sim o desdobramento das múltiplas relações que o filme pode tecer.

É nesse sentido que é possível afirmar que as fronteiras entre as linguagens de ficção e documentário são ao mesmo tempo claras e complexas. Claras porque se apóiam em estruturas já pré-definidas e pré-indicadas, de relativa fácil assimilação; estruturas estas que são responsáveis por construir lugares de produção e apreensão seguros, em que as regras já estão dadas e que permite que realizador/espectador reconheça em determinado regime cinematográfico a maneira como deve se relacionar com ele. Por outro lado, são complexas porque tais estruturas não podem ser definidas completamente em última análise: as “exceções” fazem

parte das próprias regras, e as apropriações de linguagem que um campo incide sobre o outro vai enriquecendo as relações possíveis entre eles, assim como entre espectador e cinema.

Quando essas barreiras são minimamente rompidas, quando por alguns instantes o risco alcança tais lugares seguros, quando as certezas parecem oscilar, o diálogo entre ficção e documentário acaba exigindo de seu público e de seus produtores novas posturas frente às imagens. Somos intimados a correr o mesmo risco que os personagens dos filmes, simplesmente porque não temos mais a garantia de que todos saíram imunes (emocional ou fisicamente) do processo de filmagem. Ao mesmo tempo, também somos intimados a assumir o risco de que possíveis transformações vislumbradas em tela podem ter ocorrido apenas em tela, num processo de fabulação que não deixa de dialogar com a realidade.

Imagem de arquivo e subjetividade

Quando se fala em imagem de arquivo, remete-se, num primeiro momento, a filmes que utilizam imagens antigas para compor a obra atual, sejam imagens televisivas ou de filmes passados. Geralmente estão relacionados a documentários históricos ou filmes de ficção que trabalham com reconstituições de histórias passadas. Nesse sentido, a imagem de arquivo acaba se tornando um documento, um recurso audiovisual que irá corroborar, reforçar o que a obra atual está abordando.

O interesse pelo arquivo tem vários efeitos sobre o contexto artístico atual: a atenção renovada pelo documento é um deles. Acreditamos que certa visão da história tem muito a nos ensinar sobre a questão do documento. (...) O documento, em muitos trabalhos artísticos, não é, em absoluto, algo objetivo e inocente que “expressa uma verdade” sobre uma determinada época, mas aquilo que expressa, consciente ou inconscientemente, “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 6). (LINS, REZENDE e FRANÇA, 2011, p. 58)

Quando bem utilizado, esse documento audiovisual pode, e deve, trazer à nova obra um valor inestimável de pesquisa, refletindo a busca do realizador por um material que estava arquivado e, por vezes, esquecido. Geralmente, essas imagens foram captadas “em diferentes mídias e provenientes de variadas fontes: arquivos públicos, privados, familiares, pessoais, cinematográficos, televisivos, de vigilância etc.” (LINS, REZENDE e FRANÇA, 2011, p. 57).

Normalmente, trabalha-se com arquivos de terceiros, públicos ou privados, em que se exige uma negociação para utilizar essas imagens. Às vezes essa negociação pode ser demorada, burocrática e com regras de uso, quando não se tem que pagar pequenas fortunas para conseguir seus direitos. Mas em determinados momentos, essas fontes são “pessoais”, segundo os autores supracitados, portanto, não existe a apropriação de imagens de terceiros, pois são imagens próprias dos realizadores, de

um acervo pessoal de imagens, um banco de dados audiovisual que pode ser revisitado, reutilizado e, quando for o caso, resignificado.

Aqui, o objetivo é entender que o conceito a que se referem as imagens de arquivo pode atingir uma amplitude mais próxima do realizador, e que esse arquivo pode ser próprio, e não de outrem. Dessa forma, não existe negociação, burocracia e, principalmente, custos financeiros para os direitos autorais. Eduardo Coutinho abriu seu baú 20 anos após as filmagens do *Cabra Marcado* original para realizar sua obra final no início da década de 1980, só para lembrar uma das referências mais significativas do cinema brasileiro.

Da mesma forma o fez João Moreira Salles.

Santiago nasceu da tentativa de João Moreira Salles, realizada em 1992, de produzir um filme sobre o mordomo de sua antiga casa. Essa premissa já traz em seu âmago o viés saudosista e, até mesmo, intimista do projeto. Seria por meio do melhor criado de sua residência que o diretor teria acesso às lembranças de sua própria história. Porém, no processo de edição, o material bruto que Salles havia filmado se mostrou ineficaz para o projeto pensado inicialmente. O Santiago que ele dirigiu, cuja personalidade se empenhou tanto para construir na frente das câmeras, talvez não fosse o Santiago que quisesse presente no filme. Essa foi a razão pela qual Salles abandonou o projeto indefinidamente. Treze anos depois, retomou o projeto. Esse retorno ao material, no entanto, produziu uma crise no diretor, como é possível perceber na própria película. *Santiago* deixa de ser um filme focado no personagem que habitava a mente de João, correspondente ao seu antigo mordomo, para introduzir novas discussões que, ao mesmo tempo em que aprofundam, extrapolam as lembranças da família Salles.

Neste processo de re-produção, Salles descobre que deixou de lado o que era mais importante, o que o personagem queria falar, mostrar. Santiago, o imigrante apaixonado pelas nobrezas e dinastias. O narrador fala da falta de planos próximos e admite que aquela distância representava a própria distância entre diretor e personagem, que aquilo deixava por vezes Santiago desconfortável e que ia além da relação diretor-personagem, pois era ainda uma relação patrão-empregado. Já era tarde para fazer novas imagens com Santiago, tendo o argentino falecido poucos anos após as gravações, então, em um dos poucos registros factuais da direção de documentários, João Moreira Salles expõe justamente a repetição de tomadas, as coordenadas de olhar, de posicionamento, de fio condutor, além do próprio tratamento carregado de uma hierarquia que, anos depois, continuava presente entre realizador e personagem, ao descobrir que ali residia a real espontaneidade daquele projeto.

Através da presença do que normalmente é eliminado na montagem de um filme, reconhecemos os pontos que perturbam Salles hoje; a direção das falas, textos e gestos e o excesso de zelo estético na composição dos quadros e no trabalho da fotografia. (MIGLIORIN, 2007, p. 5)

Este zelo também causa incômodo no diretor. Ao não se recordar perfeitamente do momento de realização das tomadas e do que foi propositalmente arranjado nos quadros, o narrador (o eu-lírico de João), ao revisitar os planos da casa vazia, percebe e adverte para o espectador: “Tudo deve ser visto com certa desconfiança”. Ao fazer essa advertência, João expõe, além da aspereza por trás das câmeras, a própria tensão presente na película, essa fronteira entre o documentário e a ficção. Explicita-se, a partir de então, o abismo que separa o real das imagens que presenciamos. Assim como a memória de Santiago, os planos podem ser fabricados, ou posados, de modo que, da mesma forma que o diretor não tem mais acesso a Santiago, nem a sua infância na residência da Gávea, os espectadores também não alcançarão o momento captado dessas imagens.

Esse arranjo que *Santiago* promove entre as possíveis intenções e visíveis manipulações existentes no momento da produção de imagens, se aproxima de uma discussão sobre os arquivos audiovisuais, trazendo à tona a ideia do documento como monumento, ou seja, do documento não mais como registro factual de um acontecimento, mas como a própria expressão de um tempo, costume ou sociedade.

O documento é monumento porque resulta de um esforço das sociedades que o guardaram e manipularam para ‘impor ao futuro determinada imagem de si próprias’ (LE GOFF, 1990, p. 538) (...) Qualquer documento, por ser monumento, é, ao mesmo tempo, verdadeiro e falso, na medida em que esconde/revela traços das condições em que foi produzido e do poder que o produziu. (LINS, REZENDE e FRANÇA, 2011, p. 60 e 61)

Assim, ao evidenciar o material bruto que teria ficado de fora da obra final, João Moreira Salles desconstrói a ideia de documento como sinônimo de verdade – e é interessante pensar em como a imagem, talvez mais do que o texto ou a própria oralidade, pode adquirir uma natureza comprobatória (de documento) com imensa aderência, algo que é colocado em cheque e evidenciado no filme. As imagens de arquivo, nesse caso, contribuem para que seja alcançada uma memória imediata, possível de ser mediada pelo encontro câmera-personagem-diretor, e não uma memória plena, implacável e inabalável. O filme, portanto, não descarta o lugar da memória e do passado como possibilidades de se falar do mundo e das pessoas, não atribui a eles um caráter de inutilidade e de total desvencilhamento do mundo, mas os reconfigura dentro de um cenário onde a própria realidade é fruto de processos e escolhas.

Salles expõe também as suas próprias conclusões tiradas a partir desse retorno ao material bruto, percepções tanto existenciais quanto artísticas. Surge a identificação do diretor com Santiago. O filme é, “acima de tudo, a narrativa perturbadora e comovente de um aprendiz e de uma transformação de um cineasta no confronto com ele mesmo em um outro momento da vida” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 78).

Karim Aïnouz e Marcelo Gomes foram um pouco mais longe, pois foi com o material registrado no sertão nordestino que eles realizaram *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, em 2004, participaram da exposição *O Cinema dos Pequenos Gestos (Des) Narrativos*, em 2011, e realizaram *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, em 2009. Nesse filme, percebemos que o processo estrutural é inverso, embora o ponto de partida seja o mesmo: a resignificação de um material bruto com finalidade inicial divergente do resultado final. Karim Aïnouz e Marcelo Gomes tinham a intenção original de produzir um documentário sobre o sertão brasileiro. Segundo Gomes:

A gente queria falar sobre essas encruzilhadas de modernidade e passado que tem o sertão. (...) Então mudou essa ideia de fazer um filme sobre essa relação de passado e presente no sertão, apesar de isso estar presente no filme. A gente decidiu guardar as imagens como se guardasse num baú e depois de muito tempo fomos rever as imagens. (GOMES apud MAHMOUD, 2009, p. 3)

Quando os realizadores retomam o projeto e começam a fazer a seleção das imagens, percebem que podem articulá-las de forma tal a construir uma narrativa muito bem delineada. Daí surge o personagem José Renato, um geólogo que percorre o mesmo caminho de descobertas que Karim e Marcelo fizeram. O personagem fala de um amor que, a princípio, parece fazer parte de seu presente, ao mesmo tempo em que vai registrando o que vê pela estrada, criando, assim, uma trajetória que se modifica o tempo todo, conforme a sua relação com o ambiente e com as pessoas. Adquire, assim, uma intimidade e uma percepção diferentes, já que passam a atingi-lo de forma heterogênea.

Para os realizadores, essa construção posterior do filme se deu a partir de processos, de buscas por ambientes e personagens ideais, cujos registros imagéticos conservam um olhar quase descompromissado com a formação de um discurso. As imagens, em suas diferentes texturas e formas de interceder no real, possuem uma força própria justamente por estarem livres de imposições de verdades. Registram a paisagem em movimento, as estradas vazias ou perpassadas por caminhões, o céu azul ou estourado, os singelos gestos dos moradores locais, etc. São imagens livres, desprendidas, autônomas. Imagens que são movidas pelo fio condutor de uma busca maior, que não se materializa ali, concretamente, e nem se define especificamente, mas que motiva os olhares afetuosos da câmera em relação às pessoas, aos espaços e aos objetos que interpela.

Uma imagem de arquivo é uma imagem indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem. Fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos — outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Segundo Didi-Huberman, ou se pede demais da imagem, que ela represente o Todo, a verdade inteira

— o que é impossível, pois elas serão sempre inexatas, inadequadas, lacunares, ou se pede muito pouco, desqualificando-a, sob a acusação de que não passa de simulacro, excluindo-a, portanto, do campo da história e conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 85 apud LINS, REZENDE e FRANÇA, 2011, p. 57).

É nesse entre-lugar que *Viajo Porque Preciso...* se articula. No filme, as imagens nem tentam dar conta do todo, nem se desligam completamente dele. Ganham sentido justamente pela costura proposta. A narrativa que envolve o filme e a montagem que pressupõe uma serialização dos elementos vão encaixando, pouco a pouco, cada plano num contexto particular. Os caminhões que passam pelas estradas podem transportar tanto pessoas que fogem de amor como motoristas que buscam o posto de gasolina mais próximo para abastecer o tanque. A indefinição factual de tais imagens torna possível divagar sobre elas, (re)inventar seus sentidos.

No filme, o que está em jogo não é questionar a veracidade que tais imagens possam adquirir, mas sim ressaltar as possibilidades de apreensão das mesmas. A camada do real e da ficção estão o tempo inteiro em tensão, pois não se busca mais o alcance do real, ou mesmo sua negação. A instância narrativa que conduz o filme dá pouca importância a qualquer sedimentação do filme no âmbito da verdade, preferindo se articular a partir de retratos e sensações fugidias que nascem a partir dos personagens encontrados pela viagem, dos lugares visitados, nas paradas feitas em bares de beira de estrada, hotéis e pousadas, festejos religiosos, festas, boates, circos, monumentos ou lagos. O mais importante para a construção do filme não são as imagens em si, mas o sentido que se dá a elas. Sentido este que está presente tanto numa instância ficcional como na documental.

Outro ponto em comum entre os dois filmes é o fato de ambos tornarem explícita a presença de uma subjetividade – que deriva dos próprios realizadores, mas que está longe de dar conta deles – dentro do próprio filme. O que estamos chamando de subjetividades (para evitar possíveis complicações desnecessárias) são presenças fílmicas que vão interagir de alguma forma com os objetos, personagens e lugares com os quais as imagens se deparam, e que possuem uma certa individualidade, características próprias que balizam a forma como essa interação se dá, bem como os caminhos que o filme perpassa. A narração e a voz off/over são importantes elementos na configuração dessa subjetividade, mas veremos que tais presenças fílmicas não se resumem a elas.

No caso de *Santiago*, o primeiro elemento a ser analisado é o texto proferido pela voz over. A narração do personagem João Moreira Salles dá conta de dividir o pesar que o realizador sente com relação ao projeto e às imagens originais, além de confidenciar conversas que não foram registradas e orientar a montagem do filme. João Moreira Salles está o tempo inteiro lembrando e apontando ao espectador como o filme teria sido se tivesse sido

finalizado treze anos atrás, ao mesmo tempo em que revela as fraquezas e as imprudências – na sua opinião – do projeto inicial. Deixa claro, portanto, que o processo de se fazer o filme é também um processo de autocrítica, de se debruçar sobre o mesmo material com um olhar diferenciado, buscando outras questões a serem desenvolvidas e apontando as inúmeras contradições existentes anteriormente. Assim, Santiago acaba se tornando um filme sobre outro filme que nunca existiu e nem vai existir, um resquício de outro resquício.

A voz over que enuncia o texto choca-se com a voz off do diretor in loco, no momento das filmagens, principalmente quando João Moreira Salles dá orientações a Santiago as quais ele mesmo iria desqualificar alguns anos depois. São dois diretores, dois discursos diferentes. Isso é ainda mais claro quando percebemos que a voz over não é proferida por João, mas sim por seu irmão Fernando Moreira Salles, que assume o papel do irmão ao recitar o texto em primeira pessoa. Santiago, trabalha questões de modo bastante autocrítico, mas enunciado por outra pessoa que não é seu realizador de fato, a quem essa autocrítica se refere. Essa estratégia ressalta ainda mais o entrelaço entre ficção e documentário, transformando a presença de João Moreira Salles – tão inflamada de um discurso externo a todo procedimento fílmico, em última instância – em apenas mais um personagem do filme.

De qualquer forma, é essa presença-personagem que conduz a projeção, que reconstrói através da montagem os momentos previstos no projeto inicial – como, por exemplo, a abertura do filme – e que faz questão de explicitar que tais momentos pertencem ao filme anterior, não ao filme presente. É por isso que dizemos que essa presença não se dá apenas pela voz em si, mas pela própria concatenação dos planos e pelo discurso que se cria a partir disso. Apesar de a narração constituir-se em um fator essencial à narrativa do filme, *Santiago* traz momentos que destoam do caminho de resgate de imagens do filme. Um destes instantes é composto por uma cena registrada em super-8, arquivo de família, com o diretor ainda criança e os demais Salles na piscina da casa onde *Santiago* os serviu por trinta anos. A cena é silenciosa, e até mesmo a música e a narração são interrompidas nesse momento, marcando o ápice da exposição que João Moreira Salles faz de si no filme. Além dessa imagem extremamente íntima, encontramos também planos monocromáticos, puramente sensórios, que funcionam não como um hiato, mas exatamente como um modo de apoio da relação entre documentário e ficção. Ora o plano é acidental (causado pelo desgaste da película), ora é proposital, causando assim uma quebra harmoniosa na montagem do filme.

Enquanto o personagem/diretor tem o objetivo de ser descoberto, escutado e compreendido pelo público, José Renato, o protagonista de *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo*, estabelece outras relações com o espectador e com o filme. A voz over/off acaba se tornando a representante

do segmento ficcional da obra e o meio de expressão direto de José Renato. É uma busca completamente pragmática que inicialmente move o personagem, interessado na natureza das rochas e do solo do interior do Nordeste. Nesse momento, sua voz adquire características de um registro de trabalho, quase uma catalogação do seu percurso e descobertas, relacionando-se com um suposto interlocutor burocrático, aquele ao qual ele deve satisfações de seu serviço prestado. Entretanto, aos poucos, a força da vida pessoal de José Renato vai se manifestando no próprio discurso falado do personagem. Primeiro timidamente, quando ele diz: “Por que insistem em fazer essa obra aqui? Na verdade isso não é problema meu. Tô com fome”. É a quebra de um discurso que antes apenas se preocupava em descrever as condições do solo. São justamente essas pequenas inserções que revelam pouco a pouco os anseios de José Renato. Descobrimos – ou melhor, percebemos, já que nada nos é informado concretamente sobre o que aconteceu – que o geólogo sente uma falta imensa de sua “galega”, como a chama. Percebemos, pelos seus comentários, que os dois estão separados, em crise, por algum motivo que não interessa.

A voz de José Renato, então, em última instância, é a responsável por construir a fábula e a trama da ficção, fazendo referência ao que aconteceu com o personagem antes da viagem acontecer e às condições nas quais a viagem é feita. É responsável também por conduzir a montagem e o ritmo das imagens, instaurando outra camada de compreensão às imagens vistas, já que elas agora fazem parte de um todo, trocam significados com a narrativa estabelecida e passam pelo crivo do olhar de José Renato. Apesar disso, a voz ainda assim possui um caráter de indefinição. Que origem tem ela? Por vezes se comporta como um registro de trabalho, algo apontado anteriormente. Mas, em outras, parece se dirigir diretamente à galega de quem o protagonista sente falta, como se ela pudesse ouvi-lo, como na frase: “Não aguento mais tentar te esquecer”. Há, também, a voz que se configura como expressão direta dos pensamentos de José Renato, como se ele simplesmente pensasse alto: “Não quero que essa viagem acabe nunca”.

Dessa forma, imagem e som (voz) empreendem a mesma busca, ainda que por caminhos diferentes: cada um constrói através de sua própria natureza uma força autônoma. As imagens não esgotam seus significados apenas no âmbito da narrativa, vão além da subordinação a uma dramaturgia, estabelecendo-se atuante no registro dos gestos que elas mesmas se propõem a cuidadosamente observar. Da mesma forma, a voz procura se tornar manifestante de um estado de espírito, uma atmosfera de um personagem, sem estar presa à materialidade da imagem ou ao aspecto visual e concreto que esta última inevitavelmente impõe. As estradas, as pessoas e os lugares não atuam como ilustrações do real narrativo, mas como representantes de um recorte feito diretamente na própria realidade.

A quebra mais acentuada dessa construção é sem dúvida na cena em que José Renato conversa com Paty. Esse momento insere-se na lógica e no formato da entrevista, em que Paty, enquadrada em um plano fixo observacional, apenas responde perguntas feitas por uma voz off (que, na verdade, é over). Essa voz, que muito provavelmente pertencia anteriormente a Karim ou a Marcelo, é substituída pela voz de Irandhir Santos, ou seja, José Renato, apontando para uma ideia não apenas de entrevista, mas também de diálogo, de conversa entre os dois personagens. Ficção e documentário tornam-se unos através de uma entrevista/diálogo.

Enfim, ao projetarem uma subjetividade articuladora dentro da própria obra, ambos os filmes criam elementos de mediação para com as imagens de arquivo, que operam no sentido de construir narrativas, universos e discursos, trazendo à tona novamente as discussões entre os campos do documentário e da ficção.

Considerações finais

É por meio desses instantes sutis, do plano monocromático à narrativa extrapolada através da entrevista e do diálogo, de um arquivo pessoal de imagens ressignificadas posteriormente, que estes filmes rompem a divisão genérica entre documentário e ficção, e nesse hibridismo ensaístico, questões outrora taxativas resultam em reflexões acerca do poder de criação da imagem.

Tal qual um gênero híbrido e moderno, entre a filosofia e a arte, entre a precisão conceitual e a busca por um estilo livre e pessoal, o ensaio se volta contra o imediatismo para estabelecer mediações, preferindo sempre o parcial, o inconcluso e o fragmentário. Isto é, preferindo aquilo que escapa ao pensamento sistemático, totalizante e dogmático – aquilo que escapa, portanto, às definições conceituais e às deduções definitivas. (FELDMAN in MIGLIORIN, 2010, p. 150)

Os realizadores propõem, assim, novas possibilidades de utilização da imagem. Além disso, os diretores fazem uma espécie de crítica ao modelo tradicional de documentário, “à prova de erros”. João Moreira Salles descobre e assume em seu filme que essa forma tradicional é um modelo no qual ele suscita questões acerca da produção cinematográfica e que, de agora em diante, terá uma nova leitura.

[João Moreira Salles] sabe o que é um documentário. Este saber mudou, suas crenças na imagem e no controle sobre elas se transformaram (...). Neste sentido, o filme aparece como uma síntese desse saber que se transformou. (MIGLIORIN, 2007, p. 2)

De fato, os realizadores que trabalham com documentário têm transformado seu modo de pensar o filme e criado novas possibilidades, novos caminhos, explorando a criatividade no desenvolvimento de suas obras, deixando para o público e para os novos realizadores referências de estilos os mais diversos, abrindo um leque de opções para quem quer experimentar sem se prender a uma teoria de gênero. A linha que tem separado o documentário da ficção vem ficando muito sensível e pode ser quebrada de vez em quando, dando espaço a possibilidades infinitas de criação para atender não só a um público cada vez mais plural, mas à própria diversidade entre os realizadores, que não precisam mais fazer escolhas taxativas de gênero.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jaques. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 57, jun. 2011.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MAHMOUD, Laila Abou. Entrevista com Marcelo Gomes. *Revista Bravo! Online*, 2009. Disponível em: <http://bravonline.abril.com.br/materia/viajo-porque-preciso-volto-porque-te-am-jornada-poetica-geografia-adentro>. Acessado em 16 de setembro de 2012.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Doc+fic: a era do híbrido*, 2011. Disponível em: <http://carmattos.com/2011/02/25/doc-fic-a-era-do-hibrido>. Acessado em 19 de maio de 2012.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, RJ: Beco do Azougue, 2010.
- _____. Entre o saber e a experiência. *Revista Cinética*, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>. Acessado em 30 de outubro de 2012.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

Este não é um filme de ficção: notas sobre o som em falsos documentários de horror

This is not a fiction film: notes on the sound of found footage horror films

Rodrigo Carreiro

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), doutor e mestre pela mesma instituição

Resumo: Este artigo pretende descrever e analisar os padrões recorrentes no uso do som em falsos documentários de horror, cuja produção vem se expandido desde o final dos anos 1990. A partir da análise de um grupo de filmes do subgênero, procuramos lançar luz sobre a estreita relação entre a verossimilhança documental de alguns padrões sonoros e a produção de sentimentos de medo e repugnância nos espectadores.

Palavras chave: “Horror”; “documentário”; “estudos do som”

Abstract: *This paper aims to describe and analyze some recurring patterns in the use of sound in found footage horror films, whose production has been expanding since the late 1990s. From the analysis of a group of films, we try to explain the close relation between the documental verisimilitude of some sound patterns and the production of feelings of fear and disgust in film viewers.*

Keywords: “Horror”; “documentary”; “sound studies”

Introdução

Narrativas ficcionais codificadas como documentários constituíram, nas três décadas seguintes à virada dos anos 1950-60, uma parcela muito pequena da produção fílmica internacional. Desde o final dos anos 1990, contudo, a quantidade dessas realizações tem crescido exponencialmente à medida que cineastas de várias partes do mundo passaram a explorar cada vez mais um formato narrativo específico, encravado numa zona híbrida entre a ficção e o documentário. Chamada por parte da imprensa cinematográfica estadunidense de *found footage genre* e identificada por muitos críticos como um subgênero do cinema de horror, essa produção é constituída por filmes que combinam forma documental e conteúdo ficcional. Os filmes que compõem esse subgênero são construídos, parcial ou totalmente, a partir de falsos registros amadores de fatos extraordinários, produzidos com a intenção de parecerem autênticos. A estilística documental utilizada nesses filmes valoriza certa imperfeição formal, de modo a gerar no espectador a ilusão (muitas vezes consentida) de que cada um deles constitui um documento histórico – um registro não encenado de um pedaço de realidade. Entre os títulos mais conhecidos do subgênero estão *A Bruxa de Blair* (Blair Witch Project, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999), [Rec] (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007), *Cloverfield – Monstro* (Matt Reeves, 2008), *Diário dos Mortos* (George Romero, 2007) e *Atividade Paranormal* (2007, Oren Peli). Graças ao baixo custo de produção, filmes de *found footage* têm sido realizados muitas vezes fora dos grandes estúdios, em países como Índia, Brasil, Noruega, Espanha, Dinamarca, Austrália, Costa Rica e Bélgica.

O uso da forma documental acoplada a enredos ficcionais inseridos no gênero horror existe historicamente desde 1980, ano em que foi lançado o pioneiro filme italiano *Canibal Holocausto* (Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato). Nos vinte anos que se seguiram, lançamentos ocasionais tomaram emprestada a combinação de estilística documental com narrativa ficcional de horror. Estatisticamente, porém, a produção desse tipo de filme só veio a ganhar status de subgênero a partir do sucesso conquistado por *A Bruxa de Blair*.

A relação custo-benefício deste filme estadunidense, que foi produzido com US\$ 30 mil¹ e arrecadou US\$ 248,6 milhões em bilheterias internacionais, foi um dos fatores que impulsionou a produção de mais filmes seguindo a mesma receita estética. Além disso, o longa-metragem mostrou que o baixo custo podia se estender também, neste subgênero específico, a área de marketing. *A Bruxa de Blair* foi um dos primeiros lançamentos a aproveitar o potencial viral da Internet. Graças à websites falsos,

¹ Este valor foi gasto pelos produtores nas etapas de pré-produção e filmagem, tendo custeado ainda o primeiro corte do filme. Depois de ser exibido no Festival de Sundance de 2009, o longa-metragem foi adquirido pela distribuidora Artisan Films, que gastou mais US\$ 450 mil para pagar um novo sound design, correção de cores, finalização e telecinagem para o formato 35 mm (THE BLAIR WITCH PROJECT FAQ).

parte da audiência acreditou que as imagens dos três estudantes de Cinema perdidos num bosque e, aparentemente, perseguidos por algo de natureza sobrenatural seriam um registro real dos últimos dias de vida do trio. A estilística documental adotada pelos diretores mostrou-se primordial para o sucesso alcançado.

Tudo isso, associado a necessidade de renovação nas convenções narrativas do cinema de horror – cujos diretores precisam encontrar novos modos de acionar nos espectadores respostas emocionais envolvendo sentimentos de medo e repulsa, centrais para provocar a sensação física e emocional que empresta o nome ao gênero fílmico (CARROLL, 1999, p. 30) – ajuda a explicar o aumento da produção de falsos documentários. Especialmente, quando vinculados a enredos ficcionais que lidam com o afeto do horror.

A popularização dos falsos documentários de horror, conforme descrita acima, tem sido estudada principalmente de pontos de vista externos ao filme em si. Os aspectos extratextuais, particularmente relacionados ao contexto de divulgação, têm chamado a atenção de pesquisadores como Jane Roscoe (1999, 2002) e Kim Newman (2011). Poucos estudiosos voltaram sua atenção para os aspectos estilísticos do subgênero, ou seja, para a maneira como os diretores desses filmes têm manipulado elementos da linguagem cinematográfica para gerar o afeto do horror, essencial para a experiência do espectador.

O objetivo deste artigo é investigar as estratégias criativas utilizadas no som desses filmes. Partimos da constatação de que os recursos sonoros mais estáveis, nesses filmes, buscam provocar no público a impressão de verossimilhança documental, crucial para aproximar a narrativa da realidade ontológica do espectador. Esse efeito de real (BARTHES, 1972) tem se mostrado importante para gerar, em membros da audiência, as sensações de medo e repulsa que provocam o afeto do horror.

Para alcançar essa meta, procuramos identificar e catalogar a produção internacional de falsos documentários em longa-metragem disponível no mercado de vídeo doméstico, chegando a um conjunto de 180 títulos produzidos entre os anos de 1999 e 2013. A análise desse conjunto de títulos nos permitiu identificar padrões recorrentes no uso dos três componentes do som no cinema (voz, música e efeitos sonoros), os quais serão analisados a seguir.

Um conflito estilístico

O fio condutor de nossa investigação está num conflito estético existente entre dois princípios cruciais da estilística cinematográfica: a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental. Como observou Rick Altman (1992), esse conflito atravessa transversalmente a maioria dos

filmes. Jeffrey Ruoff (1992, p. 217) assinalou que os dois princípios são incompatíveis, de modo que as decisões criativas tomadas por um cineasta oscilam entre ambos, por razões tanto estéticas quanto históricas.

Pode-se dizer que o sistema narrativo clássico, consolidado desde a década de 1910, costuma favorecer a legibilidade: a compreensão do enredo é mais importante do que o naturalismo das situações dramáticas apresentadas nas diversas cenas e sequências que o compõem. Ainda que certo grau de verossimilhança seja necessário para gerar a aparência de realismo, a legibilidade das informações sonoras e visuais costuma ser mais destacada. Para a grande maioria dos cineastas, o espectador precisa acompanhar a progressão dramática do enredo. E ele só pode fazer isso quando consegue entender aquilo que vê e ouve.

O conflito entre legibilidade e verossimilhança se manifesta nas mais diversas áreas de produção. No roteiro, por exemplo, um almoço deve ser condensado dentro de uma cena de três a cinco minutos, quando na vida real demoraria muito mais. A sensação de verossimilhança não resiste a um exame detalhado. Situações dramáticas, diálogos e aspectos técnicos sofrem ajustes para que possam ser acomodados dentro das exigências de legibilidade. Permitir que o espectador processe e compreenda as informações recebidas é mais importante do que manter o realismo das situações.

O choque entre verossimilhança e legibilidade se manifesta de forma especialmente saliente no uso do som. Rick Altman descreveu essa tensão de maneira detalhada. Ele observou que, em filmes de ficção, o espectador precisa escutar os sons do filme – em especial os diálogos – com bastante clareza, para poder acompanhar a progressão dramática do roteiro (ALTMAN, 1992). O grau de legibilidade necessário para prender a atenção da plateia chega, em algumas situações, a ser antinatural. É comum, por exemplo, que a plateia possa ouvir dois personagens conversando dentro de uma boate ou show musical. É necessário um cuidadoso trabalho de desenho e mixagem sonoras para que seja possível incluir nos filmes de ficção todos os ruídos ambientes (necessários para manter a coerência da banda sonora com seu correspondente imagético) sem que se perca a legibilidade da voz.

Nos falsos documentários de horror, esta convenção da ficção cinematográfica, tão firmemente estabelecida, colide de modo mais agudo com o segundo princípio estilístico fundamental: a verossimilhança documental daquilo que se pode ouvir. Nos documentários, em especial naqueles vinculados aos modos de representação observacional e/ou participativo (NICHOLS, 2005, p. 136), o equilíbrio entre legibilidade e verossimilhança difere dos filmes de ficção. A verossimilhança ganha importância, pois câmara e microfone captam momentos únicos, que não podem ser encenados ou repetidos. Como nos diz Bill Nichols: “A tradição do documentário

está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2005, p. 20). Essa impressão de autenticidade está diretamente relacionada à verossimilhança daquilo que o espectador vê e ouve.

Por tudo isso, percebe-se que um filme só está apto a sustentar a condição documental se exibir imperfeições técnicas no registro sonoro e imagético, aquilo que Fernão Ramos chama de “ênfase na indeterminação da tomada” (RAMOS, 2008, p. 25), ao se referir a texturas estilísticas típicas do documentário no campo da imagem, como câmera tremida, perda de foco e iluminação deficiente. Uma imagem perfeita demais, claramente encenada, destruiria a ilusão (ainda que consentida) do espectador sobre estar assistindo a um registro do real. O mesmo pode ser dito em relação ao som. Diretores de falsos documentários de horror, por consequência, são obrigados a sacrificar um pouco da legibilidade para alimentar a crença nas propriedades documentais das imagens e sons que manipula.

Transpondo esse raciocínio para o campo do som, é possível perceber que um falso documentário exige certo grau de “sujeira” na apresentação sonora, capaz de reforçar a credibilidade no estatuto amador daqueles registros. Se quisesse manter na plateia a crença (ou uma forma de ilusão consentida) de estar assistindo ao registro amador de uma ocorrência verdadeira, o diretor de um filme de *found footage* precisaria preservar algumas imperfeições na organização e apresentação dos sons.

Antes de descrever os padrões sonoros mais recorrentes que encontramos nos falsos documentários, duas tarefas preliminares se impõem: é preciso adotar uma definição estável do horror enquanto gênero fílmico, e explicar brevemente quais são as principais características de estilo, na área da imagem, do subgênero estudado.

Estabelecer uma definição estável de cinema de horror é importante para circunscrever, com precisão, o corpus da pesquisa. Essa tarefa não é, como pode parecer, das mais simples. Como ocorre com todos os gêneros fílmicos, o horror possui fronteiras elásticas, pouco discerníveis, e isso dificulta o trabalho de classificar aqueles filmes que se posicionar nesses lugares fronteiriços. Esse é o caso, por exemplo, do muito conhecido *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), que alguns estudiosos classificam como filme de horror, e outros não. Além disso, há divergências entre os pesquisadores também nos critérios que determinam o pertencimento ao gênero.

O filósofo Noël Carroll, um dos primeiros e mais influentes pesquisadores a elaborar uma teoria do horror (ou, mais precisamente, uma filosofia do horror, como indica o título do longo ensaio que escreveu em 1990 sobre o gênero), estabelece dois critérios principais para classificar um filme na categoria do horror. O primeiro critério, e mais importante, estaria na mobilização afetiva dos personagens. Para Carroll, um filme só

pode ser considerado de horror se o sentimento que leva este nome for a principal emoção provocada pela ação vista no filme em seus personagens – e, por consequência, também nos espectadores. Esse raciocínio nos leva à conclusão inevitável de que os padrões de estilo que aparecem com mais frequência nos filmes de horror estão lá para provocar (ou ajudar a sustentar) no espectador a emoção do medo e/ou o sentimento de repulsa.

O segundo critério de pertencimento ao gênero do horror, para Noël Carroll, é a presença no filme de seres ou criaturas que o filósofo chama de “monstros” (CARROLL, 1999, p. 29). A teoria original de Carroll considera como monstros apenas seres que não pertencem ao universo em que vivemos, seres extraordinários. A maior parte dos pesquisadores que se lançou à tarefa de investigar a ontologia do horror concorda com Carroll, mas alguns alargam o conceito de monstro cunhado por ele. É o caso de Carol J. Clover (1993), que classifica como monstros os seres humanos com desvios violentos de comportamentos, como assassinos seriais e psicopatas, e também os seres naturais nascidos com alguma disfunção orgânica que os torna mais violentos e/ou perigosos (seriam os casos de criaturas como King Kong, Godzilla ou o tubarão branco que protagoniza o filme homônimo de Steven Spielberg).

Para efeito desta pesquisa, a definição de horror adotada combina esses dois critérios: o afeto do horror (o medo, acompanhado por repulsa em algum grau) e a presença de pelo menos um monstro, no sentido mais largo do termo.

A música

A música é, talvez, a área em que o som dos falsos documentários de horror gera padrões recorrentes mais fáceis de identificar. Existem, de modo geral, três opções estilísticas à disposição dos diretores. Na maioria dos filmes, não existe música extra-diegética. A única música que os membros da plateia podem ouvir é diegética – ou seja, é executada dentro da diegese, e os personagens também podem escutá-la. Apenas quando algum personagem escuta o rádio do carro (como ocorre em *A Bruxa de Blair*), põe um CD para tocar ou canta alguma canção, personagens e espectadores ouvem música. [Rec], [Rec 2]² (Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2009), *Alien Abduction – Incident at Lake County* (Dean Alioto, 1998) e *O Caçador de Troll* (Troljegeren, André Øvredal, 2010) são alguns dos falsos documentários que seguem essa opção estilística. O uso de música incidental – aquela

²O crescendo é um recurso instrumental em que o instrumentista amplia progressivamente a intensidade da nota musical. No diminuendo, ocorre o contrário, a intensidade diminui. O glissando é um recurso de execução instrumental no qual o instrumentista percorre a distância entre a nota inicial e a final passando por todas as notas intermediárias.

de que somente o espectador tem consciência, procedimento que consiste em uma das convenções mais tradicionais do cinema narrativo clássico – é pouco frequente nos falsos documentários de horror.

Há dois tipos de exceção a essa regra. A primeira pode ser encontrada nos falsos documentários de cunho metalinguístico, que explicitam procedimentos de edição e montagem (ou seja, filmes cujo processo de organização criativa aparece dentro do próprio enredo). Em *Canibal Holocausto*, apresentado como um documentário editado a partir de registros deixados pelos integrantes desaparecidos de uma expedição às selvas da América do Sul, as cenas que se passam na floresta são sonorizadas com música tribal, executadas com tambores e flautas de madeira. O filme, porém, é apresentado como um documentário editado por uma emissora de televisão. Ao longo de toda a sua duração, inclusive, os personagens responsáveis pela montagem do documentário se questionam sobre seus procedimentos.

O padrão recorrente utilizado pelo diretor Ruggero Deodato – e repetido por George Romero, entre outros, em *Diário dos Mortos* – está sintetizado na decisão narrativa de incluir uma ou mais cenas que assinalam e explicam o uso de música na pós-produção. Essas cenas são escritas e incluídas na edição final para justificar uma suposta violação da estilística documental. Ainda que o uso de música em documentários seja bastante comum, não o é nos documentários realizados dentro ou com predomínio do modo de representação observacional (NICHOLS, 2005, p. 135).

Essa violação aproxima os filmes da estilística do cinema ficcional clássico, algo que os diretores de falsos documentários não desejam. O apelo à metalinguagem, nesse caso, acaba se mostrando uma circunstância atenuante, que afasta novamente os filmes do padrão estilístico seguido pelo cinema ficcional (e empurra os filmes para uma estética mais próxima do modo de representação participativo). Além disso, esse tipo de uso da música tem sido evitado porque chama a atenção do espectador para a existência de uma instância narrativa (que organiza e estrutura as situações dramáticas vistas na tela) oculta, situada fora da diegese.

A segunda exceção à regra está na utilização do estilo *drone* como trilha musical extra-diegética. A música *drone* consiste em um estilo minimalista, quase sempre eletrônica, que enfatiza notas sustentadas ou repetidas por longos períodos de tempo, moduladas essencialmente por meio de efeitos de *crescendo*, *diminuendo* e *glissando*².

Por não possuir uma marcação rítmica constante, a música *drone* possui forte característica de imprevisibilidade, permitindo aos cineastas que a usem de modo a adicionar tensão e suspense. E essas são características muito perseguidas por diretores de filmes de horror. Além disso, por

² O *crescendo* é um recurso instrumental em que o instrumentista amplia progressivamente a intensidade da nota musical. No *diminuendo*, ocorre o contrário, a intensidade diminui. O *glissando* é um recurso de execução instrumental no qual o instrumentista percorre a distância entre a nota inicial e a final passando por todas as notas intermediárias.

consistir, muitas vezes, de simples notas repetidas e manipuladas eletronicamente, sem linhas melódicas repetidas, a música drone é mais difícil de ser percebida como música pelo espectador. Isso evita a necessidade de inclusão de cenas que justifiquem o uso da música. *Noroi* (The Curse, Kôji Shiraishi, 2005), *The Poughkeepsie Tapes* (John Erick Dowdle, 2007), *Lake Mungo* (Joel Anderson, 2008) e *The Tunnel* (Carlo Ledesma, 2011) são alguns exemplos de filmes de *found footage* que usam a música *drone*.

A voz

O elemento sonoro mais proeminente no cinema narrativo clássico é a voz humana. Há mais de uma razão para isso, mas a mais importante está diretamente relacionada ao conflito entre legibilidade e verossimilhança. A principal ferramenta narrativa disponível aos diretores e roteiristas de filmes para permitir ao público acompanhar a progressão dramática do enredo é a palavra. Por meio de diálogos, monólogos e da ocasional narração em voz *over* ou *off*, os espectadores recebem informações constantes que lhes orientam sobre o andamento da trama. Por conta disso, o trabalho de mixagem quase sempre eleva os níveis de intensidade da voz acima dos demais componentes da trilha sonora (música e ruídos). Esse procedimento técnico é imposto pelo predomínio da legibilidade sobre a verossimilhança.

Em filmes narrativos, há todo um cuidado para que as vozes dos atores estejam facilmente compreensíveis. O predomínio da legibilidade pode ser confirmado em situações dramáticas que, se apresentadas de forma realista, apresentariam dificuldades para que as vozes dos personagens fossem ouvidas. Cenas que se passam dentro de ambientes barulhentos, como um bar ou boate, um estádio esportivo ou um show musical, costumam ser cuidadosamente mixadas para que o espectador ainda possa ouvir com clareza o que dois personagens do filme estão conversando.

Dois fatores dificultam esse privilégio da legibilidade da voz nos falsos documentários de horror. O primeiro deriva das limitações técnicas oferecidas pelas condições precárias do registro documental. Em teoria, nos documentários observacionais ou participativos, os responsáveis pela captação sonora não têm a possibilidade de repetir sequências para garantir a perfeita qualidade sonora. Muitas vezes, os técnicos de som precisam manejar o equipamento sem conseguir se posicionar de forma adequada para efetuar um bom registro dos sons. Ademais, se a captação de áudio fosse limpa demais, perfeita demais, não pareceria um registro do real. São necessárias imperfeições para que o público aceite o que vê como registro do real. Essas imperfeições reforçam a verossimilhança e oferecem uma impressão maior de realidade.

O conflito encontra, nessa situação, seu maior impasse. O desafio dos diretores de falsos documentários de horror é o seguinte: eles precisam

garantir um nível elevado de legibilidade da voz dos atores, porque sem isso a plateia não poderá acompanhar a progressão dramática da estória; e por outro lado, também devem cuidar para que haja imperfeições, lacunas e defeitos de captação em quantidade suficiente para que a audiência veja confirmada a impressão de estar diante de uma janela para o real. Esse equilíbrio é delicado e difícil de alcançar.

Desse modo, virtualmente, todos os falsos documentários seguem roteiros em que o improviso dos diálogos, ou pelo menos uma impressão forte de improviso, é adotado como norma. Os personagens param frases pela metade, emitem e corrigem raciocínios truncados, dizem palavras erradas, atropelam as palavras uns dos outros, cometem erros de gramática. Nada disso é comum no cinema narrativo clássico, onde as falas dos atores são pausadas e quase nunca se sobrepõem. Na vida real (e nos documentários), porém, essa é a norma. Por isso, os filmes de *found footage* seguem esse padrão típico da estilística documental.

Um elemento vocal que não falta no subgênero é o grito. Grita-se sempre, e grita-se muito, em falsos documentários de horror. Este padrão recorrente remete a uma convenção do cinema de horror, em cuja experiência afetiva o grito é central (CARREIRO, 2001, p. 45). Se uma condição fundamental para garantir o pertencimento ao gênero é que os personagens da ficção experimentem o afeto do horror, e se é importante que haja empatia entre esses personagens e os membros da audiência, os filmes precisam conter gritos. E contém.

Outro padrão muito explorado em falsos documentários é a utilização de efeitos sonoros localizados nos extremos da escala de frequências captadas pelo ouvido humano³ para caracterizar a os efeitos vocais emitidos pelo vilão. Esses timbres, devido a semelhança com os ruídos produzidos por animais ferozes, costumam ser interpretados cognitivamente pelo ser humano como uma ameaça, e é por isso que os vilões do cinema de horror, de modo geral, abusam de timbres graves ou agudos. Em *[Rec]*, os zumbis foram sonorizados pelo sound designer, Oriol Tarragó, com sons de animais como porcos, galinhas e leões, muitas vezes modificados eletronicamente para vibrarem em frequências abaixo de 300 Hz ou acima de 8.000 Hz (TARRAGÓ, 2010).

Cloverfield também oferece uma clara demonstração de que, se o balanço entre verossimilhança e legibilidade em falsos documentários de horror segue padrões diferentes do cinema ficcional clássico, a segunda não se torna simplesmente mais perseguida do que a primeira. O ataque do monstro a uma multidão reunida na Ponte do Brooklin, em Nova York, exemplifica isso. São muitos os sons que compõem a cena: gritos de milhares de pessoas, helicópteros, tiros efetuados pelos policiais, rugidos do monstro, sirenes de ambulância, sons de concreto e ferro se chocando ao

³O ouvido humano consegue captar sons localizados entre 20 e 20.000 Hz.

longo do ataque etc. Mesmo com tamanha cacofonia, e apesar de o registro sonoro estar supostamente sendo feito com o microfone interno de uma câmera amadora de vídeo (ou seja, além de amador, o equipamento ainda é utilizado de modo tecnicamente incorreto), é possível ouvir perfeitamente as conversas entre os personagens principais.

Os efeitos sonoros

Um dos padrões recorrentes mais incomuns dos falsos documentários de horror diz respeito à distribuição dos efeitos sonoros entre os canais de áudio. Como se sabe, desde o início a década de 1990 os *sound designers* dispõem de pelo menos seis canais independentes, onde podem distribuir as informações sonoras⁴. No cinema ficcional, a tendência dos profissionais que planejam e criam sons consiste em utilizar o máximo possível esses seis canais, para gerar um ambiente sonoro tridimensional. No entanto, a aplicação deliberada dessa tecnologia em filmes de *found footage* tem se revelado um problema, mais uma vez ligado ao conflito entre verossimilhança e legibilidade.

Nesses filmes, que são compostos em grande parte por cenas supostamente captadas com equipamentos de tecnologia não profissional (e muitas vezes operado por amadores), a inclusão de som cristalino em seis canais pode destruir a credibilidade do registro documental. Oriol Tarragó, *sound designer* de [Rec], afirma que a decisão de distribuir todos os sons apenas nos canais dianteiros – com ênfase no canal central – e pouco utilizar os canais *surround* foi tomada nos primeiros estágios de pré-produção, e contou com o apoio dos diretores Paco Plaza e Jaume Balagueró: “Apesar de [Rec] ter sido mixado em Dolby Digital 5.1, toda a mistura é bastante central (mono). Nós queríamos transmitir a ideia de que havia apenas um microfone, instalado na câmera, capturando todo o som do filme.” (TARRAGÓ, 2010).

De modo geral, os canais traseiros em [Rec] são utilizados de modo muito discreto, sem que seja possível ouvir neles nada que possa ser enquadrado na categoria que Michel Chion (2011, p. 70) define como som fora de quadro ativo – um som cuja fonte emissora não apareça na imagem, mas chame a atenção para si, de modo que incite a curiosidade do espectador. Oriol Tarragó usou os canais traseiros para realçar principalmente sons de média ou baixa frequência, quase sempre zumbidos, chiados ou gritos guturais em cenas muito agitadas, em que o espectador dirige a atenção principalmente à imagem, na tentativa de compreender o que se passa na tela.

De modo geral, essa decisão criativa favorece a verossimilhança e causa algum prejuízo à legibilidade dos sons. Se um filme dispõe de menos canais de áudio, isso significa que ele terá menos sons, no geral, pois a sobreposição de frequências sonoras dentro de um mesmo canal costuma provocar o fenômeno acústico conhecido como *mascamamento*, no qual os sons de frequências semelhantes se anulam, de forma que o ouvinte não consegue distinguir nenhum deles com clareza.

Um padrão igualmente comum, e que tem relação estreita com o anterior, é o constante uso do aparato de captação de sons. Esse padrão deriva naturalmente de uma condição imposta pelo formato narrativo do subgênero, que é a exigência da presença de pelo menos uma câmera dentro da diegese. Se existe uma câmera registrando a realidade, é natural que exista também um microfone.

Em alguns filmes, nos quais se pode perceber a preocupação dos cineastas em justificar para a plateia a boa qualidade da captação das vozes e ruídos naturais, são incluídas cenas em que personagens montam ou corrigem detalhes de posicionamento dos equipamentos de áudio. Isso ocorre, por exemplo, em *O Caçador de Troll*, numa cena em que um dos protagonistas instala um potente microfone de lapela em si mesmo para tentar captar a voz de outro personagem que não deseja ser gravado.

Esse raciocínio nos leva, ainda, a outro padrão: a presença constante, nos falsos documentários, de personagens que trabalham na área do audiovisual. Em *O Último Exorcismo* (*The Last Exorcism*, Daniel Stamm, 2010), uma equipe de documentaristas registra a rotina de um pastor que percorre fazendas na região do meio oeste estadunidense, realizando falsas cerimônias de exorcismo. Documentaristas também são protagonistas de *A Bruxa de Blair*, *O Caçador de Troll*, *Canibal Holocausto*, *The Tunnel* e *[Rec]*, entre outros.

Em todos os filmes citados no parágrafo anterior, existe ao menos um personagem que exerce a função de técnico de som direto, ou seja, tem o dever profissional de registrar os sons dos acontecimentos captados também pela câmera. A presença deste personagem tem uma função simbólica importante: ele justifica a boa qualidade sonora do filme, já que em tese possui a expertise necessária para evitar problemas graves de legibilidade sonora. Isso ocorre também, naturalmente, no campo da imagem. A presença de profissionais do audiovisual na diegese justifica, para o público, não apenas a boa qualidade do registro do real, mas também o fato de as câmeras e gravadores de som continuarem ligados. Mesmo quando a situação registrada ficou tão dramática e perigosa que um personagem leigo, supostamente, teria deixado em segundo plano qualquer preocupação com a qualidade do registro audiovisual.

Em filmes de *found footage*, também é comum que os sound designers explorem sons e texturas que, nos filmes de ficção tradicionais, seriam compreendidos como defeitos: eco, reverberação, microfonia, sons de respiração ofegante, sinal saturado do microfone, distorções magnéticas, roupas roçando no microfone de lapela etc. Em *O Misterioso Assassinato de uma Família* (*Atrocious*, Fernando Barreda Luna, 2011), uma rede subterrânea de túneis de concreto e os amplos cômodos de uma mansão centenária fazem, respectivamente, as vozes ressoarem com profundidade e reverberação incomuns. Já em *[Rec]*, pancadas no microfone embutido na câmera provocam microfônias e “quedas” do sinal de áudio por alguns segundos, fazendo o espectador perder a referência auditiva por alguns segundos e aumentando ainda mais a tensão acumulada. No caso desse filme espanhol, todos os “defeitos” sonoros foram cuidadosamente produzidos em estúdio: “microfônias, quedas de microfone e ruídos de manuseio em geral” (TARRAGÓ, 2010).

Conclusão

Quase todos os padrões de som recorrentes em falsos documentários de horror, com poucas exceções, têm relação direta com o conflito entre legibilidade e verossimilhança. De modo geral, eles decorrem da necessidade que os diretores e *sound designers* desses filmes têm de enfatizar a impressão de documento histórico, de registro do real, que eles oferecem aos espectadores. É possível afirmar, de fato, que as decisões criativas relacionadas ao som decorrem, em grande medida, de uma característica central compartilhada por todo o subgênero: a presença de uma câmera (ou mais de uma) dentro da diegese, um aparato capaz de oferecer ao público desses filmes uma janela para o real, ou melhor, para um simulacro deste. Bill Nichols descreve assim o impacto da presença da câmera na audiência de um documentário:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento, ou engajamento, com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência. (NICHOLS, 2005, p. 150).

Afora isso, é preciso observar a forte sintonia que existe entre os padrões recorrentes dos filmes de *found footage* e a estilística sonora dos documentários que pertencem aos modos de representação observacional e participativo (NICHOLS, 2005, p. 135). Essa sintonia não é coincidência. Os dois modos de representação são aqueles que oferecem ao espectador a impressão mais forte de registro da realidade. A verossimilhança desse registro documental é crucial para gerar na audiência aquilo que Carl Plantinga chamou de “postura assertiva” (PLANTINGA, 1997, p. 40).

Para Plantinga, ainda que cada membro da audiência saiba que um registro documental pode ser construído da mesma forma que uma ficção audiovisual o é, existe uma crença profunda de que esse tipo de representação seja capaz de oferecer acesso ao real. A consequência disso é que essa crença profunda existe e se manifesta cognitivamente, mesmo de modo inconsciente, nos espectadores, produzindo aquilo que Roland Barthes (1972) chamou de “efeito do real”. Ou seja, ainda que a plateia tenha consciência de que está assistindo a uma ficção, seus membros conservam parte da reação afetiva natural daqueles que imaginam estar acessando uma janela da realidade e assistindo a eventos ocorridos na mesma realidade ontológica.

Nesse sentido, é possível afirmar que a produção de um efeito de real mais duradouro, gerado ou reforçado pela aparência de verossimilhança documental existente nos padrões de uso do som descritos ao longo deste artigo, é condição que provoca ou amplia nos espectadores desses filmes, o afeto do horror. Este afeto, por sua vez, consiste em condição fundamental para a eficiência de um enredo desse gênero fílmico (CARROLL, 1999, p. 30). Portanto, o efeito de real produzido pelos padrões sonoros exerce papel importante na experiência afetiva do medo, crucial para o gênero do horror, dentro de falsos documentários.

Referências Bibliográficas

- ALTMAN, Rick (Org.). *Sound Theory, Sound practice*. New York: Routledge, 1992.
- BARTHES, Roland. "O efeito de real". In *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORDWELL, David; STEIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York; Columbia University Press, 1985.
- CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror. *Revista Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, volume 24, número 1, Pp. 43-53, agosto de 2011.
- CHION, Michel. *A audiovisualização*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- PLANTINGA, Carl. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RUOFF, Jeffrey K. Conventions of sound in documentary. In: ALTMAN, Rick (org.). *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992. Pp. 217-234.
- TARRAGÓ, Oriol. Exclusive interview with Oriol Tarragó. *Designing Sound*. Blog. Disponível em: <http://designingsound.org/2010/04/exclusive-interview-with-oriol-tarrago-sound-designer-of-rec-and-rec-2/>. Acesso em: 09 de janeiro de 2013.

Montagens da realidade no cinema de Alain Resnais

Assemblies of reality in cinema Alain Resnais

Monica Toledo Silva

Doutora e mestre pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, fez pós-doutorado em Comunicação Social na UFMG

Resumo: O cinema de Alain Resnais, a exemplo de três de suas obras comentadas neste artigo - “Providence”, “Hiroshima meu amor” e “Muriel ou o tempo de um retorno” - vem mostrando-se tão liberto de nomenclaturas e classificações quanto um dos únicos exemplos na história do audiovisual de uma obra que permanece atual através das décadas e provocativa ao discutir gêneros, linguagens, realidade, memória. Proponho o entendimento deste cinema como atos de performance, conforme sugiro a partir das narrativas do corpo.

Palavras chave: **Jornalismo. Literatura. Realismo mágico. Mito. Gabriel García Márquez.**

Abstract: *Alain Resnais' cinema, as for three of his films - “Providence”, “Hiroshima mon amour” and “Muriel or the time of return” - shows itself as free from nomenclatures and classifications as one of the unique examples in the audiovisual history of a work that remains fresh over time and provocative at gender, form, reality, memory. I purpose the understanding of this cinema as performance acts, as suggested from body narratives.*

Keywords: *Journalism. Literature. Magical realism. Myth. Gabriel García Márquez.*

O real é o vazio que torna a realidade incompleta, inconsistente.

Slavoj Žižek

Alain Resnais é um dos diretores mais inventivos da história do cinema, com um potencial único de desenvolver estilos e técnicas muito distintas entre si. Seu enorme desprendimento no que diz respeito à montagem, cenografia, roteiros e à linguagem do teatro, é proporcional à liberdade com que trata seus temas. Sem o intuito de descrever cenas e decompor suas construções narrativas, proponho expor algumas formas audiovisuais com as quais Resnais aborda o amor, a guerra, a morte, o trauma, o esquecimento, em outras palavras: a memória.

A pertinência de abordar o diretor francês para se discutir a visualidade hoje e suas representações audiovisuais é inquestionável. Ao recuperar alguns de seus filmes modernos torna-se interessante perceber como este movimento permanece atual em muitos de seus preceitos - neste caso ao reinventar realidades e criar novas visualidades para fatos históricos, oferecendo-lhes outros olhares e lugares no mundo, como veremos a seguir.

Os textos de Robbe-Grillet e Marguerite Duras, que originaram os filmes “O ano passado em Marienbad” (1961) e “Hiroshima meu amor” (por sinal ambíguos desde o título: o ano anterior do calendário ou aquele ano? E Hiroshima, é o amor?) não são literários nem um comentário adaptado ao visual. Imagem, fala e música compõem-se num movimento orgânico, segundo Grunewald, desligado de referências realistas de tempo e espaço: “inútil procurar qualquer tipo de conotação temática.” (Grunewald, 2003: 64). “...Marienbad” seria uma estrutura dialética que expõe relatividade e fenomenologia. O pesquisador brasileiro sugere um filme visto como sistema aberto e temporário: “o filme é etéreo, porque existe apenas para a experiência e para ser vivido”, e vislumbra na obra audiovisual a concepção de algo que não pode ser reduzido à lógica. (*ibid.*, 12)

A expressão de um pensamento ou emoção no contexto audiovisual sugere técnicas sonoras como a presença de ruídos e música fragmentada, a trilha em tempo ou espaço distinto ao da ação visual, ou sem conexão aparente com as imagens, recursos da câmera (foco, velocidade, enquadramento), entre outros. As dimensões de sentido do corpo se expandem pelo espaço cênico, transbordando pela trilha, pelo cenário, pelos gestos, figurinos, falas. Tudo parece um só corpo, “ampliado”, uma unidade de discurso. Assim se mostra um filme sempre que sua construção se aproxima da de um pensamento, diga-se, não linear, descontínuo, fragmentado.

A imaginação parece se tornar matéria no corpo em movimento. Nosso corpo é um armazém de imagens: há imagens reais, percebidas no mundo, há imagens criadas pelo corpo, em seu aparato bio-mecânico, sensório-motor, que

carrega no fluxo sua experiência, sedimentos de acontecimentos, em comunicação constante com a imaginação, conexões que se dão a nível inconsciente e no nível de memória, sempre reinventada no momento presente. Esta feitura do corpo vivo, que cria suas representações a partir de realidades corpóreas em contato com o ambiente, organiza um sentido que está sempre em trânsito.

Este entendimento do processo de feitura de uma obra audiovisual dialoga com a questão do acaso, sempre presente quando o sentido está no fluxo. E o conteúdo de um cinema do corpo¹, portanto, é espontâneo, e sugere um pensamento-ação como modo de organização. A obra pode ser compreendida como um ato de performance, expressão de um pensamento através da imagem em movimento. Uma performance-pensamento, como nos inspiram Bergson e Deleuze.

Resnais talvez seja quem mais conscientemente se preocupa em organizar o fenômeno duração-legibilidade (abordado por todos os grandes realizadores). Ele é o primeiro a compreender que o formato cinemascopo ao invés de limitar a decupagem a planos longos amplia a gama das relações duração-legibilidade; em *Marienbad* deliberadamente alterna planos muito longos com muito curtos, em *flashes* de imagens. Para trabalhar com esta proposta estética, ele desenvolve uma linguagem estética muito pessoal, usando, dentre outros, recursos da montagem sonora e visual. Como representar o corpo vivo e seu pensamento descontínuo? Os resultados instáveis dialogam com o acaso e o sentido sempre em movimento, das ações do corpo, da câmera, do pensamento interior do personagem, do autor, de ambos, da espacialidade cênica, do ritmo.

A arte do cinema, em sua natureza simbólica, não se subordina à literatura, ao romance, como já o provaram o cinema do início do século XX, o dos anos 1920 e também o dos anos 60, em suas distintas vertentes e movimentos. O sentido está na linguagem, o sentido se faz na montagem, na trilha sonora, no gesto, na escolha do plano, na duração do mesmo, no uso das cores, no manuseio da câmera. A arte do cinema é autônoma, ao mesmo tempo em que se apropria de toda e qualquer linguagem, num ambiente onde a palavra, a pintura, a dança, a música, o teatro e a fotografia têm o mesmo peso semântico ou significante. Importa como transformar conteúdo numa linha de pensamento. Grandes autores fazem pensar a criação e a imaginação, aplicadas à mídia audiovisual. Nestes espaços possíveis de representação não há sistematização estilística ou temática. Não importa o tema ou o gênero, mas a forma.

¹ O cinema do corpo não se refere a uma época histórica, nem está localizado geograficamente numa determinada região, nem a algum momento específico da arte, e sim a uma forma de realização. Por isso autores de épocas diferentes (como os mais citados, dos anos 1920, 60 e 2000), de movimentos distintos (como a comentada *nouvelle vague* francesa e o surrealismo) e de lugares variados (como países europeus e asiáticos exemplificados) são todos passíveis de realizar obras que comunicam estados do corpo de seu autor como opção estética e exercício de linguagem. Igualmente, não se pode dizer que toda obra cinematográfica de tais épocas históricas, locais geográficos e momentos artísticos são cinemas do corpo.

Um pensamento complexo não se expressa de forma linear, e aqui se tornam o eixo principal para o entendimento do filme como performance. Pensamento, razão, consciência, são móveis e não fixadas – não associadas às formas fechadas, escrituras. O pensamento complexo lida com aleatoriedades, com papel modelador do acaso. Cada corpo encontra-se no fluxo com o ambiente que o reorganiza a todo instante e permite que ele crie e recrie suas memórias, perceba as imagens do mundo e conecte-as com as suas próprias.

O cinema, como ele é, abstrato, deve ser usado não para contar histórias mas para expressar o pensamento, por algo mais imponderável que nos restitui sem representações. Não há no cinema algo que separe/ represente a vida e outro algo para o funcionamento do pensamento (o cinema traduz as representações desse terreno). Assim observamos as narrativas de Resnais. Em ambos os filmes “Hiroshima meu amor” e “O ano passado em Marienbad”, percebe-se um deslocamento do sentido em vários níveis: da narrativa verbal (personagens dizem coisas e desmentem a si próprios), da locação onde se passa a cena (o cenário muda dentro da mesma ação dos personagens), do contexto temporal (passeiam entre passado e futuro num presente suspenso) entre outros.

Filmes reorganizam e constroem, por enquadramentos variáveis, ações e eventos com uma legibilidade e coerência que ultrapassam os encontros naturais de ações e eventos. E há outra característica básica para o que chamamos filmes – eles são uma narrativa fictícia.” (Bordwell, 1996: 84) “O real é sempre uma inferência, um falso realismo”; ele sugere “acabar com mitos da dicotomia forma/conteúdo e da placenta realista”, lembrando que os filmes mais representativos do cinema moderno manifestam plena consciência do irreal da linguagem do cinema – “o que vale é o como”. Ele cita Godard, Resnais e Antonioni, “em favor da desenvoltura de um estar fenomenológico e de uma vigência simultânea do figurativo-não figurativo, do orgânico-inorgânico. (Grunewald, 2003:18,21).²

Nos filmes modernos um plano corresponde em geral a uma situação – o plano, ou o enquadramento, a edição, a sequência, ou por vezes a duração. Wong Kar-Wai cria sequências eloquentes, planos-sequência, planos abertos, saturações de cor e de som. Alain Resnais cria uma desconstrução narrativa em obras tão distintas como “...Marienbad” e “Providence”. Jean-Pierre e Luc Dardenne se diferenciam de qualquer impressionismo ao compor obras com uma estética “asséptica”, no trato das emoções dos personagens estendido às paisagens sem qualquer distração ou contemplação ao olhar.

² Izidoro Blikstein argumenta que “tudo que uma língua nos impõe é uma articulação linguística, e não uma articulação de nosso pensamento. (...) A linguagem pode subverter a sua estereotípia pela função poética, e entrar numa relação dialética com a práxis. No conflito dialético com a práxis a linguagem criativa e poética desmonta os corredores isotópicos e estereótipos, denunciando a fabricação da realidade.” (Blikstein, 2003:86) A gênese do significado está numa dimensão anterior à experiência verbal – a dimensão da percepção, onde se formam os referentes (objetos mentais ou unidades culturais). Estes referentes é que condicionam o evento semântico. (ibidem, 2003:39).

Alain Resnais é um dos autores que definitivamente trabalha neste contexto de criação. Suas temáticas abordam o tempo e a memória, a consciência e a imaginação.³ Para tratar dessas condições corpóreas, ele desenvolve uma linguagem estética muito pessoal, usando por exemplo recursos da montagem sonora e visual e jogos enunciativos com extrema criatividade, como pode ser conferido em “*Providence*”, “*Hiroshima meu amor*” e “*Muriel*”, estes dois brevemente comentados a seguir.

Resnais aborda a consciência e a imaginação ao criar uma personagem que vive uma história de amor num tempo e lugar suspensos (num momentâneo quarto de hotel) e “fora da realidade exterior” do mundo, para ela e seu amado, também habitante de outra cidade. Os diálogos e paisagens que desfilam pelo filme nos revelam acontecimentos históricos e ambientes tão reais quanto fictícios do pensamento, ou da memória da personagem, inseridos em suas vidas práticas e nas memórias da personagem.

“*Hiroshima mon amour*” apresenta a cidade como uma superfície epidérmica. De uma cicatriz na cabeça de um doente pela bomba ao desenho cartográfico, Resnais vai aos poucos tornando o horror silencioso dos sobreviventes os planos detalhe de um casal de amantes. A cidade se torna qualquer lugar, um sítio que compõe paisagem no terraço de seu quarto e que só serve para abrigar a possibilidade de um amor impossível.

A narrativa do filme “*Hiroshima...*” se assemelha às vezes com um diário, com um texto de imagens, com um sonho. Pois os dois únicos personagens da cidade estraçalhada não estavam ali no momento da bomba, não tinham parentes nem viviam ali. Imaginavam em voz alta a dor dos outros e se compadeciam enquanto deliravam em diálogos irrealis. O assunto é sempre imaginário e as perguntas são possibilidades e convites para respostas inventadas. Eles descrevem seus pensamentos: os desejos dele, as lembranças dela. Um diálogo duplo da amante dura 47 minutos. A bomba deixou 200 mil mortos e 80 mil feridos e a maneira de lidar com aquela realidade era inventar uma outra.

Em “*Hiroshima...*” o diretor francês aborda a consciência e a imaginação ao criar duas personagens (interpretadas por Emmanuelle Riva e Eiji Okada) que vivem uma história de amor num tempo e lugar suspensos (num momentâneo quarto de hotel) e fora da realidade exterior. Os diálogos e paisagens que desfilam pelo filme nos revelam acontecimentos históricos e ambientes tão reais quanto fictícios. O filme apresenta uma Hiroshima que se torna um lugar imaginário qualquer que compõe a paisagem do terraço do quarto, e que só serve para ilustrar um amor impossível entre dois desconhecidos.

³ Por um tempo Resnais compartilha o movimento francês da Nouvelle Vague; com seus modernos primeiros longas metragens, “*Hiroshima, mon amour*”, com roteiro de Marguerite Duras (1959), e “*L’année dernière à Marienbad*”, com roteiro de Robbe-Grillet (1960), ele adquire renome mundial. Em 1993, seu “*Smoking/no smoking*” é premiado com numerosos Césars. linguagem. Igualmente, não se pode dizer que toda obra cinematográfica de tais épocas históricas, locais geográficos e momentos artísticos são cinemas do corpo.

“*Hiroshima é o seu nome.*” “*E o seu é Revers.*” O filme contém diálogos que beiram o absurdo, ou um misto de imaginação e realidade histórica, visibilidade e invisibilidade: “*Como você, eu esqueci.*” (...) “*Eu minto, eu digo a verdade.*” (...) Cria-se uma intrigante relação entre o conteúdo falado e as imagens: a narrativa documental do início se torna pensamento da personagem, a imaginação de uma dor que ela não viveu e nem viu. As falas dos dois abordam um passado sempre desconhecido pelo outro, nas cenas que abandonam o presente para remeter a paisagens e tempos distantes. A narração se torna diário que se torna texto que se torna imagem que se converte em desejo.

“*Eu o esperava com impaciência sem limite. Calmamente.*” O corpo cria conteúdos em trânsito expostos nas falas do casal como memórias de ações passadas, cuja veracidade está inserida no contexto; a realidade do mundo de fora (a cidade devastada pela bomba), a realidade criada a partir de falas fragmentadas que nunca constituem um diálogo coerente, fluxos de ações passadas e possibilidades de acontecimento, expostas em falas que mais funcionam como palavras-gestos para compor a paisagem do quarto, infinita na mais branca parede. Resnais abusa de planos fechados, compondo uma espécie de corpo estendido ao ambiente, ou de estados corporais que superam seu conteúdo. Cria-se uma memória do resíduo (a cidade, a bomba, o quarto) e uma memória em processo (a vida dela). Na montagem de Resnais a forma se compõe com instabilidades, plasticidades, fluxos de pensamentos. Hiroshima: paisagens para o corpo.

“*Devore-me. Deforme-me como a sua imagem.*”

A ideia de uma obra como um pensamento não linear no ambiente audiovisual requer uma linguagem fluida, instável, por estar inserida num contexto espaço-temporal que dialoga com tempos e imagens internas. A instabilidade perceptiva, em função da permanente troca de informações com o ambiente, dos pensamentos, da construção narrativa, anula a possibilidade de um discurso linear – a exemplo dos ruídos de linguagem – criando realidades provisórias e fragmentadas.

O cinema também expressa conteúdos do corpo. Ambos cinema e corpo são formados pelas três variantes tempo, espaço e movimento. Um filme se dá em determinado tempo (no qual é filmado, no qual é exibido, e no qual é construído), espaço (idem) e movimento (pela sucessão de fotogramas que permite que o vejamos como tal). Do corpo podemos dizer o “mesmo”: existimos em um tempo (vivemos aqui e agora, com nossas memórias e potencial imaginativo, o que por sua vez nos lança ao passado e futuro incessantemente), em um espaço (o qual ocupamos no dado momento), e num dado movimento (que nos mantém vivos). O movimento por sua vez é o que dá existência a ambos: às imagens-movimento que fundam o cinema e ao corpo vivo, alerta, consciente e apto em seus sentidos.

As narrativas do corpo e do filme são não lineares: o pensamento como um fluxo de imagens, sujeito à subjetividade do corpo. O corpo comunica o conteúdo da obra, em gestos poéticos, impulsos, em diálogo com suas imagens, que vêm compor no espaço. A partir do corpo do autor se compõe e se propõe o conteúdo da obra, que por sua vez passa a fazer parte de um fluxo de imagens internas, imaginárias, sensoriais, históricas, emotivas, motoras etc. Uma construção de um pensamento não se dá de forma linear. O filme, como o corpo, comporta identidades polimorfas, e assim como o sonho, são polivalentes e ambivalentes. No sonho, no filme, passeamos.

O ator é um signo cinematográfico, assim como outros elementos cênicos, na medida em que também se expressa no espaço, em sua expressão própria e particular. A expressão corporal do ator é uma fonte de criação de significados fílmicos, assim como vários outros. O grau de liberdade dada a ele depende do diretor, isto é, o ator terá maior ou menor espaço de invenção e interpretação do seu papel, incorporação do personagem em gestos, tons vocais, expressões faciais e deslocamentos espaciais conforme lhe for cedido.

O corpo no espaço cinematográfico dialoga com todos os outros elementos do filme, da iluminação ao figurino, do cenário ao som. Ele se expressa num fluxo contínuo, em pequenas sequências e impulsos oriundos de ações internas, que vêm compor no espaço visualidades que têm o tempo do gesto e que não deixam rastro. O corpo é mídia (no sentido de forma ativa no mundo da cultura) e o corpo é texto (no sentido de construção de registros vivos); o corpo é interseção entre natureza biofísica e cultural, arte e ciência. E é uma unidade complexa: se transforma com outros textos e outros tempos.

“Muriel, ou o tempo de um retorno” aborda a vida de um pequeno grupo de personagens que se move por ambientes apertados do apartamento da viúva e colecionadora de móveis antigos (Hélène Aughain, interpretada por Delphine Seyrlg) que recebe em sua casa um antigo amor, sua suposta namorada, seu enteado (Bernard, interpretado por Jean-Baptiste Thiérrée) e uma suposta namorada que nunca aparece (Muriel, que viremos a saber que trata-se de uma mulher torturada pelo grupo de soldados franceses na guerra da Argélia, do qual o protagonista fazia parte). O lugar é cheio de móveis antigos e ambientes externos inóspitos e desconectados, para abordar uma memória de guerra traumática do ex-soldado de Muriel. O trânsito de histórias entrecortadas nunca se completa nos apertados espaços entre a mobília, e as histórias a certa altura nos certificam que podem tanto tratar de fatos reais como inventados, assim como a passagem do tempo, muito subjetiva: viúva revive amor antigo enquanto enteado vive amor imaginário.

Nessa rica trama de angústia crescente (pois adquirimos a incômoda sensação de não poder nos movimentar com liberdade pelos espaços confusos e apertados, somada à dificuldade de acompanhar os diálogos dos personagens, que juntos num jantar, têm sempre os assuntos interrompidos ou inacabados

pela própria descrença dos outros presentes e pelo efeito do álcool). Uma interessantíssima cena dentre as poucas de externas mostra num breve passeio uma parte reconstruída da cidade após a guerra, como se eles tentassem reconstruir o passado que se foi, mas que é presente e é reinventado, e por isso real.

Em “Muriel” móveis antigos amontoam-se por todo o espaço do apartamento onde se passa a maior parte do filme, aludindo aos sentimentos confusos dos personagens. Objetos fora do lugar, assuntos deslocados em frases curtas, cortes secos e cenas também breves, sequenciadas, criam uma sensação constante de desconforto e deslocamento. Temos um círculo frágil onde emoções transbordam para todos os lados, por móveis que parecem estar sempre à frente ou tentando impedir uma comunicação clara. Os quatro personagens habitam aquele ambiente como se não houvesse amanhã, quer dizer, não têm o que fazer ou aonde ir, ou compromissos claros com o mundo exterior.

Os cenários externos são ruínas, construções, ruas escuras iluminadas por neons de vitrines, espaços abertos. Mesmo ali não há qualquer referência geográfica. Em “Muriel” a banda sonora “acontece” sem qualquer apoio ou alento explicativo à imagem. Aliás aí está sua genialidade: Muriel vive no imaginário do ex-soldado, que a conheceu na guerra da Argélia, onde foi torturada por (ele e?) seus colegas. Sabemos disso ao ouvirmos uma fita de áudio gravada durante o episódio com os gritos dela, que recria um tempo presente tão real quanto fantasmagórico. O presente de Muriel está na imaginação do personagem, que atualiza sua existência na memória traumática, ao se referir a ela para a mãe como uma namorada. Também presenciemos seus encontros imaginários com ela.

Nestas duas experiências narrativas Resnais explora a banda sonora de modo raro no cinema; usa imagens distantes de seus respectivos sons, desalienando qualquer tipo de discurso baseado na obrigação formal de se criar uma narrativa coerente ou facilmente compreensível. Ao invés disso dialoga com discursos possíveis do corpo, esse espaço de criação constante de sons e imagens em novos sentidos criativos.

O cinema, como a música, tende a ganhar com uma unidade orgânica maior, e a literatura torna-se limitadora à linguagem cinematográfica. Por outro lado seus temas subjacentes ainda podem servir, desde que se extraiam delas formas e estruturas que façam sentido no audiovisual. Se apropriadas com lógica, resultam num desenvolvimento do tema distinto do desenvolvimento literário.

Tempo, espaço, movimento, imagem: pré condições de existência do cinema e do corpo. Imagens-tempo e imagens-movimento que passeiam por Deleuze para ancorar num espaço-corpo onde os conteúdos sempre móveis, abertos e em processo formulam sentidos e comunicam em ações seu cinema do corpo.

A própria imagem fílmica, com todos os seus componentes visuais, signos em eterno movimento, e a imagem corpórea, compreendida em toda sua potência e amplitude, em virtude de nossa capacidade de gerar imagens conscientes, inconscientes, pictóricas, reais, ilusórias, sensórias, imaginativas, alucinatórias, históricas, afetivas, fictícias.

Minha proposta de que a criação de imagens é uma performance do corpo ganha força com este entendimento híbrido de corpo e cinema, em conjunção com estes fatores que regem as composições narrativas e as representações em suportes variados para expressões sempre emergentes.

A relação com a narrativa e com o tempo é diferente na história, fotografia e cinema, aponta a historiadora Sylvie Lindeperg (2010)⁴. A história se escreve no depois do acontecimento, que deve se tornar inteligível através de uma narrativa, mesmo que as hipóteses e demonstrações sejam falsas. No cinema a narrativa se constrói primeiro no instante, no tempo do acontecimento (que é também o do plano), depois no agenciamento dos planos que se opera no desenrolar do filme. Diferente da fotografia, onde o tempo é fixado com o que foi. (Lindeperg, 2010:337) Por sua vez os meios de comunicação, como a televisão, estão no cerne de um outro processo temporal e são seu principal operador: o “presentismo”, a perda da articulação entre passado, presente e futuro, que leva a viver num presente eterno em permanente dilatação – outra forma de destruição da duração e da percepção temporal.

Lindeperg se dedica a estudar a migração das imagens, seus usos e reinterpretções, centrando na questão do sentido em relação ao acontecimento. Ela exemplifica Alain Resnais, que em seu filme “Noite e neblina” (1955) explora o fora de campo, pois sabe que ele restitui à imagem sua violência, e opta por não decupar uma sequência de embarque para um campo de concentração nazista (filmada por Westerbork) cuja imagem se detém numa criança que olha fixamente para a câmera, imprimindo-lhe um olhar de tristeza. Resnais é o primeiro a descobrir essa imagem e torná-la conhecida com o filme. Em outros momentos as imagens são tomadas por materiais de arquivo heterogêneos em montagens rápidas. (Lindeperg, 2010:327)

“Uma narrativa exige uma forma de elucidação, como na escolha de palavras. A captura do acontecimento na imagem precede a compreensão de elementos não escolhidos a serem desvendados e interpretados; de repente olhamos para alguma coisa na imagem que não tínhamos visto: com isso se articula o acontecimento e o sentido.” (Lindeperg, 2010:336)

⁴Entrevista a Jean-Louis Comolli, “Imagens de arquivos: imbricamento de olhares”, publicado no catálogo do ForumDoc, 2010.

Lindeperg se questiona: em que momento uma imagem torna-se arquivo? Qual o estatuto da imagem de arquivo? Filmar para conservar e arquivar é diferente de tomar consciência, considera. (Lindeperg, 2010:340) Foucault define “arquivo” como um sistema dinâmico de formações e transformações de enunciados que delimita o nosso estar no mundo, pontua a historiadora.

A memória histórica ultrapassa o tempo cronológico e o seu espaço de ocorrência para permear a experiência humana e habitar o corpo de forma atualizada e presentificada. O corpo vivencia suas memórias reinventando-as a cada instante e novo contexto, com toda sua carga afetiva, dramática e (mesmo inconscientemente) imaginária.

“O ano passado em Marienbad” (1961), é exemplo de um certo “esquecimento criativo”, e “Providence” (1977), em seu quase infinito potencial de escritura do roteiro e experimentalismo com atuações de seus personagens que são atores e autor, jogando pelos ares toda a estrutura cinematográfica ao expor sua própria realidade.

Também em “...Marienbad” o corpo de Resnais é unidade de discurso. Estamos agora num palácio e quem narra é também personagem, cujo domínio narrativo está na fusão de fatos ocorridos “no ano passado” e supostas ações, mais tratadas no tempo futuro. Nesse novo jogo de memória a imaginação se apossa dos acontecimentos, dos personagens e dos tempos narrativos, para transformá-los todos em possibilidade. Resnais em “L’annee dernière a Marienbad” explora a problemática do visível e do imaginário, o poder da visibilidade na relação com a realidade, em outras palavras, o que o corpo vê, as imagens que o corpo cria.

Esta investigação é tão explícita que o diretor faz uso de estátuas. Muito além de compará-las aos seres humanos – ao criar narrativas para elas, contar histórias e imaginar “a vida” delas, com muito mais dedicação e curiosidade que com qualquer outro personagem, há aqui outro jogo: as estátuas explicitamente denunciam o tempo suspenso, sugerem a imortalidade (material e da visibilidade) e o movimento perpetuado (do objeto, do cinema, arte do movimento).

A imagem de escultura é pura visibilidade: ela não “existe” por dentro. Os assuntos dos personagens, suas falas, tão superficiais quanto a escultura no sentido acima, denotam uma visibilidade contraditória: o que aparece não é verdadeiro. O corpo vivo não manifesta qualquer verdade (não sabemos sequer se a mulher quer ou não ir embora), ou melhor, traduz uma multiplicidade delas, em seus gestos e olhares.

O jardim se apresenta como simétrico e ordenado: o deslocamento do olhar está no espectador, não no personagem: este não se “incomoda” com as complexidades construídas em cena, com os movimentos de câmera do diretor pelos tetos e paredes dos inúmeros salões, ou com as ações e pensamentos dos outros (que parecem menos expressivos que as estátuas, com seus olhares

abertos e gestos cheios de vazio). Os personagens parecem imersos numa realidade da alteridade, onde objetos assumem o lugar dos corpos vivos, e estes se perdem num espaço coadjuvante (ou o contrário?). O que temos nesse filme de Resnais é a paisagem como personagem.

Desse modo percebemos personagens que nunca chegam a nenhum fim em seus conteúdos dramáticos, assemelhando-se mais a seres vacantes em seus riquíssimos figurinos compondo planos com as esculturas, e seres em aberto das imagens-objeto – corpos que se tornam vivos e que compõem a paisagem deles próprios.

Em “Marienbad”, onde cada sequência refere-se a uma ou várias outras sequências num tempo (no sentido gramatical) que pode ser passado, presente ou futuro. Essa dialética da dúvida com diferentes variáveis gera por si só complexas estruturas independentes das estruturas narrativas (variações sobre os temas estátua, mulher na balastrada) ou de decupagem (organização dos movimentos de câmera, das distâncias focais, das elipses etc).

Encontramos nesta obra adaptada do roteiro de Robbes-Grillet a maior variedade de estruturas desse tipo, nos diálogos, nos vários incidentes – repetições exatas, repetições com variações, chamamentos, alusões, antecipações... – seja por intermédio de elementos do cenário – progressiva proliferação de móveis e lambris do quarto, aumento progressivo das suas dimensões. Marienbad: o sentido em trânsito.

Ao abordar a guerra de independência da Argélia (“Muriel...”), um campo de concentração durante o Holocausto (“Noite e neblina”, 1955) e a bomba de Hiroshima (“Hiroshima...”), Resnais busca, de forma muito verdadeira não “dar conta” do acontecimento em si, tentar explicá-lo com dados históricos ou apresentar um ou mais pontos de vista sob a (tantas vezes fatídica) forma do relato ou do documentário clássico. Ao contrário, o diretor transita por estes assuntos tão caros à humanidade da maneira que melhor lhe convém e que expressa uma forma de olhá-los e representá-los da única maneira possível: com total liberdade de criação.

Dessa forma, é num apartamento de móveis à venda empilhados que ele trata da memória traumática de um soldado francês vindo da guerra argelina, é através de uma história de amor impossível que ele abordará a cidade de Hiroshima bombardeada, e é visitando um campo de extermínio abandonado que ele ilustra os sobreviventes de Auschwitz.

“Toda a memória do mundo”, de modo bem menos extravagante, mas também revolucionário, apresenta a Biblioteca Nacional de Paris em toda a sua funcionalidade, eficiência e reputação irrefutável de preservar e atualizar “toda a memória do mundo”, em jornais, revistas e toda sorte de periódicos, livros de todo gênero, publicações antigas e atuais de toda a história passada e presente a que se pode ter acesso. O filme questiona, implicitamente por entre os meandros de corredores e prateleiras empilhadas por onde a câmera acompanha

funcionários sempre astutos que incorporam a eficiência máxima de arquivar e controlar todo o fluxo de notícias, exibindo tubos e canos por onde as novidades e segredos correm entre os andares, o valor ou importância real de tanto zelo. As cenas cuidadosas ao extremo e à altura da responsabilidade de lidar com tais acervos é discrepante se pensarmos que a produção de conteúdo está atrelada ao ser vivo, instável e subordinado aos caprichos que lhe são inerentes: dor de barriga, cansaço, distração, paixão, morte.

A então biblioteca “mais moderna do mundo”, como nos informa o frio narrador, tem um acervo de 6 milhões de obras catalogadas e classificadas, que incluem manuscritos, mapas e ilustrações, em suma toda a produção francesa. “Vislumbramos um futuro onde todos os mistérios serão resolvidos”, consagra a voz over, reafirmando a contradição do ambiente de controle e precisão, muito bem reproduzido no filme, frio, exato e agudo, em relação à própria natureza da memória: descontínua, incerta, inventiva. Qual o sentido de tudo isso?

O curta metragem conta com uma narração em *off* que nos reporta precisamente o destino de partes e membros dos cadáveres: do cabelo se faz lã e cobertor; dos ossos, fertilizante; da pele, sabão; dos corpos, papel. E termina informando o total de 9 milhões de mortos.

Em “*Providence*” os objetos, já tão presentes e atuantes em obras de toda espécie, aqui circulam como protagonistas, pelo menos no nível da visualidade. O filme é composto por sequências do interior da casa de xx, ao mesmo tempo loja de antiguidades de todo tipo e tamanho, de maneira que os quadros do filme são preenchidos por móveis que parecem estar sempre à frente ou tentando impedir uma comunicação clara entre os personagens. Ou os objetos impedem que eles falem com clareza, ou que se movam com um pouco de liberdade – móveis tomam conta do cenário e criam enquadramentos estranhos, que sempre mudam e não se encaixam à ação ou ao seu discurso. Coisas fora do lugar, assuntos deslocados, em frases curtas, cortes secos e cenas também curtas, em sequências, criam uma sensação constante de desolamento. Uma casa-móvel onde os personagens também mudam de lugar – ou de sentimento. A jovem chega acompanhando Alphonse (Jean-Pierre Kérien), que se apaixona novamente por Hélène, uma vez sua amante. Temos um círculo frágil onde emoções transbordam pra todos os lados.

Em “*Providence*” Resnais desconstrói a estrutura narrativa do cinema. Um personagem é o próprio autor da história, que aparece em montagens paralelas deitado numa grande cama rodeado por muitos papéis onde não para de escrever e rabiscar e amassar folhas para continuar escrevendo enquanto toma goladas de vinho direto da garrafa. Só compreendemos as aparições deste personagem quando percebemos que os outros personagens mudam de papéis, assumindo o lugar de outro - ou seja portando-se como ator e não mais personagem. Ao longo do filme nos deparamos com essa construção a princípio ilógica mas que naturalmente faz todo o sentido - visto que estamos testemunhando

verdadeiramente o “fazer” de um filme: seus ensaios, as tentativas do autor de escrever o roteiro, mudando de ideia (e assim “desmaterializando” as sequências de cenas que tínhamos acabado de ver) ao longo da narrativa. Por fim vemos “materializar-se” o diretor - o autor assumira também este cargo - que senta-se para almoçar com os atores e todos conversam enquanto comem, parabenizando-se e possivelmente já assumindo seus novos personagens como autores - visto que se chamam de outros nomes; pode tratar-se de um primeiro ensaio para um novo filme.

Esta obra prima de Resnais dialoga com a dramaturgia de Beckett, agrega a linguagem *non sense* (pelo menos num primeiro momento), discute o papel do narrador, as leis de enunciação, expõe à transparência o meio diegético, e por fim desnuda o aparato cinematográfico para jogar com ele.

É difícil discernir se as falas fazem parte da ação, isto é, se o que ouvimos é falado na cena, é parte daquele universo fictício, ou se trata-se do pensamento do personagem “em voz alta”, o que por sua vez pode tratar-se de um desejo seu ou um lamento, ou uma ideia, ou uma lembrança. Em muitos filmes e mesmo outras narrativas audiovisuais como a videoarte e a videoperformance o áudio, composto por música, voz ou mesmo ruído, é muito usado para “guiar” a obra, conduzir o ritmo, orientar um certo olhar ou despertar certa emoção (simbolicamente). Em “Muriel”, como em outras obras de Resnais, isso não acontece. O áudio e todas as bandas e possibilidades sonoras “não se sintoniza” com as imagens; a cena “acontece” sem sua presença no sentido de apoio.

Esse recurso da trilha sonora certamente contribui para o desconforto do filme. Ou seja, o diretor parece fazer uso do som de forma não linear em vários sentidos: nos diálogos sempre interrompidos, monólogos de uma ou duas frases, diálogos ou monólogos que acontecem com imagens que não correspondem ao tempo e espaço de onde a voz aconteceu – o personagem fala em um lugar e momento e o ouvimos em outra cena, em outro acontecimento, outra imagem e momento espaço-temporal.

A música, tão usada para “facilitar” um entendimento ou sentido, para disfarçar a montagem, para “dar o tom”, definir a emoção da cena, em “Muriel” não se encontra assim. A ausência de música na obra, juntamente com a imagem que não corresponde ao áudio, criam inconstâncias sonoras e visuais que perduram por toda a obra, tornando (quase?) impossível estabelecer um nível de unidade cênica, em qualquer sequência do filme. O áudio, em uma de suas várias pistas, acontece em determinado momento visual; uma música não diegética “entra no meio de uma cena”, e não no início desta; tampouco estabelece algum sentido ou dirige a atenção para um elemento cênico; ela só perturba.

Os personagens são introduzidos e passam a circular naquele cenário interno do apartamento, em enquadramentos que variam do plano aberto para o primeiro plano, este geralmente em momentos de ação suspensa. Os quatro personagens habitam aquele ambiente como se “não houvesse amanhã”, quer

dizer, não têm o que fazer ou aonde ir, ou compromissos com o mundo externo ao apartamento. Quer dizer, xx sim, recebe clientes em casa, mas estes não são muito presentes. Apenas xx se conecta com o mundo externo: para visitar Muriel.

O imaginário confunde-se com a memória conturbada e traumática da tortura a Muriel, durante sua estada na guerra da Argélia. Com imagens em super8 de seus colegas descansando e rindo para a câmera, sua narração preenche a obra com a densidade de uma memória que se faz presente em sua vida, a memória visual da violência que ele descreve.

Em outro momento também a memória do filme está no som: Alphonse sem querer aperta o play no gravador de Bernard e escuta-se gargalhadas do grupo na Argélia, gravação que o faz imediatamente tomar posse do equipamento e fugir desconcertadamente. Muriel é o passado-presente que preenche o filme, na memória real e imaginativa, ou nas memórias fictícias, de Bernard. O presente de Muriel está também na imaginação do personagem, que vive um relacionamento imaginário com ela, mencionando-a em casa, e assim criando sua existência no tempo presente. A memória presente é sonora: está no som, mas não na imagem. Esta memória traumática que ele narra no presente, junto à imaginação do personagem (que se relaciona com ela), são a potência que conduz a narrativa. Em outras palavras, a memória e a imaginação. Muriel: objetos para sentimentos.

Estas experiências narrativas, de usar imagens longe de seus respectivos sons, desalienando qualquer tipo de discurso baseado na forma clássica ou obrigação de criar uma narrativa coerente ou compreensível, dialoga com discursos possíveis do corpo, espaço de criação constante de sons e imagens, que dialogam com imagens e memórias, transformadas e alimentadas no ambiente e nas ações, que criam sentidos e novos contextos de criação.

Assim percebemos “Hiroshima meu amor”: o diretor aborda a consciência e a imaginação, ao criar uma personagem que vive uma história de amor num tempo e lugar suspensos (num momentâneo quarto de hotel) e “fora da realidade exterior” do mundo, para ela e seu amado, também habitante de outra cidade. Os diálogos e paisagens que desfilam pelo filme nos revelam acontecimentos históricos e ambientes tão reais quanto fictícios do pensamento, ou da memória da personagem, inseridos em suas vidas práticas e nas memórias da personagem.

A música, a montagem, a câmera, a paisagem, os gestos do personagem, são recursos significantes em um contexto único da narração de uma experiência corporal. Estes recursos são tão ricos quanto a própria capacidade humana de expressar emoções e se relacionar com o ambiente. Estas ferramentas cinematográficas são elementos codificantes do corpo, do ponto de vista fenomenológico (inspirado pela filosofia de Maurice Merleau-Ponty).

Criar para melhor viver

No intuito de investigar as novas visibilidades e propor regimes de percepção, interpretação e representação da vida cotidiana a fim de dar-lhes sentido em linguagens audiovisuais possíveis, este artigo buscou transitar por algumas obras do diretor francês, que em sua diversidade propõe seus próprios entendimentos da realidade e fantasia, ambas reais e presentes no corpo e suas manifestações históricas e artísticas. Vislumbrar um entendimento de acontecimentos do mundo requer fazer parte, vivenciar suas formas e possibilidades de expressão. O corpo se faz agente em contextos midiáticos que se mostram necessariamente abertos a formatos distintos: videoperformance, cineinstalação, o palco, a TV; um desprendimento narrativo atado ao organismo vivo que se recompõe a cada nova ação e entendimento do mundo, histórico e imaginário.

Resnais nos mostra que a linguagem do cinema permanece, desde os seus primórdios, performática, no sentido de poder se reinventar por infinitas ferramentas de sentido e combinações sígnicas realizadas por um corpo que pensa e habita um presente necessariamente híbrido e atual. Memória e esquecimento, imaginação e história, ficção e realidade, falsas dualidades diluídas que tanto permearam discursos das ciências humanas e que hoje parecem mostrar-se como são: parte de um todo a cada instante descoberto na forma e conteúdo de cada obra e cada contexto criativo.

As possibilidades de realização de uma obra feita com imagens em movimento amplificam as capacidades imaginativas tanto quanto multiplicam as representações corpóreas, que ganham vida eterna em seu movimento. As representações tão distintas do corpo numa obra audiovisual têm níveis diferentes de apropriação em sua prática criativa. Alguns casos são explícitos, outros menos evidentes. Muitas metáforas de imagem e pensamento se fazem presentes para compor a própria rede de imagens que tece esse discurso audiovisual para destacar o lugar do corpo também no fluxo. De certa forma, cada realizador em seu discurso próprio apresenta um corpo em processo e nunca como um produto.

Uma obra audiovisual representa as cenas do mundo sob o olhar de alguém – como vemos no cinema de Alexander Sokúrov, de Peter Greenaway, Pedro Almodóvar e Mário Peixoto. Este cinema corpóreo traz um novo tratamento estético para dramaturgias do corpo. Um cinema ininterrupto, incompleto, inacabado e todas as outras variáveis que trazem consigo um dado instante espaço-temporal – e que se faz perceptível na câmera, na montagem, no roteiro, na direção, nos diálogos, na trilha sonora. Obras como realidades momentâneas.

Referências bibliográficas

BORDWELL, David & CARROLL, Noel. *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996

GRUNEWALD, José Lino. *Vertentes do cinema moderno: inventores e mestres*. Campinas: Pontes, 2003.

LINDEPERG, Sylvie. *Imagens de arquivos: imbricamento de olhares*. in Forumdoc.bh.2010. Catálogo do 14o Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e video.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Claude Lefort (ed). Paris: Gallimard, 1964.

A resistência armada: Lamarca e Marighella no cinema nacional

Armed resistance: Lamarca and Marighella in Brazilian national cinema

Cristiane Gutfreind

Professora do PPGCom da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Helena Stigger

Doutoranda na PUCRS

Resumo: O presente artigo estuda a ditadura militar no cinema brasileiro, e em especial, analisa a representação de dois líderes da esquerda armada: Carlos Marighella e Carlos Lamarca. O assassinato de Marighella foi evidenciado em filmes como *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007) e *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001). Assim como o caráter humanista de Lamarca foi destacado no filme *Lamarca – o capitão da guerrilha* (Sérgio Rezende, 1994). Portanto, partindo dessa identificação, buscamos estudar a relação entre esses personagens, compreendendo que ambos são retratados como heróis nessas narrativas.

Palavras chave: ditadura militar; cinema brasileiro; militantes.

Abstract: *This paper studies military dictatorship on Brazilian cinema, analyzing the representation of two left-wing guerrilla leaders: Carlos Marighella and Carlos Lamarca. Marighella's assassination was portrayed in movies like *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007) and *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001). The humanist personality of Lamarca was highlighted in the movie *Lamarca – o capitão da guerrilha* (Sérgio Rezende, 1994). From this identification, we are looking to study the relation between these two characters from the understanding that they are both portrayed as heroes in those narratives.*

Keywords: *military dictatorship; Brazilian cinema; militants.*

Introdução

Em 1964, houve um golpe militar no Brasil. No lugar do presidente deposto João Goulart, instalou-se uma junta que logo seria substituída pelo primeiro presidente do golpe: Castelo Branco. Ali se iniciou um dos períodos mais repressivos e violentos da história da política brasileira, a ditadura militar, que se manteve no poder até 1985. E hoje percebemos, devido à pesquisa realizada sobre a representação cinematográfica da ditadura militar no Brasil (CNPq)¹, que a filmografia brasileira tem produzido muitos filmes sobre o tema. Em especial, essas obras evidenciam a trajetória do militante da esquerda armada e ocultam de forma indispensável o regime ditatorial da ação fílmica, ou seja, não há nos filmes uma problematização do conflito histórico em questão, pois é recorrente o uso de alguns recursos meramente explicativos como cartões, *voz-off* e cenas de tortura filmadas da mesma forma.

Portanto, é patente, em grande parte dos discursos acadêmicos e no processo de construção da memória, o papel que foi atribuído à esquerda como o foco de resistência à ditadura. Assim, podemos identificar nos filmes que o personagem do militante da esquerda armada é representado como um herói.

Conforme Reis Filho, apesar das organizações de esquerda terem planejado um programa socialista, na prática, eles “não fizeram mais do que resistir” (REIS FILHO, 1997, p. 39). Os movimentos revolucionários dos anos 1960, de fato, foram a resistência contra a ditadura. “Acuados pelo regime existente, sem opções, apenas a resistência era possível” (REIS FILHO, 1997, p. 39). Sendo assim, é natural associar as imagens dos militantes à oposição ao regime e por essa razão, nos filmes, eles são representados como heróis.

Portanto, tendo por alicerce essas primícias, nesse artigo buscamos estudar a representação dos militantes da esquerda armada através da análise de dois líderes da época: Carlos Marighella e Carlos Lamarca, pois ambos participaram de partidos de guerrilha armada e tiveram uma morte heróica explorada midiaticamente pelos militares e representada nos filmes.

¹Essas informações partem da pesquisa *A Representação da Ditadura Militar nos filmes brasileiros*, que tem como proponente a Professora Dra. Cristiane Freitas Gutfreind, e teve como objetivo analisar as diferenças estéticas da representação da ditadura nos filmes longas-metragens de ficção e documentários realizados em diversos períodos do cinema brasileiro. Desta forma, a pesquisa concentrou-se em estudar como o cinema brasileiro tem construído uma memória sobre a Ditadura Militar, instigando a refletir sobre a própria noção de representação e as diferenças estéticas das diversas obras. Além dessa pesquisa, esse artigo se baseou na tese de doutoramento *A representação da ditadura militar nos filmes brasileiros longa-metragem de ficção: de 1964 a 2010*, de Helena Stigger, defendida em dezembro de 2010 no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Os jovens guerrilheiros

Marcelo Ridenti, no seu livro *O fantasma da revolução*, traça um minucioso perfil da esquerda revolucionária das décadas de 60 e 70 do século XX no Brasil. Partindo da concepção dos partidos, o autor segue estudando o modo como se estruturavam os grupos da esquerda revolucionária. Para o desenvolvimento dos nossos estudos, cabe compreender a análise de Ridenti, pois é oportuno reconhecer quem eram essas pessoas que arriscavam suas vidas, correndo o risco de serem presas, assassinadas ou torturadas, em nome de uma luta social.

Na década de 60², o PCB (Partido Comunista Brasileiro) tinha muito prestígio nos sindicatos e suas propostas influenciavam o governo federal. No entanto, a passividade desse partido de esquerda diante do golpe de 1964 implicou em inúmeras rupturas. Assim surgiram as organizações como a ALN, PCR, ALA, PRT, MRM, Colina, VAR entre outras. Essas nascentes organizações propunham uma nova orientação para as esquerdas: era preciso a luta armada.

No conjunto dos participantes da esquerda armada, pode-se dizer que boa parte era formada por jovens estudantes, mas além desses, Ridenti observa a adesão à luta armada de uma camada da população que ele nomeou como trabalhadores intelectuais, seriam esses “que se pode supor terem relativos privilégios de acesso à educação, saúde, nível de renda, etc.” (RIDENTI, 1993, p. 149). Portanto, podemos concluir que a maioria dos militantes originava-se de uma classe privilegiada da sociedade brasileira. Entre esses, encontramos os professores que viviam no mesmo âmbito dos estudantes e compartilhavam com esses a luta pela reforma do ensino. Ainda houve a participação de religiosos, profissionais liberais, empresários e artistas. Ou seja, a esquerda era composta, em sua maioria, por estudantes e por profissionais liberais com alguma formação.

No cinema, identificamos que a maioria dos personagens de esquerda armada é condizente ao estudo de Ridenti: eles são jovens universitários ou pertencem aos denominados “trabalhadores intelectuais”. Também compreendemos que os filmes sobre a ditadura militar tendem a mostrar como funcionava a engrenagem da polícia política do governo, destacando a tortura. Assim, identificamos que, nas narrativas, a tortura parte de uma complexa rede de repressão política que é mostrada em cenas explícitas que envolvem o choque elétrico, o pau-de-arara, o afogamento, a cadeira do dragão, a geladeira, o uso de insetos e animais e produtos químicos, entre outros. Ainda, gostaríamos de reiterar que a representação da tortura nos filmes parte de relatos biográficos de ex-militantes presos e torturados nos presídios da ditadura militar. Assim, tendo em vista essas análises, não é de

²Antes do golpe, o quadro dos partidos políticos de esquerda era composto pelos seguintes núcleos: Partido Comunista Brasileiro (PCB), Ação Popular (AP) e a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (POLOP ou ORM-PO).

se surpreender com a ênfase que as narrativas sobre a ditadura militar dão à tortura. Sobre isso, ainda é importante reforçar que esses jovens não são militantes anônimos, Stuart Angel, por exemplo, é evidenciado no filme *Zuzu Angel* (de Sérgio Rezende, 2006). Dessa forma, sua ação revolucionária tem uma conotação heróica, pois ele lutou pelo bem comum, o que levou a ser assassinado pelo governo, mas Angel não se tornou um dirigente. Assim, entre os heróis da resistência, Lamarca e Marighella se destacam como líderes.

A lei da tortura

Enquanto que no mundo eclodiam o movimento de contracultura, os hippies, o maio de 1968, o *rock and roll* e a comercialização da pílula anticoncepcional, os militares aumentavam sua estrutura repressiva. Justificativa: defesa nacional contra o perigo comunista. Os militares ignoravam a radical transformação social que representavam esses movimentos e mantinham a postura da estrita ordem, censura e disciplina. Para conter o avanço do comunismo nas universidades, o governo infiltrou policiais nos centros acadêmicos, vetou homenagens, entre outras medidas, que ilustravam a crescente repressão do regime amparado na legal luta contra os comunistas. No fim, as perseguições tornaram-se tão acirradas, que o governo perseguiu “não só os bruxos, mas também aqueles que denunciavam a caçada”, como complementa Elio Gaspari (GASPARI, 2007, p. 230).

Em relação à formação dos processos judiciais, pessoas que se sentiam vitimadas pelo governo podiam recorrer à justiça comum até outubro de 1965. A partir de 1969, o preso não tinha mais acesso a um advogado ou direito a visita de um familiar por tempo ilimitado. Ficava encarcerado e era torturado.

Conforme Giorgio Agamben, no estado de exceção o direito constitucional é suspenso por tempo ilimitado e, nesse sentido, o autor a localiza entre a democracia e o absolutismo. É interessante constatar que, nesse estado, o governo entende que um determinado grupo de homens não possui o privilégio da proteção da nova legislação pronunciada, ou seja, existe um segmento da população cuja vida é nua. Ainda, Agamben sublinha que, quando na história tentou-se criar um espaço definido para o estado de exceção, gerou-se o campo de concentração; no Brasil, esse espaço foi o porão do Dops. Tanto um como outro não são equivalentes ao direito carcerário, pois esse último está incluso no poder judiciário.

O *homo sacer* é aquele que está alheio ao estado de direito e sua vida é, literalmente, nua. Parafraseando Festo, Agamben reconhece o termo *homo sacer* como “a impunidade da sua morte e o veto de sacrifício”

(AGAMBEN, 2004, p. 81). Assim, ele indaga-se sobre a razão que leva estes indivíduos, se não são sagrados, a serem condenados à morte em vez de serem subjugados pela lei. Compreendendo que essa dualidade da vida nua é enraizada na condição exclusiva e inclusa do soberano. O soberano era alheio ao estado de direito e quando ele pronuncia o estado de exceção, suspende a lei e, conseqüentemente, é incluído ao sistema. Entretanto, carece ao estado de exceção e ao soberano manter um vínculo com seu estado anterior de exclusão. Assim, a vida nua representa esse estado anterior do soberano, antes de tomar o poder e fundar o estado de exceção. O autor refere-se ao termo bando, desse modo, o soberano era banido da lei. Uma vez inserido ao estado de direito, o soberano precisa da vida nua para significar a sua original exclusão. Ou seja, o soberano precisa de um agente externo no estado de exceção, a vida nua, para representar seu antigo estado de exclusão.

Nos dois limites extremos do ordenamento, soberano e homo sacer apresentam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas, no sentido de que soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente homines sacri e homo sacer é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos. (AGAMBEN, 2004, p. 92)

Tendo esse conceito como premissa, podemos nos reportar à ditadura militar e sua caça ao comunismo. Parece-nos mais plausível que os revolucionários da esquerda representam a exclusão original do regime militar e sua imposição diante da antiga democracia, do que, de fato, eram ameaças reais ao regime. Assim, somos levados a reconhecer que esse direito dos militares de sacrificar vidas só foi coerente dentro de um sistema político em que há uma conexão entre vida e poder.

Portanto, no contexto desse panorama repressivo que vigorou durante a ditadura militar é notório que a representação do regime nos filmes seja estruturada a partir do ponto de vista dos vencidos. É patente que os militantes foram as vítimas do governo, pois foram perseguidos, presos, torturados e, muitas vezes, foram assassinados nos porões da polícia repressiva. Medidas que infligiam claramente os direitos humanos. Sendo assim, essas narrativas procuram narrar as histórias desses jovens, e em especial, destacam dois líderes da esquerda: Carlos Marighella e Carlos Lamarca.

Carlos Marighella

Marighella criou a Ação Libertadora Nacional (ALN) em 1968, um ano depois de ter sido expulso do PCB. A ALN foi uma das organizações da esquerda armada mais ativa durante o regime militar, e entre suas ações,

destaca-se o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick. Marighella escrevia também livros que se tornaram manuais para os guerrilheiros, vivendo na clandestinidade. Foi assassinado em 4 de novembro de 1969. O governo brasileiro reconheceu publicamente a responsabilidade pela morte de Marighella em 1996.

Como já evidenciamos, os filmes tendem a narrar as histórias dos militantes destacando a coragem e o desejo de lutar num momento político hostil, contrapondo desse modo, grande parte dos personagens que representam parte da população brasileira, que temiam uma reação. Tal fato caracteriza o heroísmo desses personagens, e em especial, os líderes Lamarca e Marighella. Nas narrativas, os guerrilheiros se agrupam em pequenas organizações para combater a ditadura militar. Assim, nesse panorama, o líder da organização da ALN se destaca em dois filmes: *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007) e *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro* (Silvio Tendler, 2001).

Batismo de sangue conta a história de frades que ajudaram organizações da esquerda armada. São eles: Tito, Betto, Fernando, Oswaldo e Ivo. Com exceção de Oswaldo, que viaja para França, os frades são presos. Os investigadores, primeiramente, torturam Fernando e Ivo para descobrir o paradeiro de Marighella. Fernando trabalha na livraria Duas Cidades e é de lá que ele recebe os telefonemas que o colocam em contato com o líder da ALN. No filme, Fernando acaba cedendo à pressão da polícia, depois de ser torturado, e informa aos investigadores que Marighella costuma ligar para ele usando o código: “Ernesto vai à gráfica hoje”. Assim, a polícia arma uma emboscada para matar o guerrilheiro.

Nesse momento, gostaríamos de detalhar alguns pontos. Curiosamente, Marighella só é retratado em apenas duas cenas do filme *Batismo de sangue*. A primeira sequência ocorre nos primeiros cinco minutos da narrativa. Em 1968, na cidade de São Paulo, os frades Tito, Fernando e Ivo são conduzidos dentro de um carro até um depósito e lá eles encontram Marighella. O líder da ALN dá alguns conselhos de segurança essencial para a luta armada e, ainda, nessa breve cena, Marighella entrega para frei Tito um embrulho com seus livros publicados. Seriam eles: *Teoria e Ação Revolucionária*, *Manual do Guerrilheiro Urbano*, *Por que Resisti à Prisão*, *Os Lírios já não Crescem em Nossos Campos*.

Como se pode perceber, essa primeira cena de aparição de Marighella é breve. Por outro lado, a sequência que representa a sua morte é mais descritiva, logo, assume uma importância muito mais significativa dentro da narrativa.

Fernando e Ivo estão dentro de um fusca azul estacionado na alameda Casa Branca. É noite e eles estão algemados. Ivo está sentado ao volante e Oswaldo está no banco do passageiro. Um guerrilheiro sobe a rua passando pelo fusca e percebe Ivo e Fernando no carro, no outro lado da rua, tem um casal de namorados. O militante não sabe que o casal de namorados é, na verdade, uma policial e o investigador Fleury disfarçados. O guerrilheiro continua caminhando e vê

uma caminhonete vazia estacionada. Pouco tempo depois, Marighella aparece subindo a mesma rua. Ele caminha na calçada que fica na frente do fusca azul. De repente, Fleury sai do carro dando voz de comando. Descem vários policiais armados da caminhonete. Marighella é surpreendido e Fleury atira. Outros policiais também atiram e essas imagens são intercaladas com a de Marighella sendo baleado. Surgem policiais da esquina na rua e também atiram em Marighella.

No meio do tiroteio, a policial, que há pouco se fazia passar por uma namorada, sai do carro e é atingida com um tiro na testa. Ivo e Fernando são retirados do carro e deitados bruscamente no asfalto. O delegado é baleado na coxa e Marighella está caído no chão quando Fleury se aproxima e aponta a arma para ele. Marighella levanta a mão na frente do rosto para tentar se proteger. Fleury atira. Os policiais levam o corpo de Marighella, e Ivo e Fernando são jogados para dentro da viatura.

Na cena seguinte, dentro da delegacia do DOPS (como indica os créditos sobre a imagem), Fleury está dentro de sua sala e está falando no telefone. Ele diz para o interlocutor que a operação foi um “tremendo sucesso”. A câmera mostra que Fernando e Ivo estão sentados num banco no canto da mesma sala. E Fleury continua falando ao telefone: “Os dois estão aqui comigo, rezando o Pai Nosso”. Um policial bate na porta e diz para Fleury que “todos estão esperando para o brinde”. A morte de Marighella é muito festejada pelos policiais do DOPS.

A próxima cena mostra Betto, que ainda não tinha sido preso, assistindo a notícia sobre a morte de Marighella numa televisão em um bar. Depois o filme retorna para a delegacia onde Fleury continua comemorando o assassinato do líder da ALN. Fleury se aproxima das celas onde estão mantidos os presos políticos e diz: “Nós matamos o chefe de vocês. Cortamos a cabeça da cobra. Foi muito fácil. Os dominicanos entregaram tudo, de mão beijada”.

Na cena seguinte, Fernando fica na cela tentando compreender como a polícia sabia de algumas informações a respeito do encontro com Marighella. Pois, mesmo o filme sugerindo que os policiais já tinham as informações sobre Marighella, Fernando se culpa por ter denunciado o líder da ALN. No livro de Frei Betto, *Batismo de sangue*, que inspirou o filme, há grande ênfase para esse episódio. É notório o esforço que Frei Betto faz para inocentar Frei Fernando, sugerindo que tinha um agente duplo na ALN ou havia uma participação da CIA na captura de Marighella.

Portanto, é interessante constatar que o filme *Batismo de sangue* enfatiza as questões que responsabilizam ou inocentam outros militantes pela captura de Marighella, resultando em sua morte, sendo tão evidente que o único e verdadeiro assassino do líder da ALN foi o regime militar. Da mesma forma, o documentário *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro* procura narrar a trajetória política de Carlos Marighella desde a década de 1930 até o fim de sua luta contra a ditadura militar em 1969. Nesse caminho, o filme equilibra anedotas

contadas por amigos e familiares, que legitimam seu bom caráter, com a história do homem político. Mas, assim como no filme de Helvécio Ratton, a morte de Marighella tem um grande espaço dentro da narrativa. Ao final de *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro* há o depoimento do Frei Fernando, que diz ter denunciado Marighella depois de ter sido barbaramente torturado.

Assim, podemos entender que a representação da morte é um dos fatores que legitima a heroização de Marighella. Enquanto que outros personagens nos filmes temiam a violência da polícia política do regime militar, Marighella foi um homem que fez de sua vida uma luta para o melhor do Brasil, combateu e resistiu a duas ditaduras, foi torturado e acabou sendo brutalmente assassinado. Ou seja, os representantes da vida nua não foram pacíficos.

Dessa forma, a morte de Marighella é emblemática até os dias de hoje, pois transcende a morte do sujeito em si, faz com que ele se torne um ícone de resistência, por motivos diversos, tanto para os militantes quanto para os militares.

Numa outra perspectiva, Carlos Lamarca também é retratado como um herói. Vejamos nosso segundo personagem.

Carlos Lamarca

No filme *Lamarca – o capitão da guerrilha* (de Sérgio Rezende, 1994) desde a primeira cena procura-se retratar de forma narrativa a biografia de Carlos Lamarca. Trata-se de uma reunião de militares no Rio de Janeiro em 1970. Um militar narra aos outros detalhes sobre a vida de Lamarca, desde o início de sua carreira militar até a entrada para a luta armada.

A primeira imagem de Lamarca no tempo presente da narrativa é durante o sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher. Dois companheiros, Suzana e Ivan, querem matar o refém porque o governo se recusa a liberar alguns homens da lista dos setenta presos. Lamarca diz que, com essa ação, a população os julgaria como assassinos. Ele propõe trocar os nomes da lista por pessoas cuja libertação o governo possa admitir.

Suzana e Ivan são mortos numa blitz da polícia. Depois disso, os outros companheiros querem uma fuga para o exterior. Custa caro manter Lamarca no Brasil, vários apartamentos e a alimentação, mas ele não quer deixar o país. Ou seja, Lamarca evita a violência desnecessária e se recusa a “fugir” da luta, mantendo-se fiel aos ideais em que acredita.

Portanto, Lamarca é um homem coerente, equilibrado, praticamente um herói. Pois, além das virtudes, ele transforma sua vida em uma batalha perdida contra a ditadura militar. E essa maneira de morrer por uma causa o torna um mártir. Mesmo quando está sob pressão e precisa cuidar dos detalhes para deixar o aparelho, ele não esquece dos filhos, pede a um companheiro para enviar por correio bolinhas de cortiça para as crianças. E, ainda na fuga, ele pede para o motorista do táxi passar na frente da casa de seu pai para se despedir.

O sentido atribuído a um homem justo e correto é ainda mais enfático quando ele relembra um diálogo com o pai sobre sua experiência militar no Canal de Suez. Nessa cena, Lamarca relata emocionado o contato com a população carente local, e assim ele afirma: “Suez mudou minha cabeça, eu descobri que tarefa militar é tarefa política. Pai, se a guerra fosse declarada, eu passava para o lado dos árabes”.

Com esse diálogo, se obtém a representação de como seria o caráter de Lamarca e justifica as razões que o levaram a ser tornar um herói da luta contra a ditadura. Ele é um homem que se sensibilizou com a miséria humana e, a partir dessa experiência, optou por lutar contra as injustiças sociais. Nas suas palavras, “Traidor? Mas ser leal o que é? Ser leal é ficar calado diante das maiores injustiças”. O que devemos entender aqui é que esse filme busca evidenciar os motivos que levaram os jovens militantes a escolherem o socialismo como causa. Lamarca não só refere-se às causas socialistas, como mostra que o desejo de lutar pela população carente é anterior ao regime militar. Lamarca está indo para o campo e observa um número grande de trabalhadores na traseira de uma caminhonete, e diz: “para esses ainda não chegou o milagre econômico”. Por isso é necessária a revolução. Portanto, Lamarca retrata o desejo de mudança revolucionária, não ficando, desse modo, restrito a sobrevivência do personagem à tortura.

No campo, Lamarca recebe a ajuda de um militante da MR-8 e de moradores locais. Os companheiros de Lamarca temem que, pressionados pelos militares, os moradores da região acabem delatando-os a polícia. Quando é sugerido o assassinato de um homem por motivos de segurança, Lamarca é contra. Novamente seu caráter humanista é mostrado, ele acredita no poder de argumentação. Em outra cena, lembra-se do seu primeiro assalto. Foi obrigado a matar um guarda. Ou seja, mesmo nas ações violentas, o filme mantém a integridade do personagem.

No que se refere à cena de sua morte, a sequência é muito simplória. É evidente que a captura de Lamarca não foi retratada do mesmo modo que a de Marighella. Lamarca estava bastante danificado fisicamente ao final da narrativa. Ele é carregado por um companheiro durante a fuga. Parecendo exausto, o militante acomoda Lamarca no chão. Lamarca deita com as pernas e os braços abertos, fazendo referência à crucificação de Cristo. O guerrilheiro senta encostado numa árvore. Logo, os militares encontram os dois resistentes. Lamarca é baleado em diversas partes do seu corpo. O militante tenta fugir, mas é igualmente assassinado pelos policiais. Um plano mais fechado revela o rosto de Lamarca morto e aparecem os créditos: Sertão da Bahia, 17 de setembro de 1971. Sobem os créditos finais do filme.

Os heróis da resistência

Não é uma tendência dos filmes brasileiros sobre a ditadura militar relatar a história de formação dos grupos guerrilheiros, como brevemente descrevemos nesse artigo. Tão pouco é narrado o motivo e o contexto que derrubou o presidente João Goulart no golpe do dia 10 de abril. Em sua maioria, os filmes mostram as cenas bárbaras de tortura e a sobrevivência das vítimas. Por essa razão, a morte de Marighella é evidenciada nos filmes *Batismo de sangue* e *Marighella, retrato falado de um guerrilheiro*. E o enfoque da narrativa está em tentar desvendar quem poderia ter denunciado Carlos Marighella à polícia.

Mas, por outro lado, não é a morte de Lamarca que é destacada no filme biográfico de Sérgio Rezende, e sim sua luta e o seu desejo de mudança social. A bondade e o senso de justiça são tão claramente destacados na narrativa que um dos policiais comparou à resistência de Lamarca a saga de Jesus Cristo, percebendo que ambos tinham a mesma idade, trinta e três anos, quando morreram.

Ao longo desse texto afirmamos que, nos filmes, os personagens de Lamarca e Marighella são retratados como heróis. Assim, tendo em vista a relativização do conceito de herói, retomamos o nosso contexto para identificar o visível cruzamento entre os personagens de Marighella e de Lamarca com a recente construção da memória do período militar. Para percorrer essa trajetória, nos reportamos a uma definição de César Martin Feijó:

O herói é sempre um elemento da cultura, onde quer que ele se encontre, manipulado ou não, sofisticado ou mitificado, ele exerce o mesmo fascínio que o mito exerce sobre os primitivos, porque este tem a ver com esferas de nós mesmo que na maioria dos casos ainda desconhecidos. (FEIJÓ, 1984, p. 99)

Dessa maneira, podemos identificar nas memórias de ex-guerrilheiros e nas recentes pesquisas de historiadores uma busca pela compreensão sobre a atuação de uma pequena parcela da população brasileira que foi, de fato, a resistência ao regime militar. E foi a partir desse reconhecimento que conseguimos delinear o sentido heróico que foi atribuído a Lamarca e Marighella.

Ridenti, no texto *Resistência e mistificação armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores* (2004), analisa o significado de resistência no contexto das mistificações que a sociedade brasileira alimenta sobre a oposição à ditadura. Existe uma grande diferença entre “resistência democrática” e “revolução armada”: a primeira inclui parte da “esquerda católica, algumas entidades de classe e movimentos liberais, até mesmo o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que pregava uma ampla frente política para combater a ditadura” (RIDENTI, 2004, p. 54). O segundo termo refere-se a um pequeno grupo de guerrilheiros radicais que almejava uma revolução socialista através da luta armada. Esse

grupo não nasce com a revolução, pois, anterior a 1964, já havia a formação de grupos revolucionários no modelo de Cuba. Para Ridenti, resistência “tende mais a um sentido defensivo que ofensivo, menos à ação que à reação” (RIDENTE, 2004, p. 54).

Posto dessa maneira, compreendemos que os filmes analisados nesse artigo fazem uma clara distinção entre a resistência democrática e a revolução armada. Marighella e Lamarca estavam na ofensiva, eles pegaram em armas e estavam dispostos a morrer por uma causa. Desse modo, a atuação de ambos nos remete ao reconhecimento do herói mártir, aquele que luta mesmo quando a causa já está perdida.

Voltando para as considerações de Agamben, também podemos nos questionar de como foi possível a fácil transição do regime democrático para o regime totalitário ao longo da história política brasileira. Conforme o autor, isto ocorre devido a profunda semelhança entre democracia e totalitarismo, que culmina na vida nua. Nesse contexto, o soberano mantém uma íntima ligação com o jurista, com o médico, com o cientista, com o perito e com o sacerdote, trazendo para o centro da política o direito de vida e de morte sobre os corpos. Temos as declarações do Direito Humano como o exemplo mais evidente do *biopoder*. Em suma, a política do *biopoder* só pode emanar de um regime totalitário que, por sua vez, está associado a vida nua.

Os direitos humanos só são aplicáveis ao cidadão, mas o que é o cidadão? Na Alemanha nazista, por exemplo, quem era ou não era alemão tornou-se uma preocupação de ordem política. No seio da Revolução Francesa, os direitos humanos já traziam uma diferença primordial, pois havia dois tipos de direitos: um para os agentes ativos, cidadãos legítimos, e outro para os agentes passivos, nesse grupo incluíam-se as mulheres, crianças etc. A modernidade tem a necessidade de estar constantemente rearticulando a linha que separa quem é incluso e quem é excluído. Ainda sobre a questão do estado nação, Agamben examina os homens que foram banidos dos estados a partir da Primeira Guerra Mundial, tais como os russos brancos, armênios, búlgaros, hebreus etc. Esses refugiados tiveram suas cidadanias revogadas, pois não tinham as características do homem digno, assim, fica subjetivo o critério escolhido para classificar alguém como digno ou não de ter cidadania. A arbitrariedade se torna ainda mais perigosa na política, quando a única regra estável é a existência da exceção. Assim, é notório a importância dos personagens históricos Marighella e Lamarca, pois eles mostram que a resistência é sempre possível, mesmo em estado de exceção.

Portanto, o homem que soube lutar bravamente contra a ditadura apesar dos riscos de captura (Marighella) complementa o sujeito que nunca esqueceu que a sua luta era para o bem-estar de seu povo (Lamarca). Assim, é fácil compreender que ambas as representações convergem para a mesma forma: eles são os heróis da armada dos anos de 1960 e 1970. Ambos morreram por todos nós.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Estado de exceção. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua. Minas Gerais: Editora UFMG, 2004.
- FEIJÓ, César Martin. O que é herói? São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GASPARI, Elio. A ditadura envergonhada. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. A ditadura escancarada. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GORENDER, Jacob. Combate nas trevas: a esquerda brasileira – ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.
- MARIGHELLA, Carlos. Mini-manual do guerrilheiro urbano. Minas Gerais: Estudos Vermelhos, 2009.
- _____. Escritos de Carlos Marighella. Livramento: Editora Livramento, 1979.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. Ditadura Militar, esquerdas e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de (org). Imagens da revolução. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- _____. A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil. São Paulo: brasiliense, 1990.
- _____. Um passado imprevisível a construção da memória da esquerda nos anos 60. IN: Versões e ficções: o seqüestro da história. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, pp31-46.
- _____. Versos e ficções: a luta pela apropriação da memória. IN: Versões e ficções: o seqüestro da história. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, pp.101-106.
- RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- RIDENTI, M. S. (Org.); Reis Filho, Daniel Aarão (Org.); MOTTA, R. P. S. (Org.) O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004). São Paulo: EDUSC, 2004.
- _____. Resistência e mistificação armada contra a ditadura: armadilhas para os pesquisadores. IN: O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004). São Paulo: EDUSC, 2004.
- _____. Que história é essa? IN: Versões e ficções: o seqüestro da história. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

Filmografia

Lamarca (Sérgio Rezende, 1994)

Batismo de sangue (Helvécio Ratton, 2007)

Marighella, retrato falado de um guerrilheiro (Silvio Tendler, 2001)

Vontade de fantasia: crítica da razão fantástica e da objetividade

The will of fantasy: critique of fantastic reason and objectivity

Gustavo de Castro

Professor na Faculdade de Comunicação/UnB, doutor em Ciências Sociais pela PUC/SP, mestre em Educação pela UFRN

Verônica Guimarães Brandão

Doutoranda no PPGCOM/Faculdade de Comunicação na Universidade de Brasília (UnB), mestre em Comunicação Social pela UnB

Dioclécio Luz

Jornalista, mestre em Comunicação no PPGCOM da Universidade de Brasília

Resumo: A imprensa tem dificuldade em lidar com temas da metafísica e do invisível; quando muito, esses temas interessam à imprensa sob o foco do escândalo, enquanto charlatanismo. Submetida à investigação jornalística, a transcendência é alvo de ironia, piada ou deboche, e a metafísica, pauta remota.

Palavras chave: “jornalismo”; “objetividade”; “fantasia”.

Abstract: *The press has difficulty dealing with themes of metaphysics and the unseen; when these very topics of interest the press under the focus of the scandal, while quackery. Submitted to investigative journalism, transcendence is the target of irony, joke or debauchery, and the metaphysics, remote guideline.*

Keywords: *Journalism. Literature. Magical realism. Myth. Gabriel García Márquez.*

Fantasia da objetividade jornalística

O jornalismo acalenta a fantasia da objetividade enquanto sofre os problemas da impotência dos métodos que adotou para dar conta da realidade. Historicamente, a imprensa sempre teve problemas na abordagem da metafísica e do invisível: alma, espírito, antepassados, mediunidade e “efeitos paranormais” são assuntos sem valor-notícia. Quando muito, o tema interessa à imprensa enquanto escândalo ou charlatanismo. A transcendência como motivo de investigação jornalística é alvo de ironia, piada ou deboche e a metafísica, pauta remota. Por mais que assuma o ceticismo, vemos que o jornalismo ainda padece de civilidade (no sentido da deferência pela alteridade) quando o assunto apresenta-se como o oposto dos limites defendidos pela imprensa.

A fantasia da objetividade constrói a ilusão (por meio de técnicas narrativas) de clareza e concisão, de exatidão e neutralidade. A objetividade permitiria ao repórter o distanciamento do pensamento pessoal e político, garantindo-lhe um texto isento de qualquer tipo de percepções do seu autor, incluindo suas emoções. Esta ideia/crença está associada ao jornalismo moderno, que se pretende distanciado dos fatos para compor uma realidade vista a partir de um sujeito pretensamente neutro.

O jornalismo é uma versão da realidade elaborada pelas práticas profissional e textual. Narra o que vê de acordo com um ponto de vista ideológico, a consciência, formação e limites da cultura do repórter, além de seguir as regras da empresa. A questão da objetividade se choca diretamente com aquela que se entende por fantasia. Como lidar com o que não pode ser relatado ou narrado como “fato normal”? A metafísica, o anormal, o “paranormal”, o “esquisito”, o que está fora das regras da física, pode se adequar aos padrões da objetividade e clareza solicitados pelo jornalismo moderno? “Pode o fantástico, uma linguagem essencialmente poética destinada a provocar comoções, contrariar os cânones do jornalismo profissional e manifestar-se onde reina a precisão?” (MOTTA, 2006, p. 93). O jornalismo lida com o verossímil, o explicável. Ocorre que o fantástico, ao contrário, é a irrupção do inverossímil, “manifestação irracional enquanto expressão de algo irreal, estranho ou sobrenatural percebido por nós” (MOTTA, 2006, p. 57).

Luiz Motta verificou que pessoas que avistam discos voadores, que fazem cirurgias mediúnicas, que se comunicam com outros mundos, outros espaços físicos e temporais são quase sempre tratadas pela imprensa de forma debochada, o que é uma maneira de desqualificar o fenômeno. Quando não ridiculariza, tenta demonstrar que se trata de fraude. O fenômeno seria uma tentativa de ludibriar os incautos e, quase sempre, com objetivos financeiros (MOTTA, *op. cit.*). O tratamento para o fantástico parte do pressuposto de que o fato é sempre uma farsa criada por alucinados ou espertalhões dispostos a obter renda com aquilo. Aqui, o fato jornalístico não é o fenômeno que foge às regras do normal, mas a alucinação dos personagens envolvidos. Ou há alguém tentando

enganar os outros; ou foram todos enganados. Para este tipo de cobertura, *a priori*, o fenômeno é uma mentira, uma invenção dos personagens envolvidos na história. Não há magia, mas charlatanismo.

Neste ponto, convém distinguir dois conceitos de mágico. O primeiro diz respeito ao ilusionismo. Mágico é aquele que consegue iludir as pessoas e realiza truques. Seu talento está na criação de um “ritual farsante” que sugere o rompimento das regras da normalidade física ou temporal. O mágico cumpre um contrato estabelecido com o público: o mágico se propõe fazer coisas aparentemente anormais, estranhas, esquisitas, mas o público sabe que isto é somente um show, como um filme, uma peça de teatro. De fato, nenhuma regra da “normalidade” foi quebrada. O bom mágico é aquele que melhor “engana seu público”. O melhor mágico é aquele que faz surgir a indagação: “como ele conseguiu fazer isso?” Admira-se o farsante. O que ele faz tem uma dupla característica: é inverossímil quando “parece” fora da normalidade e é verossímil porque se sabe (e todos sabem) que se trata de uma ilusão – conforme o “contrato assinado”, nenhuma lei da física foi quebrada.

Outra noção de mágico faz parte do campo da antropologia. Aqui, mágico é aquele que consegue manipular as energias. São os xamãs, feiticeiros, bruxos, paranormais, médiuns... Também este mágico faz contrato com o público. Mas é o oposto do outro conceito. Se o outro mágico estabeleceu a farsa intersubjetiva; o xamã não pode iludir, jamais pode dar a entender que se trata de uma farsa. São condições apriorísticas: o mágico, *a priori*, é um farsante assumido; o xamã, *a priori*, não pode ser um farsante – ou deixa de ser xamã. Se o xamã não é um farsante, como inseri-lo nas páginas do jornal? Como tratar o fenômeno que ele provoca ou diz provocar? Como tratar seus relatos se eles fogem às regras da normalidade? Aqui entra um outro elemento a se considerar, a noção do sagrado. O sagrado, observa Mircea Eliade (1992), não existe no mundo, não é algo dado pela natureza ou pela cultura, ele é um *construto* do homem “religioso”. Uma pedra ou um livro são sagrados porque alguém ou um grupo assim o decidiu. A comunidade sacralizada está à parte do mundo “profano”, então define seus limites, suas fronteiras, separando os “puros” (os de dentro) dos “não-puros” (de fora). O sagrado não é necessariamente uma teofania ou uma hierofonia. Não há necessidade de religião para um lugar se tornar sagrado. O sagrado é uma relação entre as pessoas e a “coisa” ou as “coisas”.

O sagrado legitima e traz para “este mundo” aquilo que antes era do reino da fantasia. Aqui o fantástico é aceito pelo jornalismo. O jornalismo não ridiculariza as narrativas (obtidas de segunda mão de um livro antigo) de um personagem que se diz filho de deus e ter curado pessoas, andado sobre as águas e subido aos céus. Tampouco debocha da história de um personagem que moraria no polo Norte e que, para voar, faz uso de um trenó puxado por renas. O jornalismo não debocha de quem diz “incorporar” alguém que já morreu, ou a capacidade desta pessoa de conversar com os mortos.

O que faz a diferença de histórias como essas e dos relatos tradicionais do fantástico é o sagrado. E, mais que isso, *o sagrado dominante*. Transformado em religião ou integrado à cultura dominante, ele é institucionalizado. E ao jornalismo, enquanto reprodutor desta cultura, cabe reafirmar este sagrado. Entenda-se como “sagrado dominante”, objetos, rituais, mitos e tudo o que determinado grupo hegemônico cultural aceite como tal. Quando se trata do fantástico, o jornalismo irá excluir (debochar, destruir) aquilo que não for sagrado, mais exatamente, vai tentar eliminar o que não fizer parte do sagrado dominante. Finalmente, deve-se considerar aquilo que parece irracional, “maluco”, “pirado”, para determinadas culturas, mas não são para outras. O casamento na igreja, por exemplo, tão sagrado para os cristãos, é considerado “maluquice” para determinados grupos aborígenes; “incorporar” um extraterrestre e se preparar para o final dos tempos é considerado normal pela comunidade que estuda e pratica a “ufologia esotérica”. Isto leva a concluir que a objetividade no jornalismo sofre de impotência ao lidar com o sagrado e a alteridade. Ao lidar com o “sagrado dominante” (e seus fatos insólitos) o jornalismo não questiona, não duvida – ao contrário, reafirma este sagrado. Em contrapartida, o que estiver fora desse campo deve ser eliminado.

Disseminação e modificação de temas fantásticos

A fantasia, enquanto notícia, é relatada muitas vezes sob o tom do patético. *Fantasia (Phantasie)*, para os gregos, *imaginação (Imagination)* para os romanos, *força imaginativa (Einbildungskraft)* para os alemães e imaginário, atualmente, sob influência dos autores franceses, é a capacidade de fazer algo surgir de fora para dentro (inspiração) e de dentro para fora (criação/expiração). “A fantasia possibilita discernir imagens mesmo quando o imaginado não está presente” (WULF, 2006, p. 44). Quando ouvimos uma conversa ou lemos sobre algo sobrenatural, mágico, somos capazes de imaginar temas fantásticos em ação. Obviamente, elementos fantásticos são importantes ingredientes de persuasão. Para o sociólogo Arnold Gehlen, o homem “estaria classificado corretamente tanto como ser da fantasia tanto como ser da razão” (1993, p. 374 *apud* WULF, 2006, p. 44).

Na visão de Christoph Wulf (op. cit.), professor de antropologia e filosofia da educação, são quatro aspectos distintos em relação à fantasia: 1) participação dos homens na cultura; 2) a fantasia colaborando com a “recriação” de outras culturas e mundos humanos para o entendimento do ser-diferente; 3) ligação entre o consciente e a fantasia (força que coopera na formação do mundo de imagens humano fora da consciência, que se articula em sonhos, nos fluxos dos desejos e das forças vitais) e, finalmente, 4) desejo e capacidade de realizar o desejado de modo hipotético. Parece-nos que o desejo da fantasia é mudar o mundo, “ainda que antes espontaneamente, à maneira de um evento vagabundeando, e não tanto estrategicamente” (ISER, 1991, p. 293-294 *apud* WULF, 2006, p. 44.).

A fantasia é tomada como superstição pela mídia. O universo fantástico ganha “re-significações simbólicas que migram do campo religioso para o campo da magia”, tornando-se superstições (PEREIRA, 2005, p. 31). Superstição tem estreita ligação com a religião ou o sagrado. O campo mágico e o campo sagrado possuem um liame tênue. “Magia e religião de fato vão misturados no mundo vivido (...), na vida real, na ordem dos fatos e não dos conceitos, magia e religião convivem, formam um ecossistema. Mundo afora a magia se forma, se enrama e floresce em ambientes religiosos” (PIERUCCI, 2001, p. 98-99).

O relato de assuntos fantásticos, sobrenaturais, mágicos, circunstâncias extraordinárias e o medo pelo desconhecido, era algo recorrente nos *fait divers*. Segundo o jornalista Mário de Lucca Erbolato (1991, p. 97), *fait divers* “é qualquer notícia que, pelas características do que relata, rompe de forma extraordinária e insólita a vida cotidiana, causando impacto ao leitor”. Os *fait divers* foram criados pelo e para o jornal. O termo somente apareceu, segundo a escritora Marlyse Meyer (1996, p. 97), a partir de 1863, com Moïse Polydore Millaud em seu *Le Petit Journal*.

As notícias diversas (variedades) eram consumidas por leitores atraídos por temas cotidianos da cultura popular. Os *fait divers* possuíam um tom mundano e indefinido, que tinham como características a contradição, o patético, a presença da ficção, o extraordinário, a coincidência e o inesperado. A historiadora Valéria Guimarães, em seu texto *Apontamentos para a história do fait divers no Brasil* (2006), relata a origem francesa do termo e suas traduções para o português: Notícias Diversas, Fatos Diversos, Variedades ou Folhetim. O *feuilleton-roman* (folhetim), como um antepassado do *fait divers*, era apenas uma seção no rodapé do jornal que se dedicava a assuntos leves, variedades e “dramatizações da vida real, em par com a ficção”. Além dos *fait divers*, existiam as *nouvelles* que eram “notícias contadas por um nouvelliste em praça pública”. As *nouvelles* passavam de boca-a-boca, como uma criação coletiva, sendo modificadas ao desejo e imaginação do ouvinte. Impressas, as *nouvelles* eram conhecidas como *canards*¹(ou *ocasionelles*), desde 1488, um dos mais autênticos antepassados dos *fait divers*. Os *canards* eram vendidos aos berros pelos “canardeiros”.

As notícias breves são as mesmas em todos os jornais. (...). De lá vem esta necessidade cotidiana de tirar consequências contrárias e de chegar necessariamente de um lado e de outro do absurdo, para que os jornais possam existir. É nas Notícias Breves que se produzem os *Canards*. (...). A relação do fato anormal, monstruoso, impossível e verdadeiro, possível e falso, que servia de elemento aos *Canards*, foi chamada então nos jornais de *Canard*, com tanta razão pelo fato de que não é feito sem penas, e que pode ser colocado em qualquer molho. (BALZAC, 2004, p. 52-53).

¹Na obra “Os Jornalistas” de Honoré de Balzac, *canard* significa “pato” em francês, mas também é “boato” ou “pasquim”. Eram notícias que extraíam “penas” (dó, pesar ou repugnância) dos leitores (2004, página 52).

Os *canards* possuíam em seu conteúdo aquilo que o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2003) chama de *l'effet de l'irréel*, ou seja, notícias ficcionais eram aceitas como “reais”. E, atualmente, é assim que algumas notícias fantásticas são aceitas pelos leitores, como “realidade” cotidiana, apesar de serem transmitidas com certo deboche. Porém, segundo o autor, a “realidade é um produto do discurso, uma ficção simbólica que erroneamente percebemos como entidade autônoma real” (ŽIŽEK, 2003, p. 36). Prevalendo o “deserto do real”, o que nos resta é apreciar notícias fantásticas/exóticas/bizarras, verdadeiros oásis do imaginário.

Ainda sobre os *fait divers*, ao discorrer sobre as estruturas destes, Roland Barthes (2007) afirma:

(...) *fait divers* é uma arte de massa: seu papel é, ao que parece, preservar no seio da sociedade contemporânea a ambiguidade do racional e do irracional, do inteligível e do insondável; e essa ambiguidade é historicamente necessária, na medida em que o homem precisa ainda de signos (o que o tranquiliza), mas também na medida em que esses signos são de conteúdo incerto (o que o irresponsabiliza) (BARTHES, 2007, p. 67).

A imaginação amplia os sentidos e propulsiona a vida. O sobrenatural é alimentado pelas chamas do natural. O racional se alimenta da irracionalidade, assim como o homem tenta desmagificar a existência usando o mundo mágico/mítico/sobrenatural para se explicar “Ser” no mundo. Se na atualidade as notícias narram vivências do cotidiano e do efêmero, o jornalista parece buscar o que há de perene e básico em um fato, mesmo que o acontecimento seja insólito. A realidade só existe em sintonia com a fantasia. Criamos deuses, heróis, seres fantásticos que perduram por gerações, até décadas, transcendem e tornam-se mitos. Porém, quando o mito perde contato direto com a concretude, com a realidade que nos circunda, transforma-se em abstração, fantasia, sobrenaturalidade, passando a habitar nosso imaginário. Por qual motivo não duvidamos de seres engendrados pela religião (anjos, santos milagreiros, espíritos de fogo, virgens grávidas, águas bentas, entes ressuscitados) que assolam os jornais em épocas consideradas “santas”, mas duvidamos e fazemos troça de seres engendrados pela magia (pomba-gira, feiticeiros, bruxas, alienígenas, espíritos)? O sacerdote não é um tipo de mago, com suas invocações, rituais, encantos? Para o sociólogo Antônio Flávio Pierucci (2003), ao discorrer sobre o “desencantamento do mundo” weberiano, o desenvolvimento cultural racionalizou a religião. A magia é o momento anterior à religião, é seu estágio primordial, recortado idealmente, efetivamente e até violentamente (“caça às

bruxas”) da religiosidade. “Magia é coerção do sagrado, compulsão do divino, conjuração dos espíritos; religião é respeito, prece, culto e sobretudo doutrina. A normatividade que corresponde à magia é o tabu; a normatividade que vai resultar da religião é a ética religiosa” (PIERUCCI, 2003, p. 70).

O jornalismo flerta com a anormalidade, e mesmo a normalidade é tida com alguma estranheza. O absurdo passa a integrar o cotidiano como um fato corriqueiro. Eventos insólitos, exóticos, fantásticos, interessam ao jornalismo enquanto assunto folclórico, variedades para risos e chacotas sociais. Segundo relato do jornal *Correio Paulistano*, a feitiçaria era um embuste empregado por charlatães. Os “barbarismos” das práticas mágicas eram punidos pelas forças policiais:

O delegado (...) tendo conhecimento de que o pardo José de Oliveira e sua mulher Carolina de Oliveira, moradores num casebre existente na rua Coelho, nas proximidades do Matadouro, se entregava a toda sorte de bruxaria, effectuou ali uma busca, aprendendo grande parte de ingredientes e quinquilharias empregados neste mister. José de Oliveira, que há 4 annos exerce esse meio de vida, esteve antes residindo em Jundiahy, onde explorava abertamente os incautos, dizendo que curava qualquer doença e arranjava tudo, que se desfaz-se até casamentos ricos. Às pessoas doentes José applicava tais charopadas, que, em vez de produzir melhoras, agravavam mais a enfermidade fazendo, às vezes, succumbir o cliente. Sobre o facto foi aberto o competente inquerito, em que depoz o menor Francisco Amelio, espia dos feiticeiros. (CORREIO PAULISTANO, 4/9/1906 apud KOGURUMA, 2001, p. 137).

Alguns jornais substituíam as matérias de crimes violentos, ou catástrofes, para explorar temas sobrenaturais. Foi o que ocorreu com as edições do jornal *A Noite*, em 1931, sobre a negra, pobre e benzedeira Manoelina Maria de Jesus, conhecida como “A Santa de Coqueiros”, que fazia curas com “água milagrosa”. Segue o relato da morte da “Santa de Coqueiros”, presente na obra “História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000”:

Ontem, as últimas horas da tarde, estive em casa de Manoelina e com ela palestrei, durante largo espaço de tempo. A ‘Santa’ estava de pé, gozando de perfeita saúde. Hoje, muito cedo, mandou ela um portador chamar-me (...) Entramos no quarto de Manoelina. Ela estava prostrada: Que tem? perguntamo-lhes. A Moça, com temperatura muito elevada, segurou-me pela mão e disse: Fui avisada... E não disse mais nada.(...) Manoelina agoniza, lentamente seus olhos cerraram-se, sua boca emudeceu. Apenas o coração lhe arfa, com compasso desmedido. Contempla-lhe a fisionomia e ela tem a serenidade dos justos. (A NOITE, 01/05/1931, p. 1 apud BARBOSA, 2007, p. 93)

Tanto o pardo José de Oliveira quanto a negra Manoelina, pobres e “curadores” de doentes, tiveram seus casos relatados em jornais. Porém, José e sua esposa eram considerados bruxos, feiticeiros, e mereciam punição. Já Manoelina era considerada “santa” e digna de respeito e primeira página. O jornalismo assume o paradoxo *daimon*-santo ao citar temas fantásticos, exercendo uma divisão clara entre magia e religião. Magia, feitiçaria são assuntos relatados com escárnio e preconceito. Já a religião e seus “seres sagrados” são relatados cheios de licença poética.

Magia em Brasília

A fantasia faz parte da história. Gilberto Freyre já observou que todo lugar tem uma história natural e uma sobrenatural. O mito se cria e se incorpora à história, refazendo a história, estabelecendo culturas. Em Brasília, por motivos que não cabem aqui analisar, instalou-se uma diversidade de grupos, seitas, movimentos espiritualistas, sincretismos religiosos, pessoas com capacidades “paranormais”. Estes produzem relatos e eventos fantásticos que fazem parte de um sagrado, mas um sagrado aceito por pessoas e grupos outsiders, não dominantes. O semanário brasiliense JOSÉ – *Jornal da Semana Inteira*, adotou o fantástico como pauta durante o período de 1985 a 1994, inicialmente no formato de coluna, *José muito curioso*, posteriormente, devido ao sucesso junto aos leitores, com página inteira com o título *Jornal do mistério*. O JOSÉ tinha o formato tabloide e se extinguiu no final dos anos 1990, era comandado pelo jornalista Luiz Gutemberg e enfatizava quatro editorias: política, economia, artes/cultura e comportamento.

O repórter e redator da página,² buscavam não somente o fantástico, mas o diferente e o original. A pauta incluía religiões, seitas, grupos místico-esotéricos, espiritualistas; xamanismo, bruxaria, milagres, magos, fenômenos, curas, exorcismos; experiências singulares, viagens intergalácticas, contatos extraterrestres, mediunidade especial, profecias; artes divinatórias; práticas de tarô, quiromancia, astrologia; publicações, rituais e objetos sagrados. De imediato decidiu-se que não seria usado o modelo padrão de tratamento jornalístico para o fantástico – a desqualificação daquilo que não faz parte do sagrado dominante. Os personagens dessa cultura *outsider* não seriam tratados como “malucos”, “pirados”, ou como “um bando de espertalhões tentando enganar as pessoas”. O repórter decidiu que seria mantida a narrativa jornalística, mas com uma leitura antropológica do fenômeno. Isto é, enquanto matéria jornalística, o fenômeno seria apurado, o personagem seria questionado, testemunhas seriam inquiridas. O jornalístico iria valorizar a narrativa como fato inserido na sua cultura. Ao invés de comparar com a cultura e o sagrado dominante, o fato seria visto dentro do seu campo.

²Jornalista Dioclécio Luz.

Ao sair para o trabalho de campo, o repórter procurou entender as experiências do sagrado como porta de acesso a outra lógica, aos relatos do milagroso, do inexplicável e do fantasioso. Descobriu que cada fato era único e singular, não carecia de preconceitos. O repórter não descartou a experiência estética somente pelo fato de ser “inexplicável para ciência”. O jornalismo seria mediador, caber-lhe-ia a função de traduzir e relatar o que ocorria “do lado de lá”, a partir das testemunhas ouvidas. O jornalista também quis “explicar o que parecia inexplicável”. Se o entrevistado afirmava ser capaz de conversar com um extraterrestre, o repórter não buscava explicações físicas para o fato. Tratava o assunto como narrativa e “contação” de histórias. A narrativa era reconhecida e aceita pelo público não como “verdade”, não como uma narrativa mitológica, mas jornalística. Esta se permitia enveredar pela “verdade” do fantástico sem causar constrangimentos. A postura do repórter, ao tempo que garantia o respeito ao narrador e a sua história, também preservava o leitor de uma possível mistificação. O narrador, evidentemente, sacralizava sua narrativa; o jornalismo não reforçou nem desqualificou, ele deu visibilidade ao sagrado. Para traduzir este mundo do fantástico, o repórter pactuou-se com ele: teve que participar dos mais diversos e “estranhos” rituais, beber o daime (*ayuasca*), ler publicações da área, “colaborar” em operações mediúnicas, visitar templos, ouvir relatos, analisar propostas “mirabolantes”, acompanhar a realização de fenômenos “paranormais”, entrevistar “viajantes do espaço” e até “extraterrestres” (como se diziam alguns). Os sete anos de jornalismo tratando do fantástico em Brasília, resultaram em dois livros³ e um vídeo⁴.

É possível falar dos aspectos oníricos da narrativa e do jornalismo sem recorrer ao tema do fantástico e dos níveis de realidade? O jornalismo trata a realidade como mágica quando a notícia preenche um conjunto de níveis informacionais bem próximos àqueles da literatura e do cinema: níveis de narração dentro de níveis de ficção; níveis de descrição dentro de níveis de enquadramentos, níveis de passagens entre níveis de leituras e assim por diante, numa cadeia complexa e fluida, espécie de palimpsesto de realidades possíveis (HABERMAS, 2002, p. 240). A este amálgama denso, implicado e intrincado, Jurgen Habermas chamou de “contextualismo radical”, obviamente se referindo ao modelo literário de Ítalo Calvino. O que Ítalo Calvino, especialmente no romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), demonstrou, segundo Habermas (2002), foi a necessidade do narrador não se perder em meio à diversidade de focos, tantas são as entradas e saídas, os diversos subconjuntos no interior do mundo e dos submundos narrados.

³LUZ, Dioclécio. Roteiro mágico de Brasília, vol. I, Brasília: Codeplan, 1986; LUZ, Dioclécio. Roteiro mágico de Brasília, vol. II, Brasília: autor, 1989.

⁴Brasília, mistério e magia. Direção: Célio Calmon. Roteiro e reportagens: Dioclécio Luz. Produção Hórus Vídeo. 1992.

A linguagem pode se tornar autônoma (...) assumindo forma de destino epocal do ser, de delírio dos significantes e, assim retrabalhada, superar as fronteiras entre o significado textual e metafórico, entre a lógica e a retórica, entre a fala séria e a fictícia (HABERMAS, op. cit., p. 237).

Em seu “contextualismo”, o jornalismo (sobretudo o literário) consegue de tal forma absorver conjuntos de realidades e efeitos potencialmente reflexivos, a ponto de suscitar uma realidade formada apenas de realidades inventadas. Trata-se de um terceiro olhar, formado pela revisão articulada entre o real e a fantasia, puro campo de probabilidades e recriações. Neste sentido, o jornalismo literário pode ser exercício do pensamento, empenho da racionalidade comunicativa na compreensão dos limites do mundo. A “fala fictícia” do jornalismo literário é capaz de gerar mais interesse do que a “fala séria” da realidade, simplesmente, devido à sua capacidade de lograr.

O logro, que é preciso aqui diferenciar da ilusão, é responsável por boa parte do contexto de fantasia não só na literatura, mas na espécie animal, como nos mostrou Boris Cyrulnik (1999) em seus estudos sobre as formas de encantos. Sabemos, a partir de suas pesquisas etológicas, que a base daquilo que chamamos de encanto (e desencanto) é gerada no logro, que é algo situado justamente entre a fantasia e a realidade. Lograr vem do latim *lucrare*, “ganhar”, tirar proveito, enganar com astúcia, produzir efeito que gerará resultado esperado. Logro vem de *lucru*, gerar artifício, engano propositado, manobra que visa produzir ilusão. É aqui que logro e ilusão se diferenciam. O logro não é ainda a ilusão, embora seja um dos princípios para produzi-la. Iludir, por sua vez, do latim, *iludere*, aponta para um viver no erro, equívoco dos sentidos e da mente que faz com que se tome uma coisa por outra, vivendo conscientemente sem que o erro seja notado. É necessário um choque de consciência, mudança de convicção ou outra ação qualquer para que a ilusão seja “descortinada” e outra realidade se apresente no lugar como “real”. As ideologias geralmente tomam para si este papel do desvelamento.

O logro é menos que a ilusão, não passa de um artifício acintoso, como o cinema e a literatura, e proposital. No logro, reconhecemos quase sempre conscientemente que estamos sendo enganados, e nos deixamos seduzir por ele porque, muitas vezes, é sedutor, forte, capaz de gerar efeitos de presença mais do que a realidade em si. A ilusão é de outra ordem. Sua natureza é a do disfarce que não se quer deixar revelar. Não a reconhecemos imediatamente; somos quase que “dominados” por sua “luz” acachapante e total. Tomamos a ilusão por realidade, vencidos pela efusão. É a ilusão [p. ex.: do filósofo, do cientista e do jornalista] que critica e condena o poeta, assumindo para si a superação da desilusão, o que cria o princípio para novas ilusões.

Como a literatura, o jornalismo contextualiza radicalmente logros e ilusões. “O logro é eficaz porque põe a profundidade na aparência, ao passo que a

ilusão nos engana no real” (CIRULNYK, 1999, p. 247). Cyrulnik nos mostra em suas pesquisas que o ser vivo prefere o logro à estimulação natural. Mostra que a ontogênese do lograr é o jogar, trata-se muito mais de um teatro que visa produzir encanto passageiro do que a produção permanente e duradoura de imagens e ideias “reais”. O encanto exercido pela encenação é evocado semelhante a um teatro: “É por isso que os revolucionários dão tanta importância ao teatro ou ao cinema, que lhes fornecem um laboratório onde, ao porém em cena as suas próprias representações sociais, tentam moldar as dos outros” (*Ibidem*). Em contrapartida os que estão envolvidos no fantástico – seita, religião, manifestação paranormal, contatos – incorporam não somente o cognitivo da atividade, mas também os personagens deste teatro sobrenatural. Estes – em alguns casos imponderados como guias, “mestres”, dentro da hierarquia – dentro do ritual, dentro desta grande encenação, “revelam” a existência de uma complexa relação entre as diversas camadas do real e as muitas da fantasia. Não há como tratar disso com a objetividade do jornalismo.

Neste sentido, ao cobrir o fantástico de Brasília, o JOSÉ tinha remoto, mas bem intencionado desejo de praticar um jornalismo próximo da invenção e da narrativa, quase apartado dos níveis clássicos de realidade adotados pela dita narrativa objetiva.

Conclusões

O jornalismo tem como desafio a abordagem daquilo que se entende por fantástico. A narrativa objetiva, porém, não é capaz de tratar do tema porque ele foge às disciplinas da realidade. Regra geral, aponta Motta (2006), a abordagem do fantástico é feita de forma debochada ou relacionada à má fé. Exceção é feita quando esse jornalismo cobre aquilo que se entende por “sagrado dominante”; neste momento o fantástico é apresentado como parte da realidade. No entanto, há um jornalismo que consegue olhar para o fenômeno de uma forma singular, articulando o real e a fantasia pela narrativa. Considera-se, no caso, aquilo que Habermas (2002) observou, analisando o romance de Ítalo Calvino: o narrador não se perde em meio à diversidade de focos, apesar das muitas entradas e saídas para os mundos e submundos observados. Ele constrói um caminho. Inventava uma língua mediante um caminho de linguagem.

Por um período de nove anos (1985-1994) o *Jornal da Semana Inteira-JOSÉ*, cobriu o fantástico em Brasília. Os temas foram tratados como narrativa e contação de histórias. O papel do repórter era traduzir o fenômeno para o leitor, garantindo a visibilidade (cultural, antropológica) do que era sagrado para o contador, mas sem mistificá-lo. Não havia deboche nem desprezo ao tratar de fenômenos que eram distintos do “sagrado dominante”. O jornalista foi o narrador desses encantamentos, também ele re-criando o logro e ampliando o encantamento. Mas não espanta que seja assim, posto que, observa

Cirulnyk (1999), o ser humano prefere o logro à estimulação natural.

Referências bibliográficas

BALZAC, Honoré. Os Jornalistas. Tradução João Domenech. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CYRULNIK, Boris. *Do Sexto Sentido – O Homem e o Encantamento do Mundo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 1991.

GUIMARÃES, Valéria. In: Revista Jornalismo Brasileiro, São Paulo, 7a. ed. , 2006. Dossiê Policial. Disponível em: < http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/dossie7_d.htm>. Acesso em: 26 jul. 2012.

HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 2002.

KOGURUMA, Paulo. *Conflitos do imaginário: a reelaboração das práticas e crenças afro-brasileiras na “Metrópole do café”, 1890-1920*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MOTTA, Luiz G. *Notícias do fantástico*, São Leopoldo/RS: Unisinos, 2006.

PEREIRA, José Carlos. *O encantamento da sexta-feira santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2005.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *A Magia*. São Paulo: Publifolha, 2001.

_____. *O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito*. São Paulo: Editora 34, 2003.

WULF, Christoph. Linguagem, imaginação e performatividade: novas perspectivas para a Antropologia Histórica. In: BAITELLO JR, Norval et al (org.). *Os símbolos vivem mais que os homens: ensaios de comunicação, cultura e mídia*. São Paulo: Annablume, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. Tradução Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

Por um jornalismo latino-americano realista, literário e mágico: uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez

*For a realistic, literary and magical Latin American journalism:
a reading Gabriel García Márquez' chronicles*

Florence Marie Dravet

Doutora em Ciências da Linguagem pela Sorbonne – Paris 3, professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília (UCB). Em 2011, fez pós-doutorado em Comunicação no PPGCOM- UnB

Resumo: Este artigo busca mostrar que existe um jornalismo literário na América Latina com características singulares, devido a uma realidade propriamente latino-americana em que o realismo é também mágico. Mostraremos isso por meio de uma leitura das crônicas de Gabriel García Márquez.

Palavras chave: **Jornalismo. Literatura. Realismo mágico. Mito. Gabriel García Márquez.**

Abstract: *The present article attempts to demonstrate that a literary journalism, with its own particular characteristics, exists in Latin America due to a particular Latin American reality, whose realism is also magic. We will depict it through a reading of Gabriel García Marquez's chronicles.*

Keywords: **Journalism. Literature. Magical realism. Myth. Gabriel García Márquez.**

Introdução

Uma das qualidades imprescindíveis a um bom jornalista é seu domínio de linguagem. A língua pode ser senhora da comunicação, mas o comunicador é, sem dúvida, aquele que se torna senhor de sua língua. Em suma, para ser jornalista é necessário ser um pouco escritor. Também é necessário saber parar, olhar e escutar a realidade; e mais, como um escritor, ser capaz de ver além dos cânones das aparências e revelar algo ao leitor que ele, sozinho, não pode enxergar.

Se nem todos os jornalistas acreditam na importância da literatura em sua formação e em sua prática, houve no mundo vários jornalistas-escritores que superaram as expectativas da informação e souberam encantar seus leitores com relatos da realidade muito mais profundos e sensíveis porque eram exímios senhores de sua língua. No Brasil, segundo Gustavo de Castro:

O que fez Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, nos permite rever alguns limites que impomos aos acontecimentos, como forma de comunicar a experiência humana através das gerações ou dentro de uma mesma geração. Isto porque Cunha, assim como Graciliano Ramos e João do Rio, entre outros, foram vanguarda e romperam os limites canônicos estabelecidos. Ao romper esses limites tais autores nos disseram sem dizer que comunicação é literatura e vice-versa. Arte menor, factual, o jornalismo não pode querer se igualar à literatura; deve, ao contrário, aprender com ela assim como tem aprendido com a história, a religião, os mitos e a filosofia. Aí está o seu valor de arte e de sabedoria. Quando o jornalismo aproxima-se da literatura, camuflando-se nela, não faz outra coisa senão mostrar todo o seu valor de arte híbrida, mestiça e complexa (CASTRO, 2010, p. 34-35).

No prefácio ao volume V da reedição pela Record de toda a obra jornalística de Gabriel García Márquez, em 2006, Léo Schlafman mostra, com ênfase e admiração, a fidelidade do consagrado escritor de romances como “Cem anos de solidão” e “Crônicas de uma morte anunciada”, à imprensa cotidiana e afirma que García Márquez tratava seus textos jornalísticos com o mesmo cuidado que dispensava à sua literatura: horas de trabalho por página, reescritura e ajustes, palavra a palavra, até que considerasse o artigo ou a crônica prontos. É que na verdade, como dizia outro jornalista escritor latino-americano, Tomás Eloy Martínez, “jornalismo e literatura se confundem”. Indo além da noção norte-americana de *new journalism* e até mesmo da ideia de jornalismo literário, os dois escritores têm o jornalismo como uma modalidade da literatura. Para eles, o jornalismo é genuinamente literário.

Mas o que faz Gabriel García Márquez em sua prática jornalística para alcançar simultaneamente tamanho grau de literariedade e realismo? O procedimento pode ser sintetizado da seguinte maneira: ele eleva o fato ao mito.

Isso significa dizer que o que seria notícia, fato, envolvendo pessoas, tempos e lugares, nos textos do escritor, torna-se mito. O tempo adquire o valor de um mito, os lugares adquirem o valor de mitos, as pessoas adquirem o valor de mitos, os acontecimentos tornam-se míticos. Com a literariedade atuando no texto, tudo é elevado ao nível universal do mito.

Mostraremos aqui, por meio da leitura de algumas crônicas, que a elevação do texto jornalístico ao nível do mito é um procedimento que atua de três formas: 1) transformando a realidade de um fato singular em uma realidade de caráter universal; 2) colocando o leitor diante da questão da realidade e dos limites do real; 3) permitindo o acesso do leitor a universos novos de possibilidades tanto no nível da vivência, como no nível da crença. Dessas três formas é possível fazer um jornalismo que não apenas trate de informação, mas sim de formação e conhecimento.

O mito é algo capaz de agir de modo transformador sobre a realidade humana, impregnando as linguagens, o senso comum, a sensibilidade, as narrativas. Segundo Regis de Moraes (1988), o mito é:

O sagrado [que] busca devolver o universo cósmico, reunificado por uma inteligibilidade não racionalista, mas fideísta. Uma nova intuição mágica [que] reinventa a realidade para grande quantidade de seres humanos que, ao contrário de passarem a enxergar outro mundo, enxergam o mesmo mundo de uma forma diferente – a partir de um ângulo novo (MORAES, 1988, p. 24).

Em primeiro lugar, isso é importante porque com a elevação ao mito, o fato deixa de ser um acontecimento singular (realidade acontecida) para se tornar universal (o real por trás da realidade), o que aumenta o poder comunicativo da notícia.

Transformando o fato em camadas de realidade

Tomemos, por exemplo, a crônica escrita por García Márquez no dia da morte de Ernest Hemingway, em 1961. Só a primeira frase do texto basta para entender: “Desta vez parece ser verdade: Ernest Hemingway morreu.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p. 17). Aqui, não importa quando, como, nem onde, diante da imponência do personagem que morre sem morrer verdadeiramente (apenas parece): Ernest Hemingway. O homem-escritor ganha uma dimensão quase sobrenatural. Depois, o cronista continua: “A notícia comoveu, em lugares opostos e distantes do mundo, os seus garçons de café, seus guias de caçadas, seus aprendizes de toureiro, seus motoristas de táxi, uns tantos pugilistas decadentes e alguns pistoleiros aposentados.” (2006, p. 17). Aqui,

o escritor brinca com a realidade e a ficção, os personagens dos romances de Hemingway se confundem com as pessoas que ele, talvez, tenha conhecido de verdade em suas andanças aventureiras pelo mundo (real? ficcional?). O final da crônica também servirá de exemplo de como se transforma o personagem central de um fato noticioso em mito:

Essa é talvez a dimensão mais exata de Hemingway. Provavelmente não é o fim de alguém, mas o princípio de ninguém na história da literatura universal. Mas é o legado natural de um esplêndido exemplar humano, de um trabalhador bom e singularmente honrado, que talvez mereça algo mais do que um lugar na glória internacional (2006, p. 19).

Ora, um lugar na glória internacional não era o que mais se esperava para um escritor do renome de Hemingway? Não, García Márquez consegue fazer mais, consegue transformar o escritor realista em um ser que não é ninguém, que pode ser todos nós, um universal, eu, você, um homem, natural. Esse é o verdadeiro poder do mito: saber se os deuses existem de fato. Onde nasceram e morreram é o que menos importa; o que interessa é que estão eternamente vivos em algum lugar de incerteza, em um tempo a-histórico, e que todos nós somos um pouco deuses. Este é o movimento: do universal ao singular, do singular ao universal, incessantemente.

Outro exemplo, da crônica *O fantasma do Prêmio Nobel*: “Todos os anos, por estes dias, um fantasma inquieta os grandes escritores: o Prêmio Nobel de Literatura” (2006, p. 39) Com a primeira frase, já está criada a atmosfera: medo, inquietude, desconhecido, ansiedade entre os grandes escritores. O Prêmio Nobel – desconhecido entre os menos informados em matéria de prêmios – encontra-se desde já elevado ao grau de mito, um fantasma que não pode mais ser ignorado. Basta uma frase e a transformação acontece.

Outro exemplo pode ser encontrado ainda em *A mulher que escreveu um dicionário* (trata-se de María Moliner, única autora do *Dicionário de uso do espanhol*, mais de três mil páginas e três quilos) que, já perto do final, diz:

Agradavam-lhe as notícias de que seu dicionário vendera mais de dez mil exemplares, em duas edições, que cumpria o projeto que ela se impusera e que alguns acadêmicos da língua consultavam em público sem se ruborizar. Às vezes, vinha um jornalista ou outro. A um deles, que lhe perguntou por que não respondia às numerosas cartas que recebia, respondeu com mais frescor do que o de suas flores: - Porque sou preguiçosa (2006, p. 113-114).

A crônica mais parece um conto em que a personagem central é uma fada entre as flores. E os exemplos são infinitos; podem ser encontrados em cada uma das crônicas e têm, de fato, um efeito poderoso sobre o que se pode conseguir no nível da comunicação. A literatura consegue elevar aquilo que é factual, singular, aquilo que aconteceu aqui e agora (os cinco W do *lead*) a um nível de universalidade capaz de potencializar os efeitos comunicativos de divulgação, propagação, difusão, impacto, repercussão da informação. Com o universal, a literatura extirpa o jornalismo da pequenez do factual e da informação pura e simples. Sim, porque não acreditamos na ilusão de que as pessoas só querem se informar. Não. Isso é muito pouco. O que elas querem é muito maior: elas querem saber. E o saber é mais que a informação. O saber contém também as delicadas dimensões da sensibilidade, da emoção e da sabedoria que não estão presentes na informação em sentido estrito.

O leitor diante dos limites do real

É necessário elevar o fato ao mito. Isso significa também que, o tempo todo, as pessoas, os leitores são colocados diante da difícil questão do real. A todo momento, o leitor é convidado a pensar: o que é real? O que não é? Com a literatura, parece que a ficção é real. Isso porque uma coisa é a realidade acontecida (mais uma vez, o fato noticioso) e outra coisa é o real que se apresenta por trás do fato e que só a literariedade pode fazer surgir, não como uma imposição (como o faz a ciência), mas como uma possibilidade.

Assim, embora nos tivessem ensinado que o jornalismo tinha que se ater à realidade dos fatos, o jornalismo de García Márquez faz mais que isso, porque é também um convite à reflexão sobre os difíceis limites entre realidade e ficção. García Márquez parece, então, se divertir com o provável sentimento de estranhamento, de incerteza, de desconcerto ou até desconforto, que podem causar seus textos – sentimentos estes, porém, que podem se tornar agradáveis aos espíritos abertos às infinitas possibilidades do real. Com efeito, o que permite a fruição do literário no jornalismo é a abertura às múltiplas possibilidades do real.

Escrevemos, em outros espaços, que o que é necessário entender é que a razão mítica – o *mythos* em contraponto ao *logos* – não é uma razão injuntiva, e sim propositiva. Não é uma razão que busca a comprovação através da argumentação lógica, e sim uma razão que oferece possibilidades para o pensamento, que possibilita àquele que dela participa um lugar no complexo de relações que são tecidas a todo momento, entre todos os entes do sistema cósmico. Nesse sentido é uma razão aberta.

Enquanto uma razão logocêntrica busca lógicas predominantemente objetivas e igualmente compartilháveis, a razão mítica é aberta porque oferece múltiplas e infinitas possibilidades de sentidos que dependem da sensibilidade

e da percepção subjetiva. O mito se dá a conhecer como uma proposta que vaga no espaço aberto, mas ele se realiza e adquire seu sentido quando atravessa o ser humano e se desdobra em possibilidades que aderem aos percursos meândricos de sua interioridade subjetiva. O mito, nesse sentido, é uma narrativa das incertezas.

Nas crônicas de García Márquez encontramos exemplos dessas incertezas informativas de alto valor poético em vários níveis: 1) No nível temporal (a resposta ao imprescindível ‘quando?’): “Uma vez, sendo repórter em Bogotá, numa época irreal em que todo mundo tinha vinte anos (...)” (2006, p. 51); 2) Na descrição de alguns personagens (o não menos imprescindível ‘quem?’): “Era uma jovem tão bela e sábia que não pretendia saber mais que podia, e *era tão jovem que com o tempo acabou por ser mais nova que eu*” (2006, p. 105); 3) Nas circunstâncias do fato: “O tempo estava perfeito e o avião parecia imóvel no céu, *levando ao seu lado essa estrela solitária que sempre acompanha os bons aviões*” (2006, p. 52); 4) Nas consequências do fato: “Nessas condições indesejáveis compreendi por que a comida servida em pleno vôo é de uma natureza diferente da que se come em terra firme. *É que também o frango – morto e assado – voa com medo* (...)” (2006, p. 119);

E ainda na escolha dos temas: Gabriel García Márquez tem um gosto especial por abordar fenômenos ditos sobrenaturais em suas crônicas jornalísticas. Fenômenos estes que, diga-se de passagem, são tratados com muita naturalidade nas culturas latino-americanas – telepatia, presságios, mau augúrio, adivinhações, aparições etc – mas que ele trata de maneira às vezes irônica, às vezes ambígua, às vezes natural.

Na crônica *A comissão de Babel*, García Márquez conta sua experiência como membro de uma Comissão internacional de dezesseis pessoas de diferentes origens e nacionalidades, e de línguas diferentes, reunidas para estudar a Comunicação e a Informação no mundo contemporâneo, a pedido da UNESCO:

Para mim, que sou um caçador solitário de palavras, escrever um livro juntamente com outras quinze pessoas, e além disso tão diferentes, era uma aventura perturbadora. Resultou ser a mais surpreendente: nunca me aborreci tanto e nem me senti tão inútil; mas creio que nunca aprendi tanto em tão pouco tempo. No fim, só me ficou a amargura de não ter podido demonstrar que a telepatia, os presságios e os sonhos cifrados são meios de comunicação naturais que é necessário resgatar do obscurantismo científico (2006, p. 64).

Já na crônica *Telepatia sem fio*, o escritor expõe sua perplexidade diante de alguns fenômenos telepáticos inegáveis, mas fala, sobretudo, de sua perplexidade diante da descrença e da falta de informação dos pesquisadores e cientistas a esse respeito:

Um notável neurologista francês, pesquisador em tempo integral, contou-me outra noite que descobrira uma função do cérebro humano que parece ser de grande importância. Só há um problema: não pode definir para que serve. Perguntei-lhe, com alguma esperança, se havia possibilidade de que fosse a função que regula os presságios, os sonhos premonitórios e a transmissão de pensamento. Sua única resposta foi um olhar de compaixão (2006, p. 67).

Na mesma perspectiva crítica, García Márquez escreve uma crônica chamada *Fantasma de estrada* que se inicia assim:

Dois rapazes e duas moças que viajavam num Renault 5 deram carona a uma mulher vestida de branco que lhes fez sinais numa encruzilhada pouco depois da meia-noite. O tempo estava claro e os quatro jovens – como se comprovou depois à saciedade – estavam em seu perfeito juízo. A mulher viajou em silêncio vários quilômetros, sentada no meio do banco de trás, até um pouco antes da ponte de Quatre-Canaux. Então apontou para frente com o dedo indicador e gritou: - Cuidado, essa curva é perigosa – e desapareceu. [...] Quase toda a imprensa francesa comentou o caso nos dias seguintes, e numerosos parapsicólogos, ocultistas e repórteres metafísicos foram ao local da aparição para estudar suas circunstâncias [...] Mas ao cabo de poucos dias, tudo caiu no esquecimento e tanto a imprensa como os cientistas se refugiaram na análise de uma realidade mais fácil (2006, p. 237).

Finalmente, como exemplo do tratamento natural dado por vezes às questões obscuras dos fenômenos paranormais e sobrenaturais, várias crônicas narram as experiências vividas pelo escritor no seio de sua própria família: “Enquanto conversávamos, chegou uma neta para nos contar que na noite anterior se desdobrara em duas: – Quando voltei do banheiro – me disse – me encontrei comigo mesma que ainda estava na cama” (2006, p. 130). E mais:

Minha vó materna foi o sábio mais lúcido que jamais conheci na ciência dos presságios. Era uma católica como as de antigamente, de maneira que repudiava como artifícios demoníacos tudo o que pretendesse ser adivinhação metódica do futuro. Assim foram os baralhos, as linhas da mão ou a evocação dos espíritos. Mas era mestra em seus presságios. Recordo-a na cozinha de nossa casa grande de Aracataca, vigiando os signos secretos dos pães perfumados que tirava do forno. Uma vez viu 09 escrito nos restos da farinha [...] (2006, p. 69).

É aqui que uma razão aberta se torna atuante. Justamente porque é aqui que a razão ultrapassa as camadas da língua conhecida, estruturada, descrita e vulgarizada pelo uso da conversação e da prosa e que, submetida aos desafios e à tensão, é forçada a elevar-se aos domínios das novas possibilidades, da superação, da criação. Ao imaginar o mistério, o espírito humano supera as limitações de sua própria linguagem e estende a esfera de seu pensamento e, conseqüentemente, de sua língua para o domínio das novas possibilidades. Ele se torna um criador, um dramaturgo, um demiurgo. Ele faz o impossível tornar-se possível.

O jornalista-escritor como criador de mundos

O terceiro significado contido no procedimento literário que consiste em “elevar o fato ao mito” está na capacidade do escritor de extirpar as pessoas do seu cotidiano conhecido e previsível, para mergulhá-las em novos mundos, universos descritos com tal maestria que a leitura mais se parece com uma viagem a outros tempos, outros lugares, outras realidades. Vejamos este exemplo de descrição no início da crônica *A nova profissão mais velha do mundo* – quem não conhece a atmosfera outonal parisiense vai poder vivenciá-la:

O outono de Paris começou de repente, e tarde, este ano, com um vento glacial que despiu as árvores de suas últimas folhas douradas. Os terraços dos cafés fecharam ao meio-dia, a vida ficou turva e o verão radiante que se prolongara além da conta passou a ser uma fantasia de memória. Parecia que em poucas horas haviam se passado vários meses. O entardecer foi prematuro e lúgubre, mas ninguém o lamentou de verdade, pois esse tempo brumoso é o natural de Paris, o que mais a acompanha e o que melhor lhe assenta (2006, p. 71).

Então se segue a narração de um crime, uma prostituta das mais belas matando a outra, uma esplêndida loura, a tiros. E vem a revelação: “Nem a vítima nem o matador eram louras e belas, e sim, dois homens de fato e de direito, e ambos do Brasil” (2006, p. 71). Não resta dúvida de que o leitor tem aqui várias oportunidades de deslocamento e desvendamento de mundos: primeiro, a atmosfera outonal parisiense; depois, o impacto da transformação das mulheres em homens.

Isso é o efeito da literatura sobre o leitor e sobre esse efeito, o próprio escritor afirma que com a literatura, nada precisa ser explicado. Na crônica *Poesia*

ao alcance das crianças, ele apresenta os desastres que a interpretação literária em sala de aula pode causar nos alunos e diz:

Devo ser um leitor muito ingênuo, porque nunca pensei que os romancistas quisessem dizer mais do que dizem. Quando Franz Kafka diz que Gregor Samsa despertou numa manhã, transformado num gigantesco inseto, não me parece que isso seja o símbolo de nada, e a única coisa que sempre me intrigou é que tipo de animal pode ter sido. Creio que de fato houve um tempo em que os tapetes voavam e havia gênios aprisionados nas garrafas. Creio que o asno de Balaão falou – como diz a Bíblia – e o lamentável é que não se gravou sua voz, e creio que Josué derrubou as muralhas de Jericó com o poder de suas trombetas e o lamentável é que ninguém transcreveu sua música demolidora. Creio, enfim, que o licenciado Vidriera – de Cervantes – era na realidade de vidro, como ele acreditava em sua loucura, e creio para valer na alegre verdade de que Gargântua urinava em torrentes sobre as catedrais de Paris. Mais ainda: creio que outros prodígios semelhantes continuam a ocorrer e se não os vemos é porque somos impedidos pelo racionalismo obscurantista que nos inculcaram os maus professores de literatura (2006, p. 104-105).

Segundo Morin (1962), no processo do imaginário literário (Morin se refere também ao imaginário cinematográfico, mas o que nos interessa aqui é o poder da palavra desprovida de imagem visual):

Há um desdobramento do leitor (ou espectador) sobre os personagens, uma interiorização dos personagens dentro do leitor (ou espectador), simultâneas e complementares, segundo transferências incessantes e variáveis. Essas transferências psíquicas que asseguram a participação estética nos universos imaginários são ao mesmo tempo inframágicas (elas não chegam aos fenômenos propriamente mágicos) e supramágicas (elas correspondem a um estágio no qual a magia está superada). É sobre elas que se inserem as participações e as considerações artísticas que concernem ao estilo da obra, sua originalidade, sua autenticidade, sua beleza, etc. (MORIN, 2007, p. 78).

Morin deixa claro que o processo do imaginário literário não está plenamente inserido no campo da magia, mas está diretamente ligado a ele, sendo inframágico e supramágico. Tratar-se-ia então de uma “degradação do mágico” devida ao processo civilizatório em que o homem se afasta gradualmente do seu pertencimento à natureza para afirmar-se cada vez mais pertencente ao universo da elaboração cultural racional e técnica. Na concepção moriniana, a palavra literária seria parte de um processo estético duplo de projeção/identificação pelo autor criador da obra em um primeiro momento e pelo leitor fruidor da obra em um segundo momento:

Entre a criação romanesca de um lado e a evocação dos espíritos por um feiticeiro ou um médium, de outro lado, os processos mentais são, até um certo grau, análogos. O romancista se projeta em seus heróis, como um espírito vodu que habita seus personagens, e inversamente, escreve sob seu ditado, como um médium possuído pelos espíritos (as personagens) que invocou. [...] Esse universo imaginário adquire vida para o leitor se este é, por sua vez, possuído e médium, isto é, se ele se projeta e se identifica com os personagens em situação, se ele vive neles e se eles vivem nele. (MORIN, 2007, p.78)

Ao que parece, a passagem do mágico para o supramágico – enquanto superação do mágico – no uso literário da palavra é muito mais um fenômeno de civilização e história correspondente à evolução ocidental do pensamento do que um fenômeno psicofísico. Com efeito, em termos psicofísicos, a literatura é um processo mediúnico de onde nasce uma forma ectoplasmática noológica projetada e objetivada na interação autor–leitor em um universo imaginário.

É o que faz com que Madame Bovary exista como uma referência comum a toda uma geração de leitores franceses, com que Capitu seja a mulher mais polêmica da história da literatura brasileira, Hamlet o filósofo dentro de cada homem etc. Podemos considerar que, quando os seres nascem do encontro entre a força da vontade criadora de um autor e a força da vontade imaginativa de um leitor, a evocação traz à vigência uma matéria físico-noológica na qual o componente noológico (psíquico-mental-ectoplasmático) é determinante e predomina. Para vigorarem, esses seres necessitam, em primeiro lugar, da palavra poética, mas também da repetição e da encenação que, na cultura ocidental se darão através das adaptações, interpretações, críticas e da intertextualidade.

Para além dos processos estéticos e imaginários, e supondo que nossa linguagem não seja apenas o resultado de um processo civilizatório, mas sim de uma relação estabelecida em vários níveis entre natureza e cultura, qual seria a propriedade evocatória da palavra literária e poética? Como se daria o poder criador evocatório da palavra em si mesma? Segundo os poetas, a palavra evoca aquilo que ela nomeia: o ser das coisas. Indo além da designação que fixa, paralisa e petrifica, a palavra literária recupera o ser das coisas. Um nome pode estar inadequado ou desgastado pelo uso, ele pode referir-se somente à aparência superficial das coisas. É preciso, então, encontrar a melhor configuração possível, o nome exato, aquele que nomeia o ser das coisas, aquele que terá, assim, o poder de trazer a coisa evocada à presença.

A palavra literária, assim encontrada, poderá fazer vigorar as coisas à presença dos leitores: um personagem, uma paisagem, um sentimento, uma atmosfera, uma ideia, um objeto. Quando a palavra traz as coisas à vigência, vemos, ouvimos, percebemos com os sentidos e reagimos a essa vigência. Por isso, podemos afirmar que a palavra literária não apenas evoca, mas convoca e provoca. Nisso ela é performática também no nível vertical da comunicação.

O poder mágico evocatório da palavra no campo literário está presente em obras de todos os gêneros, sejam elas orais ou escritas: poesia, dramas, comédias, romances, contos, crônicas, textos jornalísticos literários – todos os gêneros se prazem no poder mágico da palavra evocatória; todos eles são suscetíveis de transportar autores e leitores a universos desconhecidos, de levá-los a conhecer seres desconhecidos, lugares imaginários, universos construídos no intangível limite entre a realidade e a ficção.

Considerações finais

Talvez possamos afirmar que haja, na América Latina, um tipo de jornalismo que só poderia ter nascido aqui, fruto de uma cultura híbrida, predominantemente oral, corporal, sensual e mágica. Aqui – onde também nasceu, na literatura do século XX, o realismo mágico – de fato, existe um jornalismo que é literário e mágico, sem deixar de ser, claro, realista. Talvez isso tenha uma explicação: a de que, em toda a América Latina, a realidade é outra. É mítica, poética e delirante, às vezes inacreditável e ficcional para as mentes formadas unicamente à ordem eurocentrada de percepção e narração do mundo.

Como, de fato, a Europa é o berço da moderna civilização da escrita, também berço do jornalismo, fica às vezes difícil entender como pode um jornalismo se formar segundo alguma outra escola que não a Europeia. Mas não é isso que acontece; o jornalismo latino-americano sempre olhou para a Europa e os Estados Unidos em busca de modelos e os encontrou; e os seguiu. Em matéria de jornalismo literário, os grandes expoentes foram sem dúvida os norte-americanos Gay Talese, Truman Capote e Tom Wolfé. Mas o que fizeram aqui – no Brasil, Clarice Lispector e Rubem Braga; na Argentina, Tomás Eloy Martínez e Ernesto Sábato; na Colômbia, Gabriel García Márquez, para citar apenas alguns – foi outra coisa. Aqui, na América Latina, os modelos se transformaram à medida de seu contato com uma realidade que não é – e não poderia ser – a mesma que a europeia ou a norte-americana.

Já se falou muito, ao menos aqui no Brasil, sobre a capacidade da cultura de engolir, processar e transformar os elementos culturais vindos de fora. Essa era a ideia do famoso conceito de Antropofagia Cultural, de Mário de Andrade e do Modernismo da Semana de 1922. Mas talvez não se tenha ainda tomado consciência da importância dessas transformações e do poder criativo que as culturas da América Latina, em suas características híbridas, possuem. Talvez os próprios latino-americanos não deem a devida importância à competência antropofágica de sua cultura e às possibilidades criativas e inovadoras que ela proporciona.

Certo é que Gabriel García Márquez sabia disso e publicou uma crônica onde mostrou como seu editor espanhol, de passagem por um dia em Cartagena, na Colômbia, teve que aprender, com uma rapidez estonteante e no mínimo arrebatadora, o que vem a ser o realismo mágico latino-americano

para além da literatura. A crônica tem por título *Um domingo de delírio* e narra um domingo real numa cidade real de um país real da América Latina. Mas nesse continente, nessas culturas, as pessoas vivem e sentem, ouvem, se movem e conseqüentemente percebem e dizem o mundo de uma forma diferente do que acontece em outros lugares (na Espanha, por exemplo). Não é a língua que é diferente – é o que se coloca nas palavras. Talvez o que muda seja a própria realidade das palavras. Aqui, trechos da crônica que revelam essas diferenças e a sucessão de aparentes delírios, no entanto, tão reais:

[...] O delírio começou, no próprio aeroporto. Eu nunca observara, até que ele me fez notar, que as portas de embarque e desembarque são impossíveis de distinguir. De fato, há uma com um aviso que diz: ‘Saída de passageiros’ e por ela saem os que vão entrar nos aviões. Há outra porta com outro aviso que diz a mesma coisa ‘Saída de passageiros’ e é por ali que saem os passageiros que chegam. [...] – Não se deve ligar para os letreiros – explicou-nos um agente de polícia de turismo – aqui todo mundo sabe por onde se entra e por onde se sai.

[...] Enquanto conversávamos chegou uma neta para nos contar que na noite anterior se desdobrara em duas: - Quando voltei do banheiro – me disse – me encontrei comigo mesma que ainda estava na cama.

Pouco depois, chegaram 3 irmãs e 2 irmãos, dos 16 que somos ao todo. Uma delas, que foi freira até há pouco, meteu-se numa discussão sobre religiões comparadas com um irmão que é mórmon. Outro irmão mandara fazer uma mesa sob medida, mas quando voltou a medi-la em casa, ela estava menor do que na carpintaria: - É que no Caribe, não há dois metros iguais, disse.

[...] Outra irmã tocava ao piano a serenata do quarteto número cinco de Haydn. Ponderei-lhe que tocava com tanta rapidez que parecia uma mazurca. – É que só toco piano quando estou acelerada – me disse – Toco para tentar me acalmar, mas a única coisa que consigo é acelerar também o piano.

Estávamos assim, quando bateu à porta uma irmã de minha mãe, a tia Elvira, de 84 anos, a quem não víamos havia 15 anos. Vinha de Riohacha, num táxi expresso, e envolvera a cabeça com um velho pano preto para se proteger do sol. Entrou feliz com os braços abertos e disse para que todos ouvissem: - Venho me despedir, porque já estou quase morrendo (2006, p. 127-130).

Esta crônica parece mentira aos olhos de um leitor europeu ou de qualquer leitor *blasé*; parece uma série de acontecimentos plausíveis reunidos para efeito retórico. Mas foram vividos em um dia só e foram “a maior lição de realismo mágico” recebida pelo editor espanhol de García Márquez, segundo as próprias palavras do autor. Não deve ter sido fácil de admitir.

Nós, no Brasil, também compartilhamos esse tipo de realidade e sabemos que nosso realismo cotidiano é diferente do realismo europeu. Por isso, o jornalismo, por mais que se esforcem os aprendizes jornalistas formados segundo as clássicas escolas da Europa e dos Estados Unidos, também há de não ser o mesmo. Aqui, a realidade é mais literária, mais mítica, mais mágica; o olhar sobre o mundo é mais poético. Por isso, no Brasil, como na Argentina, no México, na Colômbia e em toda a América Latina, as condições para que floresça um tipo específico de jornalismo literário parecem propícias.

Referências Bibliográficas

- CASTRO, Gustavo de. *Jornalismo literário*. Brasília: Casa das Musas, 2010.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Crônicas 1961-1984 - Obra jornalística 5*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MORAES, Regis de. *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo*. Vol.1 Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

Formas de cronotopo e de exotopia nas adaptações de *O Pagador de Promessas*¹

*Forms of chronotope and exotopy in the adaptations of
O Pagador de Promessas*

Igor Sacramento

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pós-doutorando na mesma instituição

Resumo: O objetivo deste artigo é mostrar como as reconfigurações na estrutura de significação da peça *O Pagador de Promessas* no cinema e na televisão permitiram diferentes fusões dos indícios temporais e espaciais (cronotopo), novas “zonas de contato” com a realidade cotidiana, novas imagens do indivíduo e do espaço e um novo tipo de acabamento axiológico do herói pelo autor (exotopia).

Palavras chave: Cronotopo; exotopia; adaptação

Abstract: *The aim of this paper is to show how the structure of signification of the play O Pagador de Promessas was changed when it was adapted into a film and into a TV series. It allowed a merge of different temporal and spatial clues (chronotope), new “contact zones” with everyday reality, new images of the individual and the space, and a new kind of a axiological finishing of the hero by the author (exotopy).*

Keywords: *Chronotope; exotopy; adaptation*

¹ Esta é uma versão revista e ampliada do trabalho apresentado no NP Audiovisual, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em 2009.

A poética histórica: cronotopo, exotopia e adaptação

Se a poética histórica foi um modelo teórico construído por Mikhail Bakhtin para reconectar a atividade estética ao contexto ideológico concreto de sua existência, o conceito de cronotopo foi um dos mais eficazes operadores analíticos para tal objetivo. Elaborado num ensaio de 1937-1938 (com conclusão acrescentada em 1973), “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”, o conceito firma o interesse de Bakhtin em possibilitar análises concretas dos gêneros literários, percebendo tanto a vida impulsiva quanto a formação ideológica de cada gênero. O cronotopo não demanda uma análise transcendental, mas das formas da realidade como representações inscritas em específicas atividades sociais. Ele ainda observa a indissolubilidade da relação entre o espaço e o tempo. Nesse sentido, cada cronotopo realiza uma fusão específica dos índices temporais e espaciais em um todo inteligível, sensível e concreto. Nessa fusão, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar).

O cronotopo não está contido nos enredos, mas torna determinados enredos possíveis. Ou, nas palavras do próprio Bakhtin (1998, p. 355): “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer que a eles pertence o significado principal gerador do enredo”. Desse modo, o cronotopo assume o seu significado *temático*. Mas ele também possui um significado *figurativo*, dando ao tempo um caráter sensivelmente concreto: “No cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (BAKHTIN, 1998, p. 355). Com isso, pode-se relatar, informar o fato, dando informações precisas sobre o lugar e o tempo da representação. É evidente aqui que o cronotopo é *realista*. Ele produz *efeito de real* (como nos disse Roland Barthes) a partir do detalhamento, da precisão cronotópica, tornando a representação verossímil, um real provável (que se pode provar) e que, por isso mesmo, é, às vezes, mais realista que o próprio real.

No entanto, como pondera Bakhtin, o acontecimento não se faz uma imagem, mas é um terreno substancial à imagem-demonstração do acontecido. Ao fundir os indícios temporais e espaciais, concretizando o espaço no tempo em regiões definidas do espaço, cria-se a possibilidade de se construir imagens dos acontecimentos no cronotopo: “o ponto principal de desenvolvimento de ‘cenas’ no romance” (BAKHTIN, 1998, 355).²

O cronotopo funciona, portanto, como operador da assimilação do tempo e do espaço históricos pela literatura. E, ao mesmo tempo, possibilita restabelecer conexões da literatura com a história. Assim, uma das principais funções do cronotopo é estabelecer “zonas de contato” com a

²Aqui Bakhtin está textualmente abrindo a possibilidade não só para uma análise imagética do romance, mas para uma análise das imagens em movimento a partir de sua teoria do romance. Neste ponto se concentrará a segunda parte deste texto.

realidade cotidiana, ou seja, propiciar espaços de hibridização da realidade representada com a realidade que representa. Nesse sentido, a análise do cronotopo possibilita tanto, de modo mais restrito, a análise narrativa de obras literárias tomadas a partir de sua singularidade cronotópica quanto, de modo mais amplo, a análise das estruturas genéricas mais estáveis, que tendem à invariabilidade e que perduram ao longo da história, sendo assim reconhecidas como parte de um mesmo gênero. Nesse sentido, o cronotopo é de natureza “bifocal”, já que pode ser usado como lupa reveladora do pormenor característico do texto único e como binóculo adequado para a visão distanciada (HOLQUIST, 1990, p. 113). Ou seja, embora o cronotopo se realize numa específica situação de comunicação, a sua realização está atrelada a uma longa tradição de fusões cronotópicas que configuram um gênero discursivo. Ele é, portanto, histórico e trans-histórico, pontual e transversal.

A partir disso, não é demais dizer que a mudança no caráter do herói na obra é uma imagem cronotopicamente constituída, bem como a própria imagem do autor que lá está implicada. Diante disso, pode-se afirmar que cronotopo e exotopia são conceitos complementares. Exotopia foi um conceito trabalhado por Bakhtin em “O ator e a personagem na atividade estética”, de 1920-1922. Assim como o cronotopo, também diz respeito à associação entre espaço e tempo na literatura e, mais precisamente, à “relação arquetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 3). Tal relação, ao mesmo tempo arquetônica e dinâmica, corresponde ao fato das manifestações literárias se inscrevem num determinado gênero, cuja peculiaridade consiste em conservar o seu arcaísmo, as estruturas formais oriundas de tempos antigos (“arquetonicamente estável”), graças à sua constante renovação (“dinamicamente viva”). Ou, como completa Bakhtin (2005, p. 106): “O gênero é e não é o mesmo, é sempre novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero.”

A relação do autor com a personagem, além de ser *interior* à atividade estética, também é – e principalmente é – *exterior*. O conceito de exotopia permite verificar que “a consciência do autor é consciência de uma consciência”, pois abrange e conclui a consciência e o mundo da personagem, já que o autor não só enxerga e conhece tudo, mas enxerga e conhece mais (BAKHTIN, 2003, p. 11). É com esse “excedente de visão” que se beneficia o autor para confirmar sua posição e um projeto estético-político. Para Bakhtin, a autoria pressupõe a exotopia. Pelo fato do autor se colocar *fora* da obra, partindo de um ponto de observação externo aos eventos relatados, ele dialoga com a exterioridade observada para compreender aquilo que desconhecia e passa a conhecer. Desse modo, a construção do todo espacial, temporal e significativo do herói se fundamenta na diferença entre

o que é vivido pelo herói e o que é criado pelo autor.

No campo da estética, a análise da exotopia possibilita – ou, pelo menos, intensifica – a observação da exterioridade constitutiva da produção discursiva em geral e da enunciação artística em particular. Autor e personagem não ocupam o mesmo tempo e espaço, e o autor detém o poder – a posição privilegiada – de, num lugar *fora* do enunciado, conferir o acabamento axiológico da personagem.

É preciso apontar que, mesmo quando a consciência da personagem *parece* se autonomizar da do autor, a consciência do autor é a consciência das consciências. Isso não significa dizer que haja uma equivalência total entre o autor do enunciado com o sujeito empírico. Em termos bakhtinianos, trata-se de mais uma possibilidade de compreender a *situacionalidade* da enunciação num dado terreno social, demonstrando como determinado acabamento da personagem pelo autor se faz possível naquela precisa – e única – situação de comunicação e como está, ao mesmo tempo, inscrito na antiga tradição do gênero a que pertence.

Tendo tudo isso em mente, analiso a partir de agora as adaptações para o cinema e para a televisão da peça *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, observando as formas específicas de cronotopo e de exotopia presentes nas obras audiovisuais e as rupturas e continuidades em relação às estruturas de significação próprias da peça. Interessa-me menos cobrar a possibilidade de fidelidade de fato da adaptação à obra adaptada (“original”, “autêntica” e “verdadeira”, para os mais aguerridos). Procuo considerar que toda adaptação é uma recriação, uma resignificação, da obra original (geralmente um material literário verbal), dentro dos protocolos da mídia audiovisual em que se adapta e sob as demandas dos discursos, determinações, pressões e ideologias em voga, assim como das mediações de uma série de outros filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, constrangimentos políticos e econômicos, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais, julgamentos de gosto, instâncias, práticas de reconhecimento e assim por diante (STAM, 2006, p. 50).

Embora, a rigor, todo discurso seja uma *adaptação*, já que o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem, a adaptação não existe apenas pela necessidade de *mostrar* a sua origem, mas também pela sua inexorável e contextual novidade. Na adaptação, a originalidade (no sentido de procedência) e a novidade convivem de modo tenso e, às vezes, polêmico, por conta da reivindicação da manutenção do “espírito” da obra original. No entanto, além de tal reconhecimento da “fidelidade” estar atrelada à vigência de determinados *parâmetros*, instituídos e reproduzidos por legitimadas *instâncias de consagração*, a “fidelidade” propriamente é impossível.³

³Para Stam (2008, p. 20), mesmo que fosse possível desconsiderar o dinamismo dos vários processos sócio-discursivos atuantes na produção da adaptação, o próprio fato da “mudança de meio” (do verbal para o audiovisual) já faria “automaticamente” da adaptação uma outra, impossível de ser “fiel” à adaptada, mas estruturalmente transformada, ou melhor, transfigurada por atos inerentes à recriação.

O Pagador de Promessas: no teatro, no cinema e na televisão

A peça está estruturada em três atos. No primeiro, é encenada a chegada de Zé-do-Burro (Leonardo Villar) carregando uma pesada cruz no ombro, similar à que fora carregado por Jesus Cristo, à Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Depois de uma viagem de sete léguas a pé, acompanhado pela insatisfeita e descontente mulher, Rosa (Natália Timberg), havia finalmente chegado ao lugar onde poderia cumprir a sua promessa. Zé-do-Burro havia prometido a Iansã (assumindo que o orixá é um equivalente à Santa Bárbara), num terreiro de candomblé, que traria a cruz nas costas até os pés da imagem católica da santa em sua própria Igreja e dividiria seu sítio com lavradores sem-terras, se ela salvasse Nicolau da morte. Nicolau é o burro de Zé. Havia sido atingido por uma árvore durante um vendaval, motivando uma intensa hemorragia. A promessa havia feito o sangramento parar e salvado o burro. Por estar bastante agradecido pelo milagre, fervoroso, Zé não titubeou em cumpri-la. Na escadaria da Igreja, Zé espera a sua abertura para chegar ao altar-mor com a cruz.

Nesse ato, começa a se densificar a disputa entre o lavrador e o padre. Fica estabelecida o protagonismo de Zé-do-Burro, representante das classes populares rurais, e o antagonismo de Padre Olavo (Elísio de Albuquerque), encarnação da opressão das classes dominantes dos centros urbanos, bem como a incomunicabilidade entre esses, socialmente tão diferentes. Diante da indignação do Padre ao fato da promessa ter sido feita pela vida de um burro num terreiro de candomblé, com um sacrifício que pretenderia “presunçosamente imitar” o martírio do Filho de Deus, e com o “ato comunista”, Zé não a compreende totalmente, só lhe restando insistir na necessidade de cumprir a promessa feita e alcançada. Nesse clima de tensão entre a intolerância e o autoritarismo do Padre, e a persistência e o compromisso de Zé-do-Burro, encerra-se o primeiro ato.

No segundo ato, intensifica-se a controvérsia. Com o avançar do dia, outras personagens começam a subir a escadaria da igreja e se deparam com a situação: no dia de Santa Bárbara, a igreja está fechada e um homem com uma cruz, em frente à igreja, no meio da praça. O incômodo e a notícia se espalharam. Um comerciante (Galego), um poeta popular (Dedé), uma vendedora de acarajé vestida de baiana (Minha Tia), um capoeirista (Coca), um guarda, um repórter e o Monsenhor começam a se inteirar da situação e a tomar posições. Enquanto uns o convidam para cumprir a promessa no terreiro, outros o convencem a desistir da promessa. Todas as ações são em vão.

No terceiro e último ato, entardece. O impasse se mantém, nem o Padre permite a entrada de Zé na igreja, nem este desiste de cumprir a promessa. Pela intolerância ao lidar com o inesperado, Zé não conseguiu se fazer entender, mas também não cedeu no seu compromisso. A

tensão aumenta, assim como a distância que separa os dominantes (Padre, Monsenhor, Delegado, Secreta, Guarda; no cume da escada, mais próximo da igreja) dos dominados (Zé, Rosa, Dedé, Minha Tia, Coca, Manoelzinho e outros capoeiras; na base da escada, mais distante da igreja). Esse fosso que separa os estabelecidos dos excluídos somente se desfaz no embate. Na impossibilidade do diálogo, da comunicação, o confronto tornou-se inevitável. Somente morto Zé-do-Burro, como um mártir, é posto na cruz pelos populares e carregado até o interior da igreja, ao altar-mor de Santa Bárbara. O que a vida não lhe pode dar, somente a morte lhe trouxe: a redenção, a aceitação, a compreensão.

A peça concentra as unidades de ação, de espaço e de tempo na escadaria da igreja. Tudo o que está fora da cena é apenas narrado, não é mostrado. Nesse sentido, a relação entre espaço e tempo cênicos se fazem num preciso conjunto de associações cronotópicas. O espaço da ação não muda. No entanto, ele não deixa de ser um espaço dinâmico. A tragédia se desenvolve num espaço carnavalizado: “uma paisagem tipicamente baiana, da Bahia velha e colonial, que ainda resiste hoje à avalanche urbanística moderna”. Há, numa ladeira, uma “pequena praça” cortada por duas ruas, uma de cada lado, e em cujas esquinas estão, à direita, uma “igreja relativamente modesta, com uma escadaria de quatro ou cinco degraus” e, à esquerda, “uma vendola, onde também se vende café, refresco e cachaça”, e, na outra esquina da ladeira, há um sobrado (GOMES, 1989, p. 95-96).

Coloca-se, aqui, a coexistência de dois sistemas concretos de significação: o sagrado e o profano, o direito e o esquerdo, aquilo que é tradicionalmente tomado como da ordem do oficial e o que é subversivo. Sendo assim, de um lado da ladeira, a igreja, representando a oficialidade religiosa (que foi defendida pela polícia). Do outro, a vendola, símbolo do mundano e do promíscuo, por onde à noite circulavam prostitutas e cafetões (a prostituta Marli e o gigolô Bonitão, no caso). Se a praça pública é “o principal palco das ações carnavalescas”, uma vez que “o carnaval é por sua própria ideia *público* e *universal*, pois todos devem participar do contato familiar”, como imaginou Bakhtin (2005, p. 128), ela também é, ainda nessa imaginação, o lugar do encontro e do contato – mas também do confronto – de pessoas heterogêneas. É por isso que a peça não densifica a interioridade das personagens, nem mesmo do herói. O objetivo é focar o confronto entre as diferenças propiciadas por aquilo que se coloca como o mais diferente, exótico, pitoresco: o próprio Zé-do-Burro.

Na peça, a sensação de avanço temporal se dá pela mudança pela ocupação da praça pública, bem como pelas indicações cênicas de iluminação (da madrugada ao amanhecer, no primeiro ato; do dia claro, no segundo; e do entardecer, no terceiro). A imutabilidade do espaço constitui também a tendência à imutabilidade do caráter das personagens. Suas posições são

mantidas e solidificadas no transcorrer da ação. Elas ficam apenas suspensas diante do feito trágico que tira a vida de Zé-do-Burro. Trata-se do momento em que a vontade popular de concretizada. Finalmente, a praça pública, – e o espaço público – bem como as decisões do seu uso, passam a ser efetivamente do público.

Por essa estruturação cronotópica, a peça se faz como uma tragédia moderna. Diferentemente da antiga tragédia (da Antiguidade, do medievo, do Renascimento), em que o mal incide sobre o destino de homens distintos (reis, nobres, guerreiros), a inevitabilidade da tragédia pertence também ao homem comum e é própria do conflito (a incomunicabilidade, para nos atermos a *O Pagador de Promessas*) que se instaura entre esse homem e as instituições sociais que lhe deram forma e que o limitam (até o limite de lhe tirarem a vida). Ou seja, o mal deixa de ser transcendente (da natureza das divindades) e passa a ser imanente (circunscrito à própria estrutura social). Assim como na antiga tragédia, como formula Raymond Williams (2002), mantém a ordem e o acidente (o surgimento de Zé-do-Burro irrompe a ordem), a destruição do herói (Zé-do-Burro é morto e somente morto pode cumprir sua promessa), a ação irreparável e a sua vinculação com a morte (o compromisso de Zé-do-Burro com sua fé não o faz ceder) e a ênfase sobre o mal (o mal iminente torna-se imanente da incomunicabilidade entre classes e etnias diferentes).

Essa estruturação trágica da peça se filia, portanto, ao que Bakhtin (1998, p. 213) classificou de cronotopo do “romance de aventuras de provações”. No entanto, não se trata de um passado mítico estável, como na literatura grega, em que o herói atravessa todas as provas permanecendo idêntico a ele mesmo. A ação se dá no tempo presente, num único espaço. E a fidelidade de Zé-do-Burro aos seus princípios e crenças não é simplesmente uma imutabilidade, mas é, principalmente, perseverança – a manutenção de um compromisso. Zé não apenas se resigna e renuncia ao desejo de viver, como se espera de um herói trágico moderno (WILLIAMS, 2002, p. 61), mas ele combate pela sua fé até quando esteve vivo (“só morto me levam daqui”, disse). E, morto, ele teve a sua vontade feita, mesmo que sendo carregado pelos populares como uma bandeira de luta pela igualdade social.

Sendo assim, o acabamento de Zé-do-Burro dado pelo autor remonta às resoluções estéticas adotadas pelo teatro político brasileiro de 1950-1960. Escrita em 1959, a peça foi encenada pela primeira vez em 29 de julho de 1960 no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que encenava exclusivamente textos estrangeiros. Naquele momento de renovação do teatro brasileiro, o TBC se rendeu às obras nacionais engajadas. *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes, foi o primeiro texto nacional a ser encenado no teatro.

Na época, Dias Gomes era membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Na época, a ação cultural do PCB se faz em uma perspectiva nacional-popular, enfatizando o “regaste da identidade de um suposto homem autêntico do povo brasileiro para implantar o progresso e a revolução”, o que ainda deixa permanentes certos resíduos das teses do realismo socialista e do zadanovismo, vigentes num momento de “stalinização” do PCB (RIDENTI, 2000, p. 66). Dias Gomes estava comprometido em produzir arte vinculada às questões político-sociais. Nesse sentido, a oposição entre o campo e a cidade, particularizada no herói (homem do campo) e no vilão (clérigo da cidade) e no embate entre a “pureza” dos valores, bem como entre a vontade “genuína”, inocente e ingênua de mudança e o desejo de opressão pela manutenção do *status quo*. Essa incomunicabilidade fazia parte do fosso de desigualdade social imposto pela modernidade capitalista que havia incidido tragicamente na vida de Zé-do-Burro. Embora a liberdade individual seja (exclusivamente por definição histórica) princípio desse regime, a consciência prática vigente de que é preciso ser explorado e impotente para fazer uso de alguma liberdade não fazia parte do senso de Zé-do-Burro.

A adaptação cinematográfica de *O Pagador de Promessas* mostra ações, espaços e tempos que tinham sido apenas narrados durante a peça, ou meramente sugeridos, ou, ainda, que não estavam presentes. Produzem-se novas relações cronotópicas, assim como novos acabamentos do herói, agora, pelo diretor, Anselmo Duarte. O filme começa com Zé-do-Burro (Leonardo Villar) no terreiro de Maria de Iansã, fazendo promessa para Santa Bárbara (equivalente a Iansã no candomblé). Nesse momento, começa a se desenvolver a trágica sucessão de mal-entendidos – de incompreensão – na peregrinação da personagem. Num terreiro, ele havia feito uma promessa para uma santa católica a fim de que fosse salva a vida de um burro.

Na sequência, aparece uma casa em chamas, dando a impressão de que, ao dividir as suas terras com outros lavradores, ele havia ateado fogo nela. Depois disso, inicia-se a *via crucis* de Zé-do-Burro com a cruz nas costas até Salvador, junto com a mulher. Como numa romaria, ele vai sendo acompanhado por um pequeno aglomerado.

Já em Salvador, ao descerem a ladeira em direção à Igreja de Santa Bárbara, encontram com um grupo de pessoas, encerrando uma noite de farras, que zomba de Zé-do-Burro. Esse encontro marca, por um lado, o estranhamento com o “exagero” de uma atitude de fé e, por outro, com o “excesso” de uma vida mundana. Na peça, não há nenhuma referência a isso. No entanto, o filme *mostra* na produção dessa situação mais um confronto provocado pelo encontro do campo com a cidade: da “virtude” com o “vício”.

Assim como outros espaços são construídos, outras situações também. A peça se desenvolve somente numa praça. O filme, de certo modo, desfaz essa unidade cronotópica, acrescentando o terreio de candomblé, o sítio de Zé-do-Burro, a estrada e os povoados pelos quais o pagador percorre, a portaria e o quarto do hotel onde Rosa dorme, o interior da igreja, a sacristia, a redação do jornal, a torre da igreja, a sala onde os clérigos discutem a situação, o pátio da igreja onde Padre Olavo (Dionísio Azevedo) e Monsenhor Otaviano (Walter da Silveira) conversam. Apesar disso, o espaço ordenador e desencadeador da narrativa é a praça pública. Esse é, por excelência, o lugar dos encontros dos diferentes. Mas esses encontros não são necessariamente harmoniosos. São, de certo modo, indiferentes – sem o compromisso de uma interação vinculativa e comunitária. A praça é mais lugar de passagem e de encontros superficiais e cordiais.

A situação-limite colocada pela obstinação de Zé-do-Burro em cumprir a sua promessa acentua as diferenciações sociais entre aqueles que compartilham a mesma praça. Naquele momento e naquele lugar, idealmente tido como espaço de todos e para todos, tenderam a prevalecer os valores, as práticas e as pessoas oficiais – a hegemonia, portanto. Somente a morte de Zé-do-Burro propicia um momento de inversão da hierarquia social, quando aquele espaço passa a ser tomado pelo povo.

Nesse sentido, o filme, bem como a peça, desenvolve-se no *cronotopo da estrada* – “dos vários tipos de encontro pelo caminho” (BAKHTIN, 1998, p. 223) - ressignificado como *o cronotopo da escadaria*. A escadaria da igreja, uma extensão e um microcosmo da praça pública, é o principal espaço da ação – e da diferenciação.

É na escadaria que se dão os encontros e os embates, entre os estabelecidos, na parte mais alta, e os excluídos, na mais baixa. São nessas posições – *contre-plongée* (de baixo para cima, para os estabelecidos) e *plongée* (de cima para baixo, para os outros) – que são filmadas as personagens de cada uma das classes. São principalmente filmados assim os confrontos entre Zé-do-Burro e Padre Olavo, firmando nesses posicionamentos de câmera o caráter de cada uma das personagens, a humildade de um e a autoridade do outro.

No filme, o embate entre eles é destacado, enfatizando a pequenez do homem em relação ao sagrado, oficial e instituído. Por essa opção, certamente, as falas da Beata foram quase todas excluídas, deixando que a reprovção por parte da igreja seja mais demonstrada pelo padre. No entanto, Zé-do-Burro não é somente humilde, é também ingênuo (não percebe a traição da mulher, não nota o uso sensacionalista que o repórter faz de sua história, não se dá conta de como contribui para ser mal-entendido) e obstinado (apesar da má-vontade, persevera na sua promessa).

Diferentemente da peça, em que a concentração da ação, do espaço e do tempo é total – e está na praça – no filme, há uma certa descentralização espaço-temporal. Ao introduzir novas ambientações, o filme *mostra* ações que, na narrativa teatral, eram apenas narradas: de imaginadas discursivamente pelo público, elas passam a ser vistas. São os casos da promessa de Zé-do-Burro no terreiro de candomblé e a traição de Rosa (Glória Menezes) com Bonitão (Geraldo Del Rey). Este último evento que ficava apenas sugerido, passa a ser confirmado.

Essa *mostração* do antecedente e de tudo aquilo que na peça esteve apenas sugerido é uma forma bastante eficaz – e difundida – de utilização retórica da imagem. A visualidade da prova – o ato de dar a ver o que se quer provar – tem tido eficácia. Passando a ter visualidade técnica, as imagens muito mais dos indícios dos fatos acontecidos tornam-se elas mesmas acontecimentos de fato. Sendo assim, ao mostrar o narrado e certos implícitos, o filme procura interagir de modo mais direto, didático, numa comunicação mais popular, com seu público, dando-lhe mais condições para se envolver, se emocionar e se afetar com a tragédia de Zé-do-Burro. E, nesse ponto, procura despertar a compaixão com pessoas humildes, corajosas e convictas como o protagonista do filme e o repúdio ao autoritarismo, à intransigência e à pompa.

Por conta daqueles posicionamentos de câmera e da mostração do desconhecido, o filme ainda torna mais visível a tragédia social. O trágico refere-se à opressão do indivíduo em meio a um sistema hostil à humanização e favorecedor da coisificação. Nesse sentido, a ênfase nos poderes que esmagam Zé-do-Burro é uma forma de materialização dos meios opressores, degradadores, da experiência humana emancipatória. Tais aparelhos aniquilam o desajuste para manter a hegemonia.

Em 1962, a peça ganhou essa versão cinematográfica. O filme, dirigido por Anselmo Duarte, no mesmo ano conquistou a Palma de Ouro, o prêmio máximo do Festival de Cannes. No entanto, a adaptação, apesar da premiação, não obteve ovação unânime por parte da crítica. Muito desse desdém se explica pelo fato de Anselmo Duarte não ter sua trajetória ligado ao Cinema Novo, movimento culturalmente hegemônico, e nem ter o perfil de intelectual comunista – ou de esquerda – como o de Dias Gomes. Anselmo não era um autor.

Desde o início da década de 1950, o classicismo das produções da Vera Cruz vinham buscando na temática popular material para as realizações de roteiros e construções ficcionais baseadas numa narrativa linear e de fácil compreensão pelo público, tornando-se, assim, de amplo consumo. De certa forma, este tipo de comprometimento teria repercutido em *O Pagador de Promessas* que, apesar da temática nacional com certo cunho politizado, teria objetivos radicalmente distintos dos do Cinema Novo:

tinha uma “linguagem maldita” (RAMOS, 1987, p. 335). Afinal, todo filme deveria ter (ou melhor, vender a ilusão de que tinha) independência ideológica, estética e financeira. Não bastava focar sobre a sociedade brasileira e seus problemas, era necessário criar uma linguagem cinematográfica própria, nacional, e não submetida aos padrões hollywoodianos – e nem a uma “linguagem popular” destinada ao sucesso comercial.

Anselmo Duarte estreou na direção com *Absolutamente Certo* (1957) e no seu segundo filme como diretor, com *O Pagador de Promessas*, recebe a Palma de Ouro. Pela sua “filiação” à chanchada, ao cinema industrial da Vera Cruz, ele representava para os cineastas do Cinema Novo a presença do “imperialismo populista” no cinema brasileiro. Por isso, o diretor não teria autoridade para falar sobre as tragédias sociais que assolam a vida de vários homens comuns (porque não é “autor”, qualificação reivindicada pelos cinemanovistas), e não poderia adaptar a peça mais celebrada de Dias Gomes.

Em 1988, o próprio Dias Gomes adaptou a peça para a televisão. A minissérie, dirigida por Tizuka Yamasaki, embora concebida em 12 capítulos, ficou com apenas oito. Sofreu cortes da Censura Federal, bem como da própria emissora, receosa de que, naquele contexto de elaboração da Constituinte, a minissérie pudesse parecer ofensiva e panfletária demais da causa camponesa. Tiveram de ser suprimidas passagens da luta dos lavradores contra os latifundiários. A minissérie foi levada ao ar durante a Constituinte, instaurada em 1986, e uma das questões mais delicadas em discussão no Congresso era a reforma agrária. No ar entre 5 e 15 de abril daquele ano, reassimilou as expectativas dos setores progressistas em relação à possibilidade da inclusão da reforma agrária na Constituinte a ser promulgada em 15 de outubro (data em que também se celebra a proclamação da República), assim como absorveu os temores de que, na verdade, a situação agrária podia manter-se a mesma, desigual.

A minissérie apresenta uma *gênese* de Zé-do-Burro. Enquanto na peça apenas são comentado os antecedentes mais diretos do processo e no filme, vistos, na minissérie foram criados o espaço, as tramas e as personagens que o envolvem a *formação* do caráter de Zé-do-Burro. A história parte com os conflitos entre camponeses e latifundiários no município de Monte Santo. As primeiras tomadas são *documentais*: a câmera passeia por entre os moradores da cidade e mostram as suas condições de vida. A captação de som é bastante aberta para tornar mais audível e realista aquele lugar e as pessoas que o habitam. Assim, os moradores locais são tornados atores. Misturados a eles, Zé-do-Burro (José Mayer) e Lula (Diogo Vilela) destacam-se diante da câmera. Zé-do-Burro apreço mostrando que o seu burro sabe fazer contas para as crianças, pedindo que elas perguntem alguma soma para que o animal responda com uma das patas. Nessa cena, constroi-se a ingenuidade do herói, característica que é confirmada

ao longo da minissérie.

Nesse começo, a história se concentra nos preparativos para o casamento de Zé e Rosa (Denise Milfont) e nos conflitos entre posseiros e latifundiários, representado aqui por Doutor Tião Gadelha (Carlos Eduardo Dolabella), homem inescrupuloso e comprometido somente com o seu lucro. Era acusado pelos camponeses de ter herdado 20 mil hectares de uma fazenda, mas, subornando um juiz, conseguiu um documento que lhe dá direito a 200 mil hectares. Com essa determinação, as terras dos posseiros ficaram cercadas e impedidas de ter acesso às águas do açude mais próximo, que passou a ser propriedade de Tião Gadelha. Os posseiros organizam movimentos pela derrubada da cerca. A cada vez que a cerca era levantada, o “vento da meia-noite” passava e a punha abaixo. O “vento da meia-noite” era a desculpa dada e o código para os camponeses se organizassem para mais uma derrubada. Depois da cerca levantada, eles comentavam uns com os outros que “hoje vai passar o vento da meia-noite”. O grande incentivador das causas camponesas era o Padre Eloy (Osmar Padro). Ligado à Teologia da Libertação, era chamado por Tião Gadelha de “padre comunista”. Padre Eloy mobilizou a ação dos posseiros contra a desigualdade agrária, reunindo-os na sacristia da igreja, após suas celebrações. Afirmou, entre outras frases de incentivo à luta por igualdade e justiça, que: “Deus fez a terra e o diabo fez a cerca”.

Nesse sentido, manifestadamente, como disse, a minissérie está sendo movida pelo contexto de elaboração da Constituinte e da possibilidade de uma Constituição mais progressista para a construção de uma Nova República. Pode-se imaginar, nessa nova elaboração da trajetória de Zé-do-Burro que a ação do herói teria evidentemente um compromisso político-ideológico específico. Mesmo que, ao longo da minissérie, isso que confirme em parte, não foi uma determinante. Dias Gomes procura, de certo modo, manter a força dramática da ingenuidade sem precedentes de Zé-do-Burro da peça, fazendo questão de mostrar que ele não se envolvia diretamente com esses conflitos pela terra. Zé não participava de todas as reuniões nem dos movimentos pela derrubada das cercas, mas sabia da existência de todos esses eventos. Assim, o autor pode manter alguma sensação de “ingenuidade genuína” nas ações de Zé-do-Burro diante da intolerância de Padre Olavo (Walmor Chagas). Torna-se mais declaradamente política, e menos fruto de sua inocência – e pureza de valores – o seu compromisso com a reforma agrária.

Namorados desde a infância, Rosa, mais fogosa do que o noivo, Zé-do-Burro, vinha tentando ter a sua primeira vez antes do casamento, mas Zé afirmava que não casaria com uma “mulher corrompida”. Isso demonstra o quanto ele dá tanta importância à correção moral. Durante esse passeio, na véspera do casamento, os noivos vão até um monte, onde no seu cume há um amontoado de pedras. Acredita-se que aquele que joga uma

pedra e ela não rola de volta terá vida longa e que, ao contrário, a morte está próxima. Rosa tem uma resposta positiva e Zé, negativa. A imagem da pedra rolando é constantemente retomada para confirmar a sua *morte anunciada*.

Diante da influência de Padre Eloy entre os camponeses, Tião Gadelha decide contratar um matador profissional (Chico Tenreiro). O assassinato do Padre causa revolta, mas desarticula o movimento camponês. O crime ocorre logo após o casamento. Durante a festa, todos se preocupam com a ausência do padre, que é baleado dentro da igreja. Ao ficar ciente do ocorrido, Zé corre para ajudá-lo. Junto com outros, levam-no para o hospital, mas ele não resiste.

Duas noites depois, há o acidente com o burro e a promessa pela cura, após atendida, que tem de ser paga. Com medo de ficar viúva, Rosa decide acompanhar o marido na sua peregrinação até a Igreja de Santa Bárbara. Zé-do-Burro, dessa vez, carrega na cruz a seguinte inscrição de denúncia: “Padre Eloy foi assassinado”. Toda a caminhada é detalhadamente mostrada, enfatizando os encontros com pessoas ao longo do caminho. Na chegada, o casal encontra com Bonitão (Nelson Xavier). Diferentemente do filme, não há a zombaria do grupo de boêmios da cidade. Apesar disso, há algumas recriações. Zé-do-Burro concorda com a ideia de Bonitão de dormir pelo menos duas horas no hotel, até esperar a Igreja ser aberta, às 6 da manhã. Zé acaba aceitando, cedendo, as facilidades da metrópole. Nesse sentido, a sua convicção na penitência é, em parte, desfeita em nome do conforto.

Além disso, outra mudança fundamental é a maior difusão espaço-temporal. Se na peça e no filme (com exceção do intróito inicial), a ação ocorre num único dia e (principalmente, no caso do filme) num único lugar, a minissérie estende para três os dias de confronto entre Zé-do-Burro e os populares contra Padre Olavo e a oficialidade. A escadaria da igreja da cidade deixou de ser o *espaço-símbolo* da luta desigual entre classes. O campo também passou a ser o lugar no qual as disputas são tanto tensas quanto intensas. Na minissérie, Zé-do-Burro não chega à igreja no dia de Santa Bárbara (4 de dezembro), mas três dias antes. Essa opção fez com que o vigor do embate também ficasse mais diluído.

Evidentemente, a necessidade da elaboração de novos temas e de expansão espaço-temporal está no fato da adaptação da peça para uma minissérie de, inicialmente, 12 capítulos. No entanto, nesse processo, esteve sendo orquestrado pelo autor o diálogo da obra com questões do tempo da adaptação. A minissérie traz para a superfície significativa aquilo que estava mais submerso na peça e no filme. A peça *O Pagador de Promessa* torna-se, então, mote para a discussão da reforma agrária. Nesse sentido, Zé-do-Burro torna-se menos inocentemente convicto em seus valores e aparece mais politicamente firme em ideais.

Considerações finais

Este texto, de modo preliminar, apontou a importância de conceitos bakhtinianos como cronotopo e exotopia como fundamentais para a análise audiovisual. Ao estudar as adaptações de *O Pagador de Promessas* para o cinema e para a televisão, mostrei como suas formas de significação estão estruturalmente marcadas por sua situacionalidade histórica, considerando que, somente a partir do entendimento dela, é possível observar rupturas e continuidades em relação à obra adaptada. E, assim, mostrei como o filme e a minissérie estabeleceram novas “zonas de contato” com a realidade cotidiana

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense, 2005.
- _____. “O autor e a personagem na atividade estética”. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. “Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica”. In: _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARTHES, Robert. “O efeito de real”. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMES, Dias. “O Pagador de Promessas”. In: MERCADO, Antonio (coord.). *Coleção Dias Gomes (volume 1)*. Rio de Janeiro: Bertrand Editora, 1989.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. Londres: Routledge, 1990.
- RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In: _____. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. In: Revista *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, p.19-53, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

Consumo e diferenciação social: representações ficcionais dos espaços de refeição¹

*Consumption and social differentiation: fictional
representations of mealtime spaces*

Marcia Perencin Tondato

Doutora em Comunicação pela ECA/USP, docente do PPG Comunicação e Práticas de Consumo da ESPM

Resumo: Como se organizam os meios para que seus produtos sejam oferecidos a seus usuários como produtos de comunicação? Esta é a pergunta que sustenta e justifica o estudo da gramática dos meios, segundo a articulação de códigos eletrônicos geradores das linguagens icônicas em processos perceptuais e cognitivos. Orienta-se pelas explorações que Marshall McLuhan formulou em suas análises e exercícios de seu projeto pedagógico e também na metodologia semiótica dos processos de articulação sintática, semântica e pragmática.

Palavras chave: Gramática dos meios. Linguagem icônica. Percepção

Abstract: *How do media organize themselves so that their products are offered to its users as forms of communication? This is the question that sustains and justifies the grammatical study of media according to the articulation of electronic codes and the iconic languages of perceptual and cognitive process. Following Marshall McLuhan analysis and pedagogic exercises the essay is oriented by the semiotic process based on syntactic, semantic, and pragmatic methodology*

Keywords: *Grammar of media, Iconic languages. Perception*

¹ Uma versão inicial deste artigo, com base no mesmo levantamento de cenas, foi apresentada no NP Ficção Seriada no XXXV Congresso da Intercom, Fortaleza, setembro/2012.

Introdução

Na vida real – com representação na literatura, nas artes plásticas, nos produtos midiáticos –, o ato de alimentar-se passou do cozimento e ingestão de alimentos para a realização de um ato social, de união. Refeições em família, encontros em locais públicos, salas de jantar sofisticadas e simples, restaurantes populares e requintados permeiam as histórias ficcionais, reproduzindo o simbólico e alimentando o imaginário das audiências.

Desde as produções ficcionais importadas, entre elas alguns ícones da exportação do *american way of life* (*Papai Sabe Tudo* e *I love Lucy*),² os espaços de refeição em família e, em alguns casos, também os públicos, invariavelmente compõem a cenografia, contextualizando as relações e organizando a temporalidade das tramas na cotidianidade dramática. Entretanto, pouco, ou quase nada, é encontrado nas reflexões acadêmicas sobre a representação ficcional destes espaços específicos, reflexo talvez da centralidade dos estudos em assuntos relacionados ao universo masculino (semelhante ao que ocorre em outras áreas, como a Antropologia), posto que a comida e suas preparações são “vistas como trabalho de mulher [...] e o estudo da comida é considerado prosaico e pouco importante”, conforme aponta Mintz (2001, p.32) em uma revisão sobre estudos de hábitos alimentares.

Na relação sociedade-mídia, a mídia se torna um campo de batalha ideal ao disseminar os parâmetros de uma disputa envolvendo crenças e ideologias, hábitos e percepções, trabalhando em favor da manutenção do status quo da elite dominante. Neste sentido, ela exerce poder ao “representar” situações, indivíduos e acontecimentos por meio de estereótipos (no âmbito do indivíduo) e mitos fundadores (no âmbito do coletivo nacional), tendo que trabalhar com o sistema linguístico e o cultural, que, por princípio, estão estreitamente ligados às relações de poder (SILVA, 2009, p. 91).

Em se tratando de ficção televisiva, é importante considerar que a questão da identificação com as representações passa pelo reconhecimento de si (real) no Outro (aqui, ficcional), e o que importa neste artigo: “comer é uma atividade humana central [...] representa uma base que liga o mundo das coisas ao mundo das ideias por meio dos nossos atos [...] uma base para nos relacionarmos com a realidade” (MINTZ, 2001, p. 32). Tendo em vista esse papel da alimentação para o ser humano e para a sociedade, sua representação deve ser o mais fiel possível, porém, sem os dissabores da realidade, das carências e dos excessos. “A telenovela tem que ser verossímil, embora não corriqueira. Tem que ser dramática, e, ainda assim, semelhante à vida. O drama, alguém já disse, é a vida sem as manchas de monotonia” (MOTTER, 2003, p.174).

²Papai sabe tudo, no original *Father knows best* (EUA, 1954-1960), apresentado no Brasil pela TV Tupi, na década de 1960, na Rede Globo, na de 1970, e na TV Cultura, nos anos 80). *I love Lucy* (EUA, 1951-1960). No Brasil exibida pela TV Tupi, entre 1958 e 1979; depois, pela TV Gazeta, em 1980, e pela TV Cultura, de 1994 a 2000. O sucesso de *I love Lucy* na TV Tupi de São Paulo inspirou o surgimento de uma versão nacional: *Alô Doçura!*, a primeira sitcom brasileira.

Esta reflexão parte do princípio de que não existem necessidades “básicas”; toda atividade humana é “culturalmente significativa”, sendo os indivíduos, aqui também como consumidores, responsáveis pela ressignificação dos objetos, atribuindo-lhes valores simbólicos. No consumo, tais indivíduos-sujeitos buscam não só a funcionalidade, mas os valores culturais da sociedade em que vivem, promovendo estilos de vida, constituindo suas identidades (TONDATO, 2010, p. 10). Identidades que, junto com as diferenças, fazem parte do sistema de representação, sendo compreendidas como um “aspecto exterior, um traço visível” (SILVA, 2009, p. 90) das diferenciações de classe nos momentos de alimentação (entendida para além da ação, e como isso é representado na obra ficcional).

Um pouco de história: a cultura das refeições

Alimentar-se se torna um ato social a partir do momento em que o ser humano pode escolher. Depois da descoberta do fogo, da invenção da agricultura e da organização da criação de animais, o homem se capacita para identificar sabores e dar preferência a alguns deles. Comer, mais do que uma necessidade, torna-se um prazer. São instituídas “horas para refeições”, feitas na companhia da família ou de amigos, no cotidiano ou em dias festivos. “Usamos o ato de comer como veículo para relacionamentos sociais: a satisfação da mais individual das necessidades torna-se um meio de criar uma comunidade” (VISSER *apud* PILLA, 2004, p. 106).

Com a culinária, a alimentação se tornou artística. O homem melhorou as técnicas de agricultura e transformou a cozinha em fábrica. Surgiram os alimentos industrializados, que se multiplicaram, tornando-se mais acessíveis. No percurso histórico de sua transformação e de seu consumo, apesar de representar um inimigo para alguns, pelas fragilidades do ser humano, seus excessos e carências, o alimento não perde o papel de dar prazer, promover a sociabilidade e motivar a arte.

Junto com a mudança das nossas relações com os alimentos, decorrente da necessidade biológica, também os espaços de refeições sofreram alterações, ao longo do tempo, conforme as tradições hierárquicas e, conseqüentemente, de poder. Enquanto, na Idade Média, os grandes salões eram o palco³ das refeições (PILLA, 2004, p. 108), no século XVIII, já são usadas mesas fixas em um espaço reservado, a sala de jantar. Mas, é somente no século XIX, que os cômodos da casa se definem, decorados com móveis específicos que indicavam o nível social dos proprietários conforme o grau de riqueza e desejo de ostentação.

³A palavra “palco” pode ser considerada literalmente, pois a mesa do senhor era colocada sobre um estrado, embora ele, sua família e servos comessem em mesas de cavaletes, desmontáveis, para que nos dias de festa servissem para dançar e outros divertimentos (PILLA, 2004, p. 108).

Em tempos de pós, *fast, ready*, os espaços das refeições, privados ou públicos, mantêm-se como marcas da temporalidade circular dos cotidianos, representados na telenovela pela rotina e repetição, e como cenários privilegiados das tramas e dramas familiares, de interação social e exposição de diferenças. Neste artigo reflito sobre práticas de consumo e marcas de distinção a partir das representações ficcionais midiáticas dos espaços de preparação da alimentação e das situações de refeições em *Fina Estampa* (Globo, 2011) – escrita por Aguinaldo Silva e dirigida por Wolf Maia –, entendida como uma obra que tem na distinção social um foco de dramatização.

Espaços, tramas e dramas de Fina Estampa

Motter (2003) já nos alertava para a importância do estudo da telenovela como um espaço de interseção de discursos, de mão dupla, da vida cotidiana para a mídia e vice-versa, mantendo suas fronteiras preservadas, ao mesmo tempo em que constituem mais um discurso em ação. Uma rede de textos e discursos que acontece por meio e através dos personagens, que “são cidadãos tecendo, com arte, histórias que seduzem pelos recursos ficcionais, alicerçadas, edificadas e sustentadas pelo real vivido nos embates diários do nosso mundo individual e social” (MOTTER, 2003, p. 42).

Slater (2002, p. 131) chama nossa atenção para o fato de que “cultura na definição mais clássica, oriunda da antropologia, estava relacionada com costumes entre os quais os de alimentação são importantes objetos de estudo”. O consumo de alimentos é articulado dentro de, ou em relação a, modos de vida significativos e específicos. Da mesma forma que “ninguém come ‘comida’: come um sanduíche, um *sushi*, um salgadinho, nenhum desses produtos sendo simplesmente ‘comido’, mas comido como ‘almoço’, ‘aperitivo’, ‘lanche de escola’” (SLATER, 2002, p. 131), os espaços onde isso se realiza, nas situações regulares do cotidiano, refletem também condições e distinções sociais.

Ainda no âmbito da “cultura”, vale lembrar que muito dos relacionamentos mútuos se materializa culturalmente, por meio dos bens materiais, estabelecendo identidades sociais e subjetividades, entre eles o comportamento relativo à comida (MINTZ, 2001). Na telenovela brasileira, os ambientes e as classes sociais podem perder sua clara demarcação, com os diferentes entrecruzando-se e misturando-se (MOTTER, 2003), mas é nos espaços de refeição, públicos e privados, que as distinções são realizadas, tanto no contexto das tramas quanto na representação cenográfica. Estereótipos de hábitos à mesa e comportamentos são enfatizados nas representações das situações de refeição, tornando-as momentos de reforço dos limites de convívio e inclusão social. condição distintiva das novas formas e ambientes culturais.

Adentrando no material de observação, o fio condutor em *Fina Estampa* (Globo, 2011) é a mobilidade por meio do aumento dos recursos financeiros, em choque com as demarcações sociais e culturais, alimentando as tramas e os dramas dos personagens. Para esta discussão, tomo como base os espaços de refeição da referida novela como lugares de convivência, uma escolha que se mostrou adequada, pois raro foi o capítulo em que tais locais não fossem cenários para os diálogos de interação e distinção dos personagens.

O núcleo central da trama é uma família que, do dia para a noite, teve acesso ao que há de melhor em termos de estilo de vida, na perspectiva do consumo de bens, com possibilidade de mudanças radicais de comportamento. Griselda (Lília Cabral) é uma mulher que sustenta a família como “marido de aluguel”, fazendo serviços de eletricitista, encanadora, mecânica, e fica milionária ao ganhar R\$ 50 milhões na Mega-Sena. De família muito pobre, veio de Açores para o Brasil aos cinco anos. Aos catorze, se casou e, aos quinze anos, foi mãe. Seu marido, Pereirinha (José Mayer), pescador, desaparece em alto-mar, deixando Griselda “temporariamente viúva” (ele reaparece depois, mudando o rumo da história, mas o foco aqui não é esse). Griselda, então, trabalha como faz-tudo para sustentar seus três filhos: Quinzé (Malvino Salvador), Antenor (Caio Castro) e Amália (Sophie Charlotte). Muito competente, é conhecida por todo o Jardim Oceânico, região da Barra da Tijuca (Zona Oeste do Rio de Janeiro), como Pereirão. Sem vaidades, coloca o bem-estar de sua família sempre em primeiro lugar. Ainda pobre, seu destino se cruza com René Vermont (Dalton Vigh), quando faz um reparo em seu carro, sendo então contratada para pequenos serviços em sua mansão e em seu restaurante, onde ele atua como chefe de cozinha.

René é casado com Tereza Cristina (Christiane Torloni), uma mulher fútil e mau caráter, o oposto de Griselda. Mãe de Patrícia (Adriana Birolli) e René Junior (David Lucas), Tereza Cristina acredita ter a vida perfeita. Com a fortuna que herdou dos pais, mantém um sofisticado padrão de vida, que inclui uma mansão na Barra da Tijuca e um mordomo a sua disposição, Crô (Marcelo Serrado). Apaixonada pelo marido, ela o presenteou com o restaurante *Le Vermont*, um dos mais requintados e bem conceituados da cidade. O antagonismo entre as personagens (cujos filhos são namorados), além da disputa pelo amor de René, conduz a narrativa. Patrícia é uma jovem estudante que não tem nada a ver com a personalidade esnobe e dondoca da mãe, já Antenor, o filho de Griselda, tem vergonha da mãe e dos irmãos, odiando a vida de pobre que eles têm.

O casal Álvaro Siqueira (Wolf Maia) e Zambeze (Totia Meirelles) centralizam outro núcleo dramático. O casal, que se conheceu em um retiro no Tibete, administra a pousada *Recanto da Zambeze* – segundo práticas naturais, ecológicas, de cultivo e preparo da alimentação e organização dos ambientes – e

um quiosque à beira-mar, um “ponto de encontro” dos personagens das diversas origens econômicas, para degustar sucos de frutas naturais ou ter seções de massagem com Zambeze. O português Guaracy (Paulo Rocha) é dono de um bar popular, o *Tupinambar*, e protagoniza outro núcleo de intersecção das tramas, pois, mesmo apaixonado por Griselda, se envolve com Esther Wolkoff (Júlia Lemmertz). Esther é uma mulher muito elegante que ama muito seu marido, Paulo (Dan Stulbach), irmão de Teresa Cristina, que é estéril e não concorda com o tratamento proposto por Dra. Danielle Fraser (Renata Sorrah) para que Esther realize o sonho de ser mãe.

Outro drama é o de Celeste (Dira Paes), casada com Baltazar (Alexandre Nero). Baltazar é um homem cruel que impõe seu poder sobre a família frequentemente, usando da força física, descarregando sobre esposa e filha todas as humilhações e pressões sofridas como motorista de Tereza Cristina. Entretanto, com o incentivo e apoio de Griselda, vizinha e comadre, única e melhor amiga, Celeste finalmente denuncia o marido à Delegacia da Mulher e, a partir daí, começa sua independência, inclusive financeira, ao ter Griselda como sócia para a abertura de um restaurante de especializado em comida “brasileira”, *O Tempero da Celeste*, que funciona em sua própria casa.⁴

Diferentemente ou mais enfatizado que em outras produções, os locais de refeição são cenário regular em todos os capítulos. As passagens entre os núcleos dramaturgicos são marcadas/apontadas por uma tomada panorâmica do local onde se desenvolverão – seja a casa de Griselda “pobre”; a fachada de sua mansão quando “milionária”; os jardins da mansão de Teresa Cristina, as duas localizadas no condomínio (fictício) *Marapendi Dreams*; a fachada do *Tupinambar*; da Fashion Moto, onde trabalha o namorado de Amália, filha de Griselda; ou a entrada do restaurante *Le Vermont*. Outros cenários são os locais de estudo (a faculdade, a creche, as escolas de nível médio); a entrada do Recanto da Zambeze e a comunidade onde vivem Dagmar (Cris Vianna), cozinheira do *Tupinambar*, Crô e a família de Celeste; além da praia, tendo o *Quiosque da Zambeze* como referência.

A sala de refeições e a cozinha: espaços de exposição e interação

Há na cozinha a intimidade familiar, os investimentos afetivos, simbólicos, estéticos e econômicos. Na cozinha despontam as relações de gênero, de geração, da distribuição das atividades, que traduzem uma relação de mundo, um espaço rico em relações sociais, fazendo com que a mesa se constitua, efetivamente, num ritual de comensalidade. A cozinha é, portanto, um espelho da sociedade, um microcosmo da sociedade, é a linguagem da sociedade. (SANTOS, 2005)

⁴Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-278317,00.html> e http://pt.wikipedia.org/wiki/Fina_Estampa.

Em *Fina Estampa*, várias situações se desenrolam nas cozinhas: da mansão, das casas populares, do restaurante, do bar. A cozinha é o centro de reunião da família Vermont, especialmente pela manhã, enquanto o pai prepara “panquecas voadoras” para o café. Também no *Recanto da Zambeze* muitos diálogos se desenvolvem durante o café da manhã, com todos saboreando os quitutes preparados com ingredientes produzidos na horta do próprio Recanto ou produtos integrais e naturais. A cozinha das famílias dos núcleos populares, além de espaço de preparo, é também local de consumo das refeições, como na casa de Dagmar e Celeste. Também é na cozinha do restaurante *Le Vermont* que René e Teresa Cristina tentam chegar a um acordo a respeito das intrigas familiares. É, enquanto prepara um café ou frita um robalo na cozinha da antiga casa de Griselda, que Pereirinha (José Mayer), marido desaparecido que retorna, discute seus planos com Enzo (Júlio Rocha) ou implica com a nora, Teodora (Carolina Dieckmann), ex-mulher de Quinzé (Foto 1).⁵



Fonte: <http://tvz.globo.com/novelas/fina-estampa/videos>

Partem também deste espaço as ações educativas da telenovela. René Vermont discursou sobre o uso do azeite com seus assistentes de cozinha, enquanto Guaracy mostrou ao primo que esse azeite (o Gallo) era bem aceito pela clientela de seu armazém/padaria. Mesmo em se tratando de um *merchandising*, abordo isso do ponto de vista da ação educativa, pois deixa implícito que não se trata de um produto de acesso exclusivo aos “ricos”. A ação educativa também está implícita nos diálogos entre Tia Íris (Eva Vilma) e sua fiel escudeira Alice (Thaís de Campos). Aproveitando-se de um segredo sobre as origens de Teresa Cristina, sua sobrinha, a dupla chantageia a “dondoca”, além de pedir outros “favores”, avançando nas iguarias que “apanham” na despensa de Teresa Cristina. Com este consumo, Tia Íris faz questão de demarcar fronteiras sociais em relação aos hóspedes do Recanto, onde vive “de favor” por ser mãe de Álvaro, apreciando salmão defumado, vinhos, queijos, patês (para ela, símbolos de refinamento e bom gosto). Uma oposição frontal à comida saudável produzida e consumida no *Recanto da Zambeze*.

⁵Todas as imagens das cenas da novela Fina Estampa são de propriedade da Rede Globo e foram copiadas do site oficial da novela, em <http://finaestampa.globo.com>, cabendo à emissora todos os direitos autorais. Matérias publicadas na FSP; Jornal do Comércio (POA); Mundo do MKT; Nielsen News; OESP; Revista Imprensa; jornal Metro, entre 2007 e 2012.

O Recanto da Zambeze representa um espaço de encontro e representação dos cotidianos de personagens oriundos de diferentes posições sociais. Pela manhã ou à noite, na volta do trabalho, todos se encontram à mesa para refeições constituídas por ingredientes alternativos, cultivados e/ou preparados da forma mais natural possível: cereais, verduras, chás, sucos. O Recanto representa a opção acessível para aqueles com limitações financeiras ou o lugar “alternativo” para quem, de alguma forma, não se adapta ao sistema (Foto 2).

FOTO 2: Café da manhã no recanto da Zambeze



Fonte: <http://tvz.globo.com/novelas/fina-estampa/videos>

Neste sentido, recorro a Mintz (2001, p. 34), que, mesmo em uma argumentação com pouca consideração aos aspectos político-econômicos, lembra que, na China, “comer no McDonald’s é sinal de mobilidade ascendente e de amor pelos filhos” e que, embora “os comportamentos relativos à comida possam ser, às vezes, simultaneamente, os mais flexíveis e os mais arraigados [...]”, seria mais fácil mudar o sistema político da Rússia do que fazê-los abandonar o pão preto” ou fazer que a China abandone “sua versão do socialismo mais facilmente do que o arroz”.

Alguns hábitos alimentares são mais demarcados, mostrando o poder da narrativa ficcional, sua capacidade de traduzir valores, explicitar críticas a hábitos nem sempre recomendáveis, através das relações afetivas, em nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia, vivida ela mesma em múltiplas facetas. Logo no início da trama, Antenor exigia seu iogurte pela manhã, alegando maior necessidade por sua posição de ser “o primeiro a chegar ao ensino superior na família”. Seu sobrinho Quinzinho (Gabriel Pelícia), por sua vez, trocava a mais fina e saudável iguaria por uma pizza, preferência pela qual Teodora, sua mãe, usava e abusava no jogo de poder na relação com o pai da criança e sua família, na tentativa de demonstrar seu lado materno depois de tê-lo abandonado

ainda bebê para ir viver com um lutador de MMA famoso. A comida é também marco de estabelecimento de poder para Baltazar, que prefere arroz, feijão e misturas diversas – para ele, “comida do povo”, “comida forte e saudável” – aos pratos finos servidos na casa de sua patroa e, principalmente, às tentativas de Celeste de variar o cardápio nas experiências de preparação para abrir seu restaurante.

Para fins da discussão aqui desenvolvida, é importante ressaltar que é principalmente a partir do século XVI que a variedade e complexidade dos utensílios usados à mesa (diversos copos e talheres) – juntamente com as maneiras distintas de servir e comer – explicitaram as diferenças sociais, aumentando “o fosso entre as elites sociais e as massas populares” (FLANDRIN apud PILLA, 2004, p. 116). Outro elemento importante na composição da mesa é a toalha, ou toalhas, conforme a época e lugar. A preferência aristocrática, que se mantém até nossos dias, é invariavelmente a toalha branca, “adamascada”, adequada para os jantares formais. Impecavelmente limpa e passada. Em determinadas épocas, século XVI ao XIX, duas ou três toalhas eram colocadas sobre a mesa, sendo retiradas a cada prato servido, a sobremesa podendo ser servida sobre a mesa nua, “exibindo-se nesse caso a beleza do material de que ela era feita” (PILLA, 2004, p. 111).

Na casa de Teresa Cristina, as refeições, mesmo as mais formais, são servidas sobre “jogos americanos”, que também aparecem na mesa de refeições familiares na cozinha da Griselda “milionária”. Os “jogos americanos” surgem nos EUA na década de 1950, facilitando a vida das mulheres que, a partir de então, têm menos tempo para os afazeres domésticos ao assumirem atividades fora do lar. Em Fina Estampa, o uso na casa de Teresa Cristina denota a modernidade caracterizada pelo *american way of life*, ao mesmo tempo em que reproduz o uso tradicional da exibição da mesa (de pedra nobre ou cristal). Ao passo que seu uso na mansão de Griselda representa a modernidade aliada à facilidade (Foto 3).

Junto à especialização dos utensílios e ao controle das condutas, o mobiliário vai revelar um estado ou uma condição social em relação às suas significações, materializando assim necessidades e direcionando-se a partir de uma linguagem silenciosa dos símbolos (PILLA, 2004, p. 108).

FOTO 3: Café da manhã na mansão de Griselda



Jantar festivo na mansão de Tereza Cristina



Fonte: <http://tvz.globo.com/novelas/fina-estampa/videos>

Na casa de Griselda “pobre”, a prática era o uso de toalhas de plástico grosso, resistentes e fáceis de limpar; já na mansão, a opção são os jogos americanos, mais finos, mas também práticos, tendo em vista que Griselda “milionária” optou por não ter empregados domésticos permanentes, continuando com o hábito de “cada um cuidar de si”, de quando eram pobres. Também na casa da Dra. Danielle não há toalha sobre a mesa, enquanto na casa de Celeste e Dagmar a toalha de plástico forra a mesa mesmo em momentos de comemoração (Foto 4).

FOTO 4: Comemoração na casa de Griselda



Comemoração na casa de Celeste



Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/fin-a-estampa/videos>

Em relação aos espaços públicos de refeição, também podemos fazer considerações semelhantes a respeito da arrumação das mesas e dos utensílios utilizados. O restaurante Le Vermont contrasta com Tupinambar nas toalhas (linho x plástico) e nas mesas e cadeiras (madeira/cristal x plástico; cristais e porcelana x vidro e plástico). A diferenciação social nas cozinhas dos restaurantes acontece também no aspecto técnico. A cozinha do Le Vermont tem equipamentos em aço inox. No Tupinambar, o fogão é industrial, mas de ferro. Embora as duas cozinhas se mostrem impecavelmente limpas, a disposição dos utensílios e exposição de ingredientes dos pratos a serem preparados no Tupinambar aponta menos planejamento e pouca preocupação com a estética (Fotos 5 e 6).

FOTO 5: Cozinha do Tupinambar



Mesa ao ar livre no Tupinambar



Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/fin-a-estampa/videos>

FOTO 6: Cozinha e salão de refeições do restaurante Le Vermont



Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/fin-a-estampa/videos>

Na mesa da lanchonete da faculdade, de classe média alta, temos o mesmo jogo americano encontrado na mesa sofisticada e moderna. Na pizzaria e no restaurante O Tempero da Celeste, nota-se a intenção de uma decoração temática. A toalha branca com uma cobertura xadrez vermelho e branco, como referência à origem italiana da pizza, e o uso da madeira crua com muitas plantas e muitas cores no restaurante de Celeste, para dar um ar de aconchego e denotação da comida caseira característica do seu cardápio (Foto 7).



FOTO 7:
Lanchonete na faculdade
Teodora com o filho na pizzaria
Vista d'O Tempero da Celeste

Fonte: <http://tv.globo.com/novelas/fina-estampa/videos>

No âmbito das relações de gênero, não podemos dizer que as posições tradicionais tenham sido abordadas, mesmo com a mulher sendo representada em posição de “mando” por Griselda como “marido de aluguel” e depois como proprietária de uma loja de material de construção; por Arlete Salles como motorista de táxi; ou mesmo por Amália, que começa vendendo cosméticos “naturais” manipulados, de porta em porta, e depois, torna-se dona de uma loja especializada. No núcleo de Celeste, a cozinha é o argumento de afirmação de gênero e independência. Devido a seus atributos culinários, com a ajuda da amiga milionária, Celeste monta O Tempero da Celeste, como já dito, marco de sua independência financeira e apoio para se livrar da violência de Baltazar. René e Celeste dirigem a cozinha de um restaurante, porém somente René desfruta da condição de grand chef, enquanto Celeste tem que se impor profissionalmente, até mesmo para seu próprio marido. Em certo sentido, uma situação que reflete a compreensão de que

as práticas culinárias se situam no mais elementar da vida cotidiana, no nível mais necessário e desprezado [...] atividade multiforme considerada tão simples ou até um pouco tola, salvo nos casos raros em que é elevada à excelência, ao extremo requinte – mas isso já é questão de grands chefs, que são homens, é claro. (CERTEAU, 1996, p. 218-219)

Considerações finais: indo além dos espaços de refeição

Mesmo que a mídia tradicional continue caracterizada como um “espelho do mundo” – deformado, mas espelho –, as verdades por ela disseminadas são cada vez menos aceitas como incontestáveis, situando-a como arena e canal para a consolidação de processos democráticos para além de ideologias partidárias. Por outro lado, também é reforçada sua utilização como forma de poder, em virtude do estabelecimento dos megaconglomerados, limitando o acesso à produção mesmo para grupos independentes, comunitários, de vanguarda. Uma situação paradoxal que se transmuta em dialética, na medida em que, do mesmo contexto tecnológico e cultural, surgem possibilidades de expressão e manifestação para todos, caracterizando uma nova dinâmica de debate público com vistas à formação de uma opinião, se não pública no âmbito mais abrangente, compartilhada.

Tendo em conta estas relações, é pertinente dizer que o coletivo passa hoje pelo consumo, pois nele os indivíduos buscam não só a funcionalidade, mas também ressignificam alguns dos valores culturais nas suas práticas, promovendo estilos de vida, constituindo suas identidades – não só como pertencimento ou como necessidade, básica ou supérflua, mas como motor de uma sociedade já denominada “do consumo”. Concordando com Woodward (2009, p. 17), as representações devem fazer parte de um processo cultural, a partir do qual são estabelecidas identidades individuais e coletivas: lugares “a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar”. Um processo que viabiliza a interpretação que os indivíduos fazem das representações, enlevando as audiências (grupos de recepção), no caso aqui das telenovelas, ao desfrute pelo reconhecimento de si, de seu estilo de vida, nos conteúdos midiáticos.

Num movimento de ousadia teórica, aproximo esta audiência (ato de recepção) pelos indivíduos-consumidores ao espectro de discussão sobre “cidadania”, entendida para além do “pertencimento” também pelo “reconhecimento”, que é diferente de representação. Hoje as pessoas não querem apenas “se ver representadas”, elas querem ser reconhecidas na sua liberdade de escolha, em todos os âmbitos – de cultura, preferência sexual, estilo de vida, religião, fazendo-se “visíveis nas suas diferenças” (MARTIN-BARBERO, 2006).

A mídia regularmente traz o perfil do “novo” consumidor, salientando mudanças nos hábitos de um grupo que agora emerge ao consumo, listando, entre os novos desejos e aquisições, a variedade de alimentação (iogurtes...), o lazer diferenciado (comer fora de casa, viagens), os cuidados estéticos (manicure, pedicuro), a preocupação com educação. Neste artigo, destaquei a atividade da

alimentação ao falar sobre a representação ficcional televisiva dos espaços destinados a esta atividade, que é “central não só por sua frequência, constante e necessária, mas também porque se torna a esfera onde se permite alguma escolha” (MINTZ, 2001, p. 32). Portanto, lugar também de diferenciação e reconhecimento. A análise das ambientações das refeições no cotidiano ficcional nos aproxima das expectativas em relação ao cotidiano como lugar de construção e estabelecimento do *habitus*, sem que isso signifique mera reprodução e alienação – entendendo *habitus* como um sistema de disposições decorrente de experiências passadas, duráveis (e, portanto, inscritas na construção social da pessoa) e transponíveis (que trafegam de um campo para o outro), e que estimula nos indivíduos suas percepções e ações (BOURDIEU, 2008).

Nas palavras de Lull (2009, p. 96), “o espaço social se constrói na prática social e a prática não é determinada pela estrutura social”. Ainda com base em Bourdieu (2008), as escolhas e preferências dos indivíduos, aparentemente voluntárias, são construídas simbolicamente como sinais da posição social, *status* e distinção. Assim, o estilo de vida guarda estreita relação com a posição social e reflete-se na opção pelo tipo de alimentação e padrões estéticos (vestuário, inclusive), como evidenciam pesquisas sobre práticas culturais entre classes socioeconômicas distintas (baixo, médio e alto rendimento). Ao discorrer sobre a cultura do consumo do ponto de vista histórico, Slater (2002, p. 27, 30) ressalta que “sob o *ancien régime*, o *status* social era relativamente fixo e o consumo estava inflexivelmente ligado a uma posição social”, uma situação que se desmantela à medida que uma nova dinâmica (a da modernidade) se estabelece, reforçada pela primazia da relação “modo de vida” x “riqueza em dinheiro” e pela erosão da “sociedade tradicional”.

Há muito deixamos de entender a telenovela como “mero” entretenimento. Diversos estudos trazem a telenovela como centro de reflexão sobre transformação de hábitos e até influências em culturas. As conclusões de Motter (2003) sobre o potencial educativo, social, cultural e artístico da telenovela, ainda que entendida como entretenimento, se mostram cada vez mais substantivas. Independentemente dos aspectos de merchandising e product placement, não podemos negar as várias situações educativas em Fina Estampa, que trouxeram para um público de hábitos e práticas sem sofisticação – e só agora sendo incorporado ao consumo ampliado – informações sobre formas e usos de alimentos e condimentos. Num contexto de mobilidade material das classes socioeconômicas D e E, ampliando quantitativamente o grupo denominado classe C,⁶ a reprodução das práticas em curso promove a identificação tão cara à aceitação e a audiência dos programas ficcionais, enquanto a apresentação e introdução de novos hábitos e “prazeres” contribuem como ações educativas na formação dos emergentes para a nova realidade na qual adentram.

⁶Estatísticas de acompanhamento da ampliação da capacidade de consumo das classes de menor renda: entre 1999 e 2009, o percentual de brasileiros vivendo na pobreza reduziu de 11,2% para 3,8%, e os programas de transferência de renda tiveram papel crucial neste fato. Em 2008, a denominada classe C agregava 86,2 milhões de pessoas, o equivalente a 46% da população brasileira (em 2005, eram 34%), enquanto as faixas D e E

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: vol. 2. Morar, cozinhar*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LULL, James. *Medios, comunicación y cultura: aproximación global*. 2ª edição. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século*. In MORAES, Denis de (org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- MINTZ, Sidney W. *Comida e antropologia: uma breve revisão*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: ANPOCS, vol. 16, n. 47, p. 31-41, out./2001.
- MOTTER, Maria Lourdes. *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. São Paulo: Alexa Cultural, Comunicação & Cultura, 2003.
- PILLA, Maria Cecília Barreto Amorin. *A arte de receber: distinção e poder à boa mesa – 1900-1970*. 2004. Tese de doutorado – Curso de Pós-Graduação em História, Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004. Disponível em: <http://www.poshistoria.ufpr.br/documentos/2004/Mariaceciliabamorinpilla.pdf>. Acesso em: 11 de junho de 2012.
- SANTOS, Carlos Roberto Antunes dos. *A alimentação e seu lugar na história: os tempos da memória gustativa*. *Revista da Academia Paranaense de Letras*, n. 51, 2005, p. 165-188. Disponível em: <http://www.historiadaalimentacao.ufpr.br/artigos/artigos001.htm>. Acesso em: 11/junho/2012.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SLATER, Don. *Cultura do consumo & modernidade*. São Paulo: Nobel, 2002.
- TONDATO, Marcia Perencin. *Uma perspectiva teórica sobre consumo e cidadania na contemporaneidade*. *Conexiones*. Ciudad de México: *Revista Iberoamericana de Comunicación, RIEC/Comunicación Social ediciones e publicaciones*, vol. 2, n. 2, p. 5-18, 2010.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 9ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.

somavam 39% (em 2005 eram 51%). O acesso material melhora a distribuição de renda, graças às políticas governamentais, ampliando em torno de 60% as classes C e B, cada uma, de 2005 a 2010. Entretanto, para que possamos falar em um real avanço econômico-social, é preciso considerar outras frentes; há de se considerar que esta mobilidade social só se concretizará a medida que as estruturas se transformem também.

Patroas vs empregadas: o conflito das classes retratado nas telenovelas

Mistresses vs maids: The conflict of the classes portrayed in soap operas

Florentina Neves Souza

Doutora em Comunicação pela ECA –USP, docente do Mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina

Lucas do Carmo Dalbeto

Mestrando em Comunicação na Universidade Estadual de Londrina

Resumo: A relação entre patroas e empregadas constitui uma privilegiada situação para a discussão sobre os conflitos de gênero e classe, uma vez que está inserida em um contexto considerado essencialmente feminino, o ambiente doméstico. Diante deste cenário, Preuss (1997) e Kofes (2001) realizaram, em diferentes épocas, estudos que exploravam esta relação. Suas pesquisas evidenciam que os conflitos gerados entre patroas e empregadas domésticas são um reflexo da disputa entre as classes pelo domínio do poder simbólico. Com base nos resultados obtidos pelas autoras e utilizando o conceito de poder simbólico do teórico Pierre Bourdieu, é feito um estudo da representação das classes nas tramas das telenovelas *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* exibidas pela Rede Globo em diferentes horários no ano de 2012.

Palavras chave: Comunicação; Telenovela; Poder simbólico.

Abstract: *The relationship between mistresses and maids constitutes a privileged situation for discussion of gender and class conflicts, since it operates in an environment considered essentially feminine, the domestic environment. Given this scenario, Preuss (1997) and Kofes (2001) conducted studies at different times that explored this relationship. These researches show that the conflicts generated between mistresses and maids is a reflection of the dispute between classes for dominance of symbolic power. Based on the results obtained by the authors and with theoretical contribution of Pierre Bourdieu on the concept of symbolic power is performed an analysis of the representation of classes in the plots of soap operas *Cheias de Charme* and *Avenida Brasil* displayed by Rede Globo at different schedules during 2012.*

Keywords: Communication; Soap opera; Symbolic power.

Introdução

Avaliar a distinção entre sexos dentro de nossa sociedade é certamente uma tarefa complexa e polêmica. O conjunto de valores e expectativas de desempenho apresentados a cada papel social são realizados através de combinações distintas que envolvem fatores variados, como a instituição familiar, a faixa etária e o próprio corpo. Porém, se dentre estes fatores reconhecermos a mulher como uma categoria social, seria possível determinar singularidades que afirmariam uma identidade social ou existem diferenças suficientes para recortar e segmentar esta categoria em identidades pluralizadas? A relação entre patroas e empregadas constitui uma situação privilegiada para esta discussão, pois, além de ser constituída entre mulheres de diferentes níveis sociais, está inserida em um âmbito considerado essencialmente feminino, o doméstico.

Por sua alta penetração nos lares brasileiros a telenovela se tornou um produto midiático que participa ativamente na construção da nossa realidade social. Em um país com tamanha diversidade cultural e étnica, além da clara distinção hierárquica entre as classes sociais, as telenovelas vêm criando uma imagem hegemônica de um país em que as diferenças convivem harmoniosamente. Esther Hamburger (2005, p. 144) cita que o reconhecimento da teledramaturgia como repertório compartilhado permite aos telespectadores “se apropriarem das histórias e personagens como vitrines que exibem padrões diferentes de comportamento”. Isso não significa, no entanto, que estes padrões serão imitados ou mesmo consentidos, mas permitem que os telespectadores se posicionem “em relação a assuntos polêmicos, legitimando o tratamento público de questões anteriormente destinadas às alcovas”. Dentre estes assuntos está a abordagem das classes de menor poder aquisitivo, como as empregadas domésticas que, apesar de serem frequentemente incluídas nas tramas, não possuem destaque e atuam como coadjuvantes nas tramas principais protagonizadas pelos patrões e patroas.

A proposta deste artigo é desenvolver uma reflexão em torno da abordagem desta relação - que pode ser caracterizada como um conflito ou mesmo como uma disputa silenciosa - em especial visualizada nas telenovelas. O recorte do objeto proposto se constitui de alguns capítulos das telenovelas veiculadas pela Rede Globo *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil* exibidas em 2012. A escolha destas obras se deu pelo fato de ambas explorarem no centro de sua trama o relacionamento entre patroas e empregadas domésticas e, dessa forma, ajudarem a compreender a dinâmica do discurso midiático que contribui para a construção simbólica da nossa sociedade. A discussão teórica será pautada nas contribuições de Douglas Kellner (2001), Pierre Bourdieu (2004) e nos trabalhos realizados com empregadas domésticas publicados por Miriam Preuss (1997), Suely Kofes (2001) e Jorgetânia Ferreira (2009).

Uma relação de disputas simbólicas

Diversas são as teorias contemporâneas que visam definir ideologia no contexto dos estudos culturais, em termos de linguagem e de teoria de discurso, dentre elas as teorias que rejeitam o conceito de ideologia “pura e simplesmente, alegando ser ele redutor, economista e menos importante que o esquema de dominação e controle” (KELLNER, 2001, p. 81). Kellner (2001), porém, argumenta que a ideologia colabora para a reprodução e o funcionamento das “instituições, discursos e práticas” a respeito da cultura da mídia. Segundo o autor, a reconstrução do conceito de ideologia, incluindo “a imagem, o símbolo, o mito e a narrativa” seria a mais adequada para traçar as funções e efeitos que esta exerce na vida social. Dessa forma, os meios de comunicação de massa, em especial a televisão, “são as representações que ajudam a construir a visão de mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida. A ideologia é tanto um processo de representação, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias” (2001, p. 82).

Segundo Bourdieu (2004, p. 10), “as ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem a interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo”. Sendo assim, a cultura dominante produz o efeito ideológico que dissimula “a função de divisão da comunicação: a cultura que une é também a cultura que separa e que legitima as distinções compelindo todas as culturas a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante” (2004, p. 10). Na teoria de Bourdieu, a luta de classes é retratada como uma luta pelo domínio do poder simbólico e ocorre nos conflitos simbólicos cotidianos, como os que permeiam a relação entre patroa e empregada. A situação deste relacionamento, de acordo com Preuss (1997), é um caso de uma mulher trabalhando para outra, em um ambiente em que não existem fronteiras profissionais e que ambas, patroa e empregada, estão enredadas em um jogo de conflitos de gênero e classe.

Entretanto, esse jogo é jogado sem que seus participantes tenham clareza de que o fazem, como parte da formação recebida para aceitá-lo. Os vínculos que se estabelecem entre empregadas e patroas são intrinsecamente ambivalentes. Ao mesmo tempo em que precisa dos serviços da empregada, a patroa não deseja ser substituída, apenas obedecida. O controle precisa manter-se em suas mãos e, para tal, são várias as estratégias, passando das mais explícitas às mais veladas, da nítida demarcação de espaços à aparente cumplicidade (PREUSS, 1997, p.54-55).

No contexto dos sistemas simbólicos a mídia detém a função de reprodução da ordem dominante. Ela se incumba da produção e circulação de mensagens criadas de acordo com as motivações socioeconômicas e políticas, que são impostas de maneira contínua como a “instância produtora” de uma realidade que não é criada a partir da percepção individual. Para Bourdieu (2004), o poder simbólico é uma forma imperceptível e invisível de impor o poder, e só é possível devido à cumplicidade daqueles que não querem saber se estão sujeitos a ele. O autor também alerta para a necessidade de reconhecer o poder simbólico em situações em que ele é mais ignorado, em situações em que as relações de poder estão, aparentemente, diluídas, para que as imagens individuais não sejam disseminadas em favor das imagens fabricadas.

No Brasil, a televisão, em especial a teledramaturgia, possui um forte papel na significação cultural e social. Em sua trajetória a telenovela brasileira afastou-se do modelo americano das *soap-operas* com padronização das tramas e agregou uma forte identidade nacional. Maria Carmem Jacob de Souza (2004, p. 17-18) caracteriza a telenovela como um dos muitos “dispositivos mediadores das representações sociais do popular na sociedade brasileira que vem colaborando tanto para a construção de um ideário de nação e de povo brasileiro quanto para a conformação da auto-identidade e dos estilos de vida dos telespectadores”, no entanto estas representações sociais são elaboradas por realizadores “circunscritos ao espaço social retratado”, estimulando “relações de força, poder e disputas” entre os agentes envolvidos. Por este motivo a telenovela tem sido objeto de diversos estudos sobre o espaço de diálogo entre a ficção e a realidade e mapa cognitivo estruturante e estruturado da vida social, controlado por agentes simbólicos.

Domésticas na teledramaturgia brasileira

Na teledramaturgia brasileira as empregadas domésticas são frequentemente retratadas como personagens secundários sem dramas próprios e que pouco acrescentam à trama, sendo a elas delegada apenas a função de servir aos patrões ou observar os acontecimentos que desenvolvem a história ao seu redor. Essa prática, porém, costuma ser quebrada em alguns folhetins, de maneira intencional ou não.

O novelista Manoel Carlos é famoso por suas “Helenas”, porém outra particularidade de suas obras é a inserção participativa das empregadas domésticas no núcleo familiar. Em *Laços de Família*, de 2000, a atriz Thalma de Freitas se destacou ao interpretar Zilda, empregada da personagem principal que, mesmo que não possuísse um *background* próprio, estava sempre inserida nas tramas envolvendo seu núcleo, incluindo um dos clímax, quando os vizinhos descobrem que a filha Capitu é uma garota de programa.

A relação entre Zilda e Helena ilustra o que Brites (2007) caracteriza de ambiguidade afetiva, que consiste na existência de uma clara relação hierárquica, porém ainda mantendo uma forte carga afetiva. É possível detectar uma forte presença afetiva na forma como Zilda realiza sua tarefa - seja ao costurar as camisas rasgadas de Fred, filho de Helena que se muda para a casa da mãe após se separar da esposa, seja na forma como ela cuida de Nina, neta de Helena que passa boa parte do tempo na casa da avó, ou ainda quando precisa consolar a patroa que deixou o namorado mais jovem, pois descobriu que a filha estava apaixonada por ele. A noção da ambiguidade afetiva é caracterizada pelo caráter “maternalista”¹ da relação, que ainda expressa uma clara demarcação entre chefe e subalterno.

Nessa mesma obra, Manoel Carlos deu destaque à empregada Ritinha, que passou boa parte da trama evitando as investidas do patrão, o *bon vivant* Danilo, mas acabou engravidando ao ceder aos seus encantos. Ritinha morre ao dar a luz a gêmeos, que são adotados pela patroa mesmo após a traição do marido ser descoberta. Relações de adultério envolvendo empregadas e patrões são recorrentes nas obras do autor. Em *Viver a Vida*, de 2009, Dora, sobrinha da empregada da modelo Helena, se envolve com Marcos, o patrão, e, como Ritinha, acaba engravidando. O mesmo tema havia sido abordado cinco anos antes em *Mulheres Apaixonadas*, quando o jovem empresário Cláudio trai a namorada Edwiges com Gracinha, filha dos empregados. Como Dora e Ritinha, Gracinha também engravida.

A situação do adultério também foi explorada de maneira inversa nesta mesma trama. A personagem interpretada por Natália do Vale em *Mulheres Apaixonadas* é uma mulher entediada com o casamento que vai a busca da paixão e, após algum tempo de flertes, acaba se envolvendo com o taxista Caetano, namorado da sua empregada Shirley. Ao final da trama, Silvia assume os negócios da família e contrata Shirley como sua assistente, sem que esta saiba que ela mantém um relacionamento com o taxista, que passa a trabalhar como seu motorista particular.

Mulheres Apaixonadas também contava com a empregada Zilda, que apesar de ter o mesmo nome da empregada de *Laços de Família* possuía uma postura muito diferente de sua predecessora. Zilda é constantemente assediada pelo falastrão Carlinhos, filho dos patrões. Apesar de se esquivar dos avanços do adolescente no início da trama, a empregada vira o jogo e tenta seduzi-lo quando descobre que, apesar de dizer o contrário, Carlinhos ainda é virgem. A cena de sexo entre os dois gerou alguma controvérsia. De acordo com o jornal O Estadão (2003), o Sindicato dos Trabalhadores Domésticos de Jundiaí e Região (São Paulo) entrou na justiça com um pedido para impedir que ela fosse ao ar, alegando que “esse fato atenta contra direitos da personalidade dos empregados domésticos em geral”. A liminar

¹ Em *Between Women: Domestic and Their Employers*, Rollins propõe o termo maternalismo em vez de paternalismo para justificar a subserviência dos criados nestas relações assimétricas (Brites, 2008).

foi indeferida pela juíza Hert Helena Palermo, assinalando que “uma obra de ficção em que se representa um personagem não pode denegrir o direito de imagem de toda uma categoria profissional. Assim, não há lesão ou ameaça de lesão aos direitos da personalidade dos empregados domésticos”². Em *Páginas da Vida*, de 2006, Jorge, filho do milionário Tide, se apaixona por Thelminha, filha da governanta e empregada de sua casa. O romance, que enfrentou a diferença de classes e o ciúme da irmã mais velha da garota, com quem Jorge já havia tido um relacionamento, teve um final feliz. Os dois se casam e Thelminha tem sua primeira noite de amor com o então marido.

O desconforto proveniente da questão sexual no emprego doméstico, retratado de diferentes formas na ficção por Manoel Carlos, é uma realidade que fica evidente na pesquisa realizada por Preuss (2001). A autora constata que é nesta área – a sexualidade feminina – em que a empregada pode “rivalizar” com a patroa, e por este motivo têm sua sexualidade neutralizada. Algumas, mais radicais, nem mesmo contratam mulheres que possam despertar o desejo sexual nos patrões. Em outros casos, as funcionárias são obrigadas a abdicar de seus “encantos”, com penteados e roupas que “apaguem” sua sexualidade. A mesma observação é realizada por Kofes (2001)³ que a atribui ao fato do universo dessa relação ser o “espaço básico da reprodução biológica, social e de convivência social da família” (Kofes, 2001, p. 382). Para a autora isto pode gerar uma “confusão estrutural” e uma estratégia nas representações sociais, que nos levaria a compreender “certas transferências: o constante jogo afetivo dos filhos e até as incursões sexuais, em alguns casos, do marido e dos filhos do sexo masculino” (2001, p. 373).

Além da competição sexual, uma das constatações feitas por Preuss (2001) sobre o ambiente doméstico é quanto à impossibilidade de igualdade entre patroa e empregada. A relação entre estas mulheres é marcada por traços fortemente competitivos, cuja vantagem é da figura que representa o papel de dona da casa. Em *Cobras e Lagartos*, novela de João Emanuel Carneiro, exibida em 2006 pela Rede Globo, Milu Montini, uma “madame” falida, vive uma relação de intimidade com a empregada Marilene. Constantemente humilhada e sempre com salário atrasado, Marilene inverte a situação quando herda a fortuna do noivo que morre antes do casamento. Além de comprar o apartamento da antiga patroa, Marilene também contrata Milu como empregada doméstica e aluga para ela o barraco que havia comprado com o dinheiro que economizou. Conforme Preuss

² DOMÉSTICAS não conseguem tirar novela do ar. O Estadão. São Paulo, 22 set. 2003. Caderno 2. Variedades. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20030922p2981.htm>>. Acesso em 21 set. 2012.

³ Com o objetivo de conhecer mais de perto alguns aspectos da dimensão sócio-simbólica do emprego doméstico a Preuss realizou uma pesquisa com 32 empregadas domésticas da Zona Sul do Rio de Janeiro utilizando entrevistas biográficas que foram analisadas a partir das contribuições de Bourdieu sobre o funcionamento do espaço social demarcado pelas estratégias simbólicas.

(1997, p. 57) “a empregada doméstica quer, muitas vezes, estar no lugar dela [a patroa], não como substituta eventual, mas como titular da posição”. Apesar de ser tratada com humor, a dimensão econômica da relação entre Milu e Marilene corresponde à manutenção do posicionamento social estabelecido pelo poder simbólico.

Ferreira (2009) detecta que, embora exista uma troca de influências entre patroa e empregada, o padrão da elite é que prevalece. Em sua pesquisa com empregadas domésticas do Triângulo Mineiro, a autora identifica a influência que a convivência cotidiana tem na vida das trabalhadoras, que pode ter como consequência a negação de sua própria condição e a adoção do padrão de vida da família para a qual trabalha como o correto. Apesar de ter manifestação econômica, através da aquisição de eletrodomésticos iguais aos da patroa, por exemplo, esta influência se manifesta através de valores, hábitos, costumes e cultura.

Domésticas como protagonistas

Dentre as seis telenovelas exibidas pela Rede Globo durante o período de desenvolvimento deste estudo, quatro eram protagonizadas por empregadas domésticas. Em *Chocolate Com Pimenta*, exibida originalmente em 2003 e em reprise no *Vale a Pena Ver De Novo*, a jovem Ana Francisca é a faxineira de bom coração e origem humilde que faz às vezes de gata borralheira. Após ser humilhada pela elite da cidade de Ventura, Ana encontra conforto na amizade de Ludovico, o maior industrial da cidade. Logo nos primeiros capítulos os dois se casam e partem para a Argentina. Após alguns anos, Ana retorna para a cidade como a viúva herdeira de um imenso capital, com o qual pretende se vingar de seus algozes. O remake de *Gabriela – Cravo e Canela* exibido no horário das 23h abusa da sensualidade da protagonista Juliana Paes para narrar a história da jovem que, tal qual imaginou Jorge Amado, tem o aroma do cravo e a cor da canela, além de um incrível talento com as panelas. De cozinheira, a serviçal vira a patroa “senhora de respeito” ao se casar com o árabe Nacib.

A forte presença destas trabalhadoras na grade de programação faz parte da estratégia da Rede Globo para atrair a Classe C, que representa 110 milhões de pessoas, equivalente a 50% do poder de consumo do país. De acordo com Octávio Florisbal, diretor-geral da emissora “As próximas novelas terão realmente uma abordagem mais popular”, o que podemos evidenciar nos demais folhetins em exibição, *Cheias de Charme* e *Avenida Brasil*. Se nas duas tramas apresentadas o emprego doméstico era tratado de forma superficial, ele é um dos elementos principais nas novelas das 19h e 20h.

⁴ ZYLBERKAN, Mariana. Globo reforça investida na classe C em 2012. *Veja*. Celebidades. 6 mar. 2012. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebidades/globo-reforca-investida-em-classe-c-em-2012>>. Acesso em 17 jul. 2012.

Cheias de charme: o poder proveniente da ascensão social

Cheias de Charme tem como protagonistas três empregadas domésticas que, ao transporem suas insatisfações com a profissão para uma canção, acabam se tornando grandes estrelas da música. Penha, Rosário e Cida são as três empregadas que se conhecem por acaso e no decorrer da trama formam o grupo “As Empreguetes” que trará fama e dinheiro às três personagens.

Os primeiros capítulos de *Cheias de Charme* mostram o sofrimento das empregadas diante da realidade em que vivem. Penha precisa sustentar a família e é constantemente humilhada no trabalho. No primeiro capítulo recebe uma ligação da patroa em seu celular. Chayene, que está em seu luxuoso avião particular – em contraste com o “puxadinho” no Borracho que Penha está inaugurando com um churrasco - diz “lhe pago não é para ficar na rua não, tua égua. Se eu chegar em casa e tu não estiver lá, pense numa mulher braba”. Já Rosário precisa de dinheiro para pagar o tratamento médico do pai e, quando é contratada por Chayene, passa por situações semelhantes às de Penha. Por quebrar acidentalmente um vaso no capítulo 22 (exibição em 10 de maio) a funcionária é alertada pela patroa em tom de ameaça “sabe quanto custa um desse na loja? Uns cinco mil reais, e é o que eu vou descontar de seu salário sua ariranha da pata furada”. Cida, por sua vez, se considerava parte da família para a qual trabalhava, mas percebe que estava apenas sendo manipulada para ajudar os patrões a superar a crise financeira que enfrentavam. O capítulo 23 da novela marca o início da ascensão das protagonistas. Reunidas na cozinha da casa de Chayene as três se lamentam sobre seus problemas pessoais.

[Cida]: O fato é que a gente sofre muito na mão de patrão. Ô vida esta nossa

[Rosário]: Vamos jurar que a gente nunca mais vai sofrer na mão de patroa!

[Penha]: Será que Deus vai permitir uma felicidade dessa?

[Cida]: Dia de “empreguete”, véspera de madame!

As empregadas passam para o quarto de Chayene, onde se vestem com as roupas da patroa, imitam seus trejeitos e criticam seus trajes e comportamento. A estratégia das empregadas não é oporem-se à ideologia do domínio simbólico, mas sim ascenderem socialmente para fazer parte da classe dominante. Ao se vestirem e se comportarem como a patroa, Rosário, Penha e Cida simulam um status que não possuem. Porém, ao formarem o grupo musical “As Empreguetes”, cujo sucesso ameaçou a carreira da antiga patroa, alcançam o topo do sistema hierárquico.

Com o sucesso, as ex-empregadas mudam seu status social e passam a consumir como as antigas patroas. No capítulo 79, exibido no dia 16 de julho de 2012, Penha compra um carro novo que fica exposto na rua da comunidade do Borralho para que seus vizinhos possam apreciá-lo. Rosário procura por um apartamento para comprar, e a jovem Cida presenteia uma amiga com uma bolsa cara horas antes de sair para jantar em um restaurante “chique” com sua madrinha, que também trabalha como empregada doméstica. O capítulo se encerra com o encontro de Cida e a ex-patroa que, momentos antes, havia passado por uma “saia justa” na mercearia do condomínio, pois não tinha dinheiro para pagar a conta. As duas estão vestidas com a mesma roupa. A situação retratada ilustra como o poder de consumo empregou dignidade e cidadania às ex-empregadas, e evidencia a ação do poder simbólico na trama.

O poder advindo do dinheiro fica ainda mais evidente no capítulo 84, exibido em 21 de julho de 2012. Motivada pelo desejo de vingança, Cida convida as amigas para acompanhá-la às compras na loja de sua antiga patroa Sônia que, devido aos problemas financeiros enfrentados pela família, se obriga a atendê-las, mesmo a contragosto. O conflito das relações de poder fica evidente na fala das personagens. Cida, agora uma cantora famosa e financeiramente bem sucedida explica que foi à loja para ajudar a atrair os clientes, e é complementada por Penha que afirma “[...] artista famoso ajuda a vender!”. Questionada sobre a situação por outra personagem, Sônia justifica sua submissão com a seguinte frase “o dinheiro mudou de mãos, das nossas para as desta gente”.

Penha mantém seus maneirismos e fala popular. Fala alto, utiliza gírias para se expressar, e se recusa a pagar o preço dos produtos por achar muito caro. Sônia tem a voz contida, postura ereta, se movimenta e se comporta de maneira elegante. Apesar do desprezo com que trata as ex-empregadas – o que está evidente ao se referir a elas como “aquela gente” – Sônia sabe que não possui mais o poder que o dinheiro lhe conferia, e por isso se sujeita a ser tratada desta forma. Semanas antes, no capítulo 45, a posição de Sônia e das outras patroas da novela sobre o papel desempenhado pelas empregadas domésticas na sociedade foi exposto de forma metalinguística no programa *Mais Você*. Na trama, devido ao sucesso alcançado pelo vídeo de “As Empreguetes”, a apresentadora Ana Maria Braga convida as três para uma entrevista. Enciumada, Chayene comparece na gravação com outras duas patroas, Lygia e Sônia. A entrevista que deveria retratar a carreira das protagonistas vira um barulhento debate sobre a relação das patroas com suas respectivas empregadas.

[Sônia]: Eu acho, sabe Ana, que nós estamos vivendo uma total inversão de valores. Não somos nós quem precisamos da empregada. Não, não precisamos delas para nada. Elas são quem precisam do

emprego. Precisam do dinheiro que nós pagamos.

[Cida]: Até parece dona Sônia. A senhora precisa de mim até para pegar água.

[Sônia]: É que eu sou de um tempo em que os serviçais sabiam o seu lugar!

[Cida]: Eu me esqueci que a senhora pegou a época da escravidão.

[Chayene]: Sou uma patroa que dou comida, dou quartinho, dou sabão de coco pra elas se lavar, dou papel higiênico, dou prato, copo, talher, tudo separado – sem descontar do salário!

[Ana Maria]: Bem, vocês não acham que o trabalhador doméstico deveria ser mais valorizado?

[Sônia]: Mais valorizada do que elas já estão se achando? Nem estudo elas têm e querem ganhar como quem tem...

O discurso das “patroetes” é condizente com as constatações de Preuss (1997), Kofes (2001) e Ferreira (2009) a respeito do impasse igualdade/desigualdade entre patroas e empregadas, que precisam renovar constantemente seus personagens de acordo com os desafios impostos pela estrutura simbólica. Ferreira (2009, p.24) nos lembra de que a visão crítica das patroas a respeito das empregadas se deve as concepções de poder de uma importante e numerosa categoria de trabalhadoras, porém “pouco valorizada, relacionada com a escravização negra e desqualificada socialmente”.

A novela *Cheias de Charme* surpreendeu a emissora de maneira positiva. Nos 20 primeiros capítulos, correspondentes ao primeiro mês de exibição, a trama bateu a média de 31 pontos de audiência, um ponto a mais do que a meta para o horário das 19h. A última novela a conseguir esta média foi *Sete Pecados*, em 2007.⁵ O recorde de audiência foi o pico de 40 pontos no capítulo 76, exibido no dia 12 de julho, em que a empregada Socorro é demitida por Chayene após prestar queixa contra a patroa.

Apesar de todo o sucesso de *Cheias de Charme*, a trama não ficou imune às críticas das próprias empregadas. Em notícia publicada no jornal O Dia de 30 de maio de 2012 foi divulgado que o Sindicato das Empregadas Domésticas do Rio De Janeiro declarou uma ação civil pública por danos morais contra a Rede Globo em razão da música “Vida de Empreguete”, responsável pelo sucesso das três protagonistas na trama, e como na ficção, também se tornou um viral na internet. De acordo com a presidente do SED-RJ, Anastácia Oleari, diversas empregadas domésticas procuraram o sindicato para reclamar sobre a rotina que é retratada nos versos da música. Oleari alega também que “o neologismo ‘empreguete’ aniquila a importância social de nosso trabalho e ainda nos expõem a trocadilhos infames que

⁵ XAVIER, Nilson. Recorde de audiência de “Cheias de Charme” comprova: é a melhor novela das sete dos últimos anos. Uol Entretenimento. Televisão. Blog do Nilson Xavier. 26 jun. 2012. Disponível em: <<http://nilsonxavier.blogosfera.uol.com.br/2012/06/26/record-de-audiencia-de-cheias-de-charme-comprova-e-a-melhor-novela-das-sete-dos-ultimos-anos/>>. Acesso em 23 jul. 2012.

arranham a imagem da mulher enquanto ser pensante no contexto de uma sociedade pós-estruturalista”. O sindicato exige que uma nova letra seja composta por um dos compositores indicados - Lenine, Marcelo Jeneci, Leandro Lehart, Vander Lee, Alexandre Pires, Michael Sullivan e Paulo Massadas – ou uma indenização no valor de R\$35 milhões.⁶

Inversão dos papéis simbólicos em Avenida Brasil

Ao contrário das empreguetes da trama das 19h, a chef de cozinha Nina de *Avenida Brasil*, é motivada pela vingança. Nina, cujo nome de batismo é Rita, era maltratada durante a infância pela madrasta Carminha, que casou com Genésio, pai da garota, para aplicar o “golpe do baú”. Alertado pela filha das intenções da esposa Genésio consegue desmascará-la, mas morre após ser acidentalmente atropelado. Carminha, por sua vez, enxerga no acidente a chance de um novo golpe, desta vez no jogador de futebol Jorge Tufão. Após abandonar a enteada no lixão Carminha seduz o esportista e se casa com ele. Abrigada por uma senhora que vive no lixão com outras crianças Rita é adotada por Martín pouco tempo depois e se muda para Argentina com a nova família. Mesmo longe do país Rita acompanha os passos na vida da ex-madrasta e articula seu plano de vingança. De volta ao Brasil com um novo nome, Nina, se emprega como cozinheira na mansão de Carminha e passa a dissimular para destruir sua vida.

As diferenças na abordagem das duas novelas se devem, em parte, às definições da própria Rede Globo. Segundo Homero Sánchez, fundador do Departamento de Pesquisa da Globo, existe uma gradação muito definida sobre as novelas na emissora. O horário das 19h é conhecido como o horário cor-de-rosa, com tramas mais voltadas para o humor, que o pesquisador diz estimular a catarse⁷ entre telespectador e trama. É o horário em que os trabalhadores chegam em casa e não querem se desgastar, e sim relaxar. Desta forma, as novelas das 19h procuram proporcionar o “alívio das tensões pela identificação com o personagem” (SÁNCHEZ in HAMBURGER, 2005, p. 51). No horário das 20h, as novelas ganham mais carga dramática e intensidade. No horário das 22h existe mais “liberdade para fazer uma novela de costumes, de crítica social, de realismo, etc” (SÁNCHEZ in HAMBURGER, 2005, p. 51). Assim, as cores históricas, as roupas espalhafatosas, os hábitos cômicos e o tratamento bem humorado

⁶FLORES, Fábio. Sindicato das empregadas domésticas processa Rede Globo por causa de novela. ENFU. 30 mai. 2012. Disponível em < <http://www.enfu.com.br/sindicato-das-empregadas-domesticas-processa-rede-globo-por-causa-de-novela/>>. Acesso em 20 jul. 2012.

⁷Hamburger (op. cit., p.51) cita que o termo catarse, com base na definição de Theodor Adorno, “sugere envolvimento emocional e contiguidade em lugar do distanciamento teoricamente necessário à apreciação crítica”, desta forma é propício seu emprego ao se tratar da relação do telespectador com a indústria brasileira de televisão.

da relação entre Chayene e suas empregadas dão lugar ao angustiante conflito entre Nina/Rita e Carminha.

Apesar de ser uma trabalhadora doméstica, Nina possui fortes contrastes com as empregadas de *Cheias de Charme*. É “moça refinada”. Ela se comporta de modo elegante, é culta e cozinha pratos requintados. Com frequência os patrões se referem a estes pratos como “comida de grã-fino”, “gororoba chique” ou outros termos pejorativos revelando que, mesmo que estejam no topo da hierarquia social, seu comportamento não corresponde ao esperado. Nina, pelo contrário, dá dicas de leitura para o patrão, indica lojas em que possam comprar roupas, e as comparações com a esposa se fazem inevitáveis. “Carminha é meio cafona, não sabe me vestir!”. Se por um lado a classe média é retratada pelas empregadas na trama das 19h, em *Avenida Brasil* são os patrões “novos ricos” que representam esta classe. Esta inversão dos valores simbólicos esperados é notada logo nos primeiros episódios. No capítulo 11 o primeiro jantar preparado por Nina na mansão é recebido por uma salva de palmas dos patrões. Uma das personagens inclusive sugere que todos troquem de roupa para degustar a refeição. Após a apresentação de cada um dos pratos, Carminha pede que Nina tenha menos sofisticação, justificando que a família é “da Zona Norte” e não é “chegada a muita frescura, não!”

No mesmo episódio Carminha se surpreende ao descobrir que a cozinheira está morando em um conjunto habitacional, “Engraçado, eu não consigo te ver morando em um lugar deste. Te vendo assim... Chique, né?! Nem parece que você é uma empregada doméstica.”. Nina é contratada apenas para cozinhar, mas cumpre outras obrigações para agradar Carminha. Prepara drinks, ajuda a cuidar da filha dos patrões, limpa o chão, e chega até mesmo a assumir a responsabilidade por um roubo cometido por Carminha em uma loja no shopping (capítulo 17).

Para conquistar a confiança da patroa Nina utiliza vínculos de subordinação que fazem parte do simbolismo da relação empregada/patroa. Brites (2008) constata que o roubo uma das partes que constituem as relações de trabalho doméstico, assim como o salário e a troca de bens (presentes oferecidos pelos patrões aos empregados). De acordo com a autora as acusações de roubo são práticas comuns nesta relação, mas o mais importante não é determinar o culposo ou inocente, mas sim como as próprias empregadas domésticas encaram isso como algo natural que indica uma prática cultural. Mesmo que o objeto desaparecido seja encontrado posteriormente este fato não é incorporado pelo repertório da patroa que, culturalmente, já espera que a sua empregada doméstica cometa este tipo de delito.

Kofes (2001) atribui estas acusações ao papel indeterminado que a empregada doméstica representa na vida íntima da família. Neste contexto,

a acusação tem como objetivo simbólico a exclusão da empregada das relações familiares. Ao assumir a culpa do roubo cometido pela patroa Nina inverte esta condição simbólica. Se a acusação, conforme Brites e Kofes, excluíssem Nina do ceio familiar, a cozinheira consegue conquistar ainda mais a confiança da patroa. A estratégia adotada por Nina para derrotar sua inimiga se caracteriza como uma ambiguidade afetiva. Brites (2008) a caracteriza como a disputa entre o roteiro público e o roteiro encoberto, em que os subalternos aproveitam-se do conhecimento que tem sobre o comportamento dos patrões em detrimento próprio. Nina tem o trunfo de conhecer as falcatruas que Carminha comete dentro do ambiente doméstico – como o roubo no shopping, o caso da patroa com o cunhado Max e a simulação do próprio sequestro – além do passado secreto da vilã e, assim, escolhe enfrentá-la de forma indireta, através da falsa conformidade de modo que Carminha se comprometa pelo próprio discurso. Brites (2008), com base nesta afirmação salienta que:

[...] neste jogo tenso, entram elementos importantes, como o fato das empregadas conhecerem a privacidade de seus patrões e seus eventuais desvios de conduta moral. Entretanto, esses trunfos não são definitivos para garantir uma situação segura aos subalternos - são cartas que, para serem eficazes, devem ser jogadas com muita sabedoria, obtendo pequenas vitórias, às vezes apenas uma gargalhada (BRITES, 2008, p. 17).

Embora a estratégia de Nina se baseie principalmente na observação, o capítulo 100, exibido em 19 de julho, reservou uma reviravolta. Confirmando suas desconfianças, de que Nina não tinha o perfil de empregada doméstica, Carminha descobre que a cozinheira é na verdade Rita. “A cobrinha estava o tempo todo dentro da minha casa. Como é que eu não enxergava, meu Deus? Do meu lado. Só esperando para me ferrar”. A fala de Carminha permeia a afirmação de Brites sobre a disputa silenciosa, o autor João Emanuel Carneiro reservou ainda mais violência para esta relação. Para se livrar da empregada, Carminha a enterra viva. Ao conseguir escapar Nina utiliza as fotos que comprovam o relacionamento entre a patroa e o amante para chantageá-la. Ao contrário de Penha, Rosário e Cida, Nina não precisa do dinheiro que recebe pelo seu salário. O que busca é a vingança e, para alcançá-la, inverte as posições hierárquicas da relação em uma situação que já foi explorada no romance de Eça de Queiroz, *O Primo Basílio*. No romance, como na novela, as empregadas deixam de realizar o seu papel na relação para interpretarem as próprias patroas, utilizando as informações que possuem para manipular o simbolismo esperado por cada papel.

Mesmo que não tenha caráter ideológico, o conflito entre Nina e Carminha é permeado pelos preceitos do poder simbólico. Para Bourdieu (2004, p. 9) o poder simbólico é “um poder de construção da realidade”, que atua por meio de símbolos que tornam consensual o “sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social” (2004, p. 10). Apesar de simular uma empregada doméstica que se assemelha com as retratadas em *Cheias de Charme*, Nina faz parte da classe econômica dominante – é herdeira de uma pequena fortuna - mas é capaz de dissimular a sua conveniência para conseguir atingir seus objetivos de vingança.

Considerações finais

O cotidiano da relação entre patroas e empregadas é marcado pelas diferenças simbólicas. Conforme Preuss (1997), Kofes (2001) e Ferreira (2009), a identidade definida pela fala, gestos, hábitos, cultura e outras individualidades impedem que o gênero social feminino seja classificado como uma única identidade, mesmo dentro do mesmo ambiente. A mídia, em particular a teledramaturgia, é uma poderosa ferramenta de construção de sentidos simbólicos, mas, conforme observa Bourdieu (2004), estes sentidos são definidos de acordo com a vivência dos próprios produtores e demais realizadores, que propagam sua ideologia de modo a manter o *status quo* dominante.

A análise das telenovelas permite observar que as questões simbólicas da relação entre patroa e empregada estão enraizadas em questões econômicas. Mesmo que a sexualidade seja um dos campos do jogo de poder, é através do consumo que esta disputa se realiza. As patroas possuem o controle, pois possuem o dinheiro. Sendo assim, as empregadas domésticas se sujeitam às suas ordens. Enquanto para as “empreguetes”, o poder aquisitivo é o fator de barganha que permite mudar a situação e lhes conferir dignidade para se igualarem às patroas, para Nina o dinheiro é um fator limitante que precisa ser omitido para que sua vingança seja concluída.

A pesquisa também permitiu perceber a evolução da importância da classe C nas tramas atuais da teledramaturgia, porém a representação destas classes é realizada de acordo com as práticas, códigos e ideologias da cultura dominante, tratando-a como um pastiche da realidade. Os processos movidos contra a Rede Globo em diferentes momentos pode ser um indicativo de que, apesar do sucesso das novelas, a caracterização da classe média ainda não corresponde à consciência que esta tem de si mesma. Nota-se, conforme a própria fala do diretor-geral da emissora, que retratar a classe C no centro da trama é uma estratégia comercial que visa a atrair este público. Dessa forma, este retrato é regido pelas conveniências do poder simbólico e a cultura da mídia dominante.

Referências Bibliográficas

- BACCEGA, Maria Aparecida; BUDAG, Fernanda Elouise; HOFF, Tânia Márcia Cezar; CASAQUI, Vander. Consumo, trabalho e corpo: Representações em A Favorita. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo de Lopes (org). Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, p. 157-182, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução por Fernando Tomaz. 7^a ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BRITES, Jurema. Afeto e desigualdade: gênero, geração e classe entre empregadas domésticas e seus empregadores. Cadernos Pagu (UNICAMP. Impresso), v. 1, p.91-109, 2007.
- BRITES, Jurema. Serviço doméstico: um outro olhar sobre a subordinação/Cinderela domesticada gênero e reprodução da desigualdade na sociedade brasileira. Tempo e Presença Digital (Online), v. 9, p.1-20, 2008.
- FERREIRA, Jorgetânia da Silva. Gênero, trabalho doméstico e identidades: o necessário diálogo. Revista Fato & Versões, v. 1, p. 17-32, 2009.
- HAMBURGER, Esther. O Brasil antenado: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- KOFES, Suely. Mulher, mulheres – identidade, diferença e igualdade na relação entre patroas e empregadas domésticas. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- KELLNER, Douglas. A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução por Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.
- PREUSS, Miriam Raja Gabaglia. Patroas e empregadas: relações de proximidade e oposição. In:Coletâneas da ANPEPP. n. 7, p. 53-65, 1997.
- SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Telenovela e representação social – Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

Periferias e ambivalência comunicacional: imaginário e cobertura jornalística sob a mão forte do Estado

*Peripheries and communication ambivalence: imaginary
and the news covering under the State's strong hand*

Ada Cristina Machado Silveira Correio

Professora associada III da Universidade Federal de Santa Maria, membro do quadro permanente do PPGComunicação e pesquisadora do CNPq

Resumo: O diálogo entre mídia e imaginário da cultura nacional permite aos processos comunicacionais noticiosos efetivar um controle do poder político sobre amplas camadas sociais periféricas. Uma das características analisadas manifesta-se na armadilha da ambivalência significacional, aspecto fundamental do enquadramento perseguido na cobertura de acontecimentos ocorridos em distintos espaços periféricos brasileiros.

Palavras chave: Periferias; Jornalismo; Imaginário.

Abstract: *The dialogue between media and national culture allows news related communicative processes to effect political control over the wide social strata belonging to peripheries. One of the main characteristics analyzed manifests itself by the trap of meaning ambivalence, a fundamental issue of the framing pursued in the coverage of events that take place in different Brazilian peripheral spaces.*

Keywords: *Peripheries; Journalism; Imaginery.*

Introdução

O combate ao crime organizado, tomado como Estado paralelo na cidade do Rio de Janeiro, está expondo o comprometimento da mídia nacional para com a ordem legal. Prontamente, o longo convívio social com o tráfico de armas e de drogas, máfias do jogo de bicho, caça-níqueis, bingos e prostituição foi desbancado em favor da aprovação pelo que se denominou de “penetração das forças legais”.

A cobertura dos acontecimentos da periferia metropolitana articula um diálogo entre noções provenientes do noticiário midiático e do imaginário da cultura nacional com foco nas relações entre sociabilidade urbana e segurança pública.¹ A aprovação da intervenção das forças armadas em conjunto com os contingentes policiais nos eventos genericamente identificados como “de pacificação”, ocorridos a partir de novembro de 2008 legitimou a mídia de referência no trabalho de alimentar seu projeto noticioso. Entretanto, ao analisar a relação existente entre tais práticas noticiosas e aquelas atinentes à cobertura das fronteiras internacionais brasileiras, um profundo questionamento é passível de ser feito. Ele consiste em apontar que as periferias metropolitanas, obviadas em sua concretude e contexto histórico, são alinhadas a outras periferias, como aquelas localizadas nas fronteiras internacionais. A homologia produzida entre fronteiras e favelas induz à ambivalência comunicacional, cujas consequências são em parte aqui analisadas. Uma delas consiste em reconhecer que a atividade comunicacional noticiosa, ao sustentar um determinado projeto para sua comunidade imaginada, supõe que submeter populações às penas da lei, visando adequá-las à ordem, ignora o preço de submetê-las a outro ordenamento, o do mercado internacional de fluxos e bens de consumo. Ao pretender salvá-las do gueto e do isolamento, assegurando sua vinculação e interdependência com a comunidade nacional, também induz a submeter-se a outras ordens que articulam outros vínculos entre controle do imaginário e controle do real. Novas articulações que, no entanto, não podem prescindir do simbólico.

O artigo apresenta alguns elementos considerados pertinentes à reflexão sobre a articulação entre a ação social da mídia e sua incidência no controle do imaginário. Nossa análise do fenômeno noticioso enquadra-se no panorama da crítica cultural contemporânea. Conforme essa abordagem, registramos em trabalhos anteriores nosso entendimento de que a conversão em notícia de acontecimentos ocorridos em periferias observa um enquadramento ambivalente que as toma genericamente como um outro mercado pela ânsia de expansão do projeto moderno. As apropriações do outro na cobertura jornalística tomadas como vicárias do projeto moderno têm no imaginário sobre as periferias um caso arquetípico. Apontamos o tratamento das periferias como refugio social, “casos exemplares da cobertura de territórios sem diálogo, seja ele da sociedade com seus problemas ou da sociedade com suas autoridades, seja da mídia com a sociedade. O veredito de violência já está estabelecido para

¹ Em *Between Women: Domesticity and Their Employers*, Rollins propõe o termo maternalismo em vez de paternalismo para justificar a subserviência dos criados nestas relações assimétricas (Brites, 2008).

acontecimentos atravessados pela perspectiva periférica, contém notoriedade e faz-se passível de noticiabilidade obrigatoriamente” (SILVEIRA, 2009, p. 163).²

Recuperando aspectos de estudos empíricos do tema, recordamos a análise de três corpora. Criados a partir de edições dos anos 2006-2007 de um diário fronteiriço (A Gazeta do Iguazu), conforme registramos em Silveira (2012, p.78), “em contraste com a análise de dois semanários nacionais no mesmo período (Época e IstoÉ), [o comparativo dos corpora] aponta a consistência da hipótese de que o agenciamento jornalístico mantém a noticiabilidade sobre as periferias numa condição discursiva ambígua e que responde por seu enquadramento como alarmes de incêndio, convertendo-as em patrimônio territorial do Estado-nação”.³

O conjunto de estudos empíricos aqui brevemente referidos propiciaram as reflexões que apontamos a seguir. Iniciamos por aspectos que se detêm na positividade do controle encetada pela mídia.

A positividade do controle do imaginário

A mídia, ao produzir noticiários, engolfa diversos e heterogêneos mundos, subsumidos em favor da mediação do nacional e na sua construção histórica, social, política e mesmo econômica. Trata-se de uma atividade na qual heterogeneidades estruturais devem ser de algum modo elididas no sentido de favorecer a construção da identidade nacional. Valores deficitários têm no imaginário periférico um material imperecível, com propriedades que permitem que eles sejam permanentemente recordados.

A positividade de um controle do imaginário envolve considerar que o enquadramento violento e criminoso perseguido nas coberturas não é gratuito. Alimentado pelos altos índices de mortandade de jovens em metrópoles, o jornalismo adicionou-lhe realidades fronteiriças, as quais gozam da denominação geopolítica de “especiais” às problemáticas recorrentes de violência e criminalidade. No caso da primeira, os indiscutíveis índices de violência conduzem, no entanto, a uma articulação mecânica de realidades que não estão tão tranquilamente vinculadas como, à primeira vista, se propõe.

Para nos aproximarmos do nível local a um dos mais expressivos espaços periféricos do Brasil, localizado na tríplice fronteira Brasil-Paraguai-Argentina, recorrendo a um dos diários de Foz do Iguazu-PR. O município é atualmente expressão do adensamento populacional fronteiriço que a região Sul conhece desde os tempos da colonização. Um território humanizado com lutas e

²Nossa abordagem de crítica cultural do jornalismo encontra paralelo na proposta de Vaz, Sá Carvalho e Pombo (2005, p.22), quando postulam a “renovação da gramática crítica com a inclusão da construção midiática da idéia de sofrimento evitável”.

³No artigo registramos que a revista Época publicou quase que o dobro de matérias (88) comparada à revista IstoÉ (41), identificadas pelos marcadores discursivos “periferia, fronteira, favela”, bem como os marcadores “contextual periferia/favela” e “periferia fronteira”.

batalhas militares cujas narrativas já celebraram e, hoje, são atualizadas em matérias como a que leva por título “Tiroteio na ponte”. Nela, a repórter local destaca que “O ataque aos cerca de 3,5 mil sacoleiros que se aglomeravam na região da ponte começou por volta das 9h50. Às 10h30 os disparos, um dos confrontos mais longos da história da fronteira, continuavam na região da Vila Pontes e Jardim Jupira” (Gazeta do Iguaçu, 17/03/2006, on line).

Como esse exemplo, os acontecimentos ocorridos nas periferias ganham as manchetes com frequência, o que é feito com base em índices de violência, considerados fatos iniludíveis da realidade. Fruto dessa relação, a cobertura jornalística necessita das periferias e as considera como fonte permanente de material noticiável, instituindo-a no sentido apanhado por Castoriadis: “A instituição da sociedade pela sociedade instituinte apoia-se no primeiro estrato natural do dado – e encontra-se sempre (até um ponto de origem insondável) numa relação de recepção/alteração com o que já tinha sido instituído” (CASTORIADIS, 1986, p. 414).

Os autores do noticiário, de seu lado, argumentam que ainda que a capacidade do discurso jornalístico de exercer sua prática mimética sobre a realidade possa ser discutível, os números de jovens mortos por homicídio são reais e não podem ser banalizados ou reduzidos.

A esse respeito, Julio J. Waiselfisz (2010, p. 125) apresenta um mapa da violência, no qual se destaca que os dados sobre a violência homicida têm colocado o Brasil em sexto lugar no ranking internacional da taxa de homicídios de jovens entre 15 e 24 anos (WASELFISZ, 2010, p. 87). Ademais, sustenta o pesquisador, “Se, em 1997, 42,6% dos homicídios do país aconteciam nas capitais, essa proporção cai rapidamente para, em 2007, representar 34,6%. Isto é, um ritmo de queda perto de 1% ao ano”. No entanto, o lócus privilegiado da violência homicida permanece nas regiões metropolitanas. Ele analisa ainda: “Municípios de pequeno e médio porte que, por sua localização de fronteira internacional, institucionalizam fluxos de elevada violência potencial, como grandes organizações de contrabando de produtos ou armas, pirataria e tráfico de drogas” (WASELFISZ, 2010, p.131).

Nesse contexto, os números de Foz do Iguaçu–PR colocam o município em destaque, chegando ao primeiro lugar no Brasil com a mais alta taxa de homicídios na população entre 15 e 24 anos (*id. ibid.*, p. 79).

Diante do quadro alarmante sobre os indicadores de violência nas periferias, estabelecer um vínculo entre homicídios de jovens e sua condição de moradores frente ao noticiário requer recuperar um histórico que extrapola nosso objetivo aqui. No entanto, por mais cabais que sejam os números, a cadeia de significantes suposta na vinculação de realidades de formação socio-histórica tão distintas entre si exige mais atenção que as identidades generificadas reproduzidas em larga escala. Nosso propósito é apontar como a produção de

noticiário se move num vácuo onde há cada vez mais incomunicação entre processos que operam no nível local, regional, nacional e internacional.

Gozam de privilégio nesse noticiário as decisões de política econômica, especialmente os aspectos atinentes à proteção, como subsídios, barreiras alfandegárias, licenças, quotas e todo tipo de barreiras ao comércio internacional. E assim ganha protagonismo a liminaridade a que se submetem temporariamente os muambeiros, sacoleiros, laranjas e todo tipo de trabalhadores informais que como novos mercadores cruzam o Brasil e suas fronteiras com países vizinhos em busca de sobrevivência. É importante destacar que são as assimetrias regionais que ativam todo tipo de circulação e elas são subjugadas ao projeto maior de construção da nacionalidade, para o qual se faz legítimo reduzi-las a trocas ilícitas.

O efeito polarizador decorrente da incriminação constante de certas atividades produtivas, distinguindo legais de ilegais, atinge especialmente aos trabalhadores da atividade comercial. A mídia apresenta seu noticiário com a seriedade que lhe concerne ao se ter como grande mediadora de relações sociais, dotada da propriedade de informar, sintetizar e mobilizar para projetos sociais, animando a produção de consensos duradouros. No entanto, conforme analisamos a seguir, é possível sustentar também o seu oposto.

Periferias e esconjurações X narrativas e fronteiras culturais

As ponderações anteriormente expostas requerem considerar que passamos de lógicas de representação de identidades para lógicas de identificação, nas quais a mídia opera através da inculcação de imagens que refletem não a unidade de cada sujeito, mas sua singularidade. A identidade cristaliza-se e estabelece como referência o ser; enquanto que um processo de identificação dá ênfase ao expressar. Recorrendo novamente a Castoriadis, o imaginário consistiria, portanto, na capacidade de formar imagens e, igualmente, no efeito alienante da identificação com elas.

O noticiário produzido sob o efeito dos controles do Estado e da ordem legal conduz ao constrangimento e enfraquecimento de uma concepção de imaginário policêntrica. Esmagada sob o peso do Estado e pela opressão da centralidade, a ambivalência significacional imperante nas narrativas sobre periferias produz repercussões discursivas em realidades tão distintas quanto podem ser os processos de segurança pública como foi comentado. Ou ainda, em processos individuais de identificação e reconhecimento de si ou mesmo as relações internacionais. A ambivalência opera assim na construção de um noticiário de alcance nacional através de eventos locais reconfigurados pela lógica de mercado que incide globalmente.

Ao constatar que a globalização atinge de modo muito distinto a ricos e pobres (Bauman, 1999), produzir narrativas discriminatórias pode configurar uma forma a mais de exclusão. A exclusão discursiva está presente numa declaração que dá ideia da repercussão tanto dos indivíduos como das relações

internacionais, depreendida das palavras do presidente boliviano: “Así que ahora somos narcoterroristas”, e continuou Evo Morales: “Cuando no pudieron seguir llamándonos comunistas, nos llamaron subversivos, y después traficantes, y terroristas desde los ataques del 11 de septiembre”, para concluir: “la historia de América Latina se repite.”

Como, então, se sustenta socialmente um noticiário que descarrega cotidianamente baterias de acusações?

Ao produzir um efeito de sentido que inferioriza moralmente as populações evocadas, o noticiário está ludibriando uma das raízes da problemática dessas acusações. Essa raiz advém do propósito de produzir-se um noticiário de âmbito nacional por pessoas que vivem localmente e que tratam de problemas de agentes que transitam globalmente. Alguns agentes são constituídos de carne e osso por pessoas, a maioria migrantes, ou descendentes de migrantes que se deslocam continuamente, seja pelo espaço metropolitano, seja esporadicamente pelo interior do território nacional e internacional. A passagem que responde pelo tratamento de problemas de trabalhadores informais e outros agentes, via rótulo comum de crimes de descaminho e contra a ordem tributária, é um processo obscuro e muitas vezes compreendido linearmente. Como uma parcela da população pobre tem o esforço de seu trabalho confrontado com a ordem legal? Ou, mais que isso, como o noticiário se nutre de acontecimentos que produzem um claro embate com o imaginário sem nenhum caráter de Macunaíma?

Enquanto o jornalismo faz um permanente julgamento moral dos crimes de descaminho e contra a ordem tributária, reiterando a estigmatização das sociedades periféricas, os relatos de ficção deslumbram com um mundo de maravilhas, como é o suprimento de minisséries em TV aberta. Novamente retornamos ao impasse entre os sinais trocados atuando no nível da identidade coletiva que recebe aluviões de mensagens contraditórias. Niklas Luhmann (2000) comenta que os meios de comunicação ao disporem em sua grade de programação tanto do jornalismo, como do entretenimento e da publicidade, dificultam a análise da repercussão de suas práticas.

Na publicidade, a diversidade aparece especialmente na promoção da identidade cultural, com produtos que buscam emocionar ao evocar as idiosincrasias da sociabilidade (as sandálias havaianas), a diversidade e o localismo. Estes são amplamente explorados pelo marketing, especialmente nas situações de expansão de redes de supermercados, lojas de eletroeletrônicos e, principalmente, companhias telefônicas.

A crítica cultural da mídia permite avaliar que há um contrato em que podem ser distinguidas duas dinâmicas narrativas, uma apegada ao nível factual e outra alinhada com o nível ficcional/entretenimento:

- a factual atua nas práticas do noticiário e implica em preceitos como: correção dos limites, imputação do desvio, condenação da liminaridade,

prescrições morais para os envolvidos e vigência da ordem heterônoma em sobreposição aos indivíduos.

- a ficcional/entretenimento atua na produção audiovisual de telesséries e cinematografia, tanto quanto na cobertura de futebol e esportes em geral, e implica num projeto articulado com as forças da globalização e com a autonomia dos indivíduos.

A incidência do imaginário midiático sobre outros imaginários com o advento da globalização necessita da crítica cultural da mídia, especialmente da análise do fenômeno comunicacional noticioso. O reconhecimento de novas situações como a multiplicidade dos entre lugares produzidos pelo periférico, tomados como in-between de que fala Hommi Bhabha (1998), finalmente são postos a descoberto. Evidencia-se o jornalismo sustentando os conceitos de unidade e de pureza, na contramão de todo esforço cultural latino-americano inclinado a promover as narrativas sobre nossas fortes fronteiras culturais. Trata-se de um aspecto que expõe a negatividade dos controles.

A negatividade do controle do imaginário

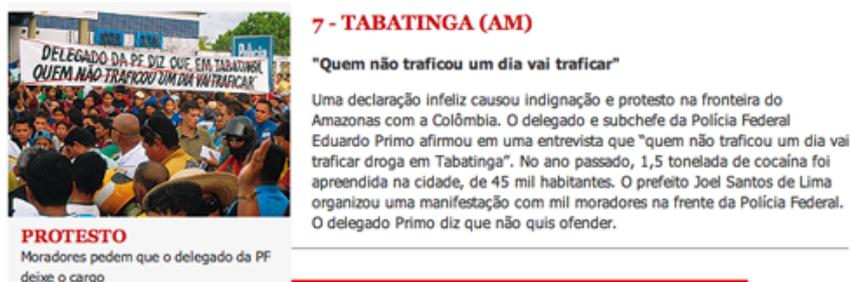
A negatividade do controle ocorre quando sua força de disciplina é utilizada em favor do próprio agente, ou seja, a mídia quando produz seu noticiário e desconsidera a multiplicidade de perspectivas da sociedade.

Como pensar a negatividade do controle que a mídia pode ter sobre o imaginário? Qual é o contrato que preside essas relações?

Quando se alerta para os aspectos negativos do controle do imaginário o que temos em vista é a insistência com que o noticiário se pauta por valores que expõem aspectos ambivalentes próprios da condição liminar que este início de globalização proporciona, bem como a ambivalência de espaços periféricos urbanos que não contam com a presença do Estado, a não ser na forma das forças de repressão. Exaltam-se nesta tarefa consagrados âncoras televisivos com seus bordões herdeiros do sumário “mato, prendo e arrebento”.

Neste aspecto, é exemplar a iteração que a negação do controle do imaginário provou com uma matéria que foi destaque num semanário brasileiro. Um Delegado da Polícia Federal sentenciou que na tríplice fronteira Brasil-Peru-Colômbia “quem não traficou um dia tráficará”. Oportunistamente, o semanário valeu-se da fronteira como foco de conflito. No entanto, a matéria provocou reações numa população residente a mais de 5.480 quilômetros de onde se fez eco a declaração do agente local. Na semana seguinte, outro semanário nacional lhe deu a suíte apresentando aquilo que Habermas denominou de “a vingança do objeto”. A Fig. 1 reproduz a matéria que cobre a manifestação pública dos moradores:

Fig.1 – Reação em Tabatinga



Fonte: Revista Época, 23/07/08.

Conforme a matéria da revista *Época*, os moradores do município fronteiriço ressentidos com a manifestação da autoridade policial, promoveram uma manifestação. Tabatinga, município no estado do Amazonas, situa-se na fronteira do Brasil com a Colômbia (Leticia) e com um povoado peruano de Villa de Santa Rosa. Sua representação identitária sofre contínuos bombardeios ao ser vinculada ao tráfico de droga e de armas. O exemplo registra este padrão de insultos infligidos à população local. O Delegado da Polícia Federal argumentou frente ao alcance de suas palavras e o protesto dos locais que não pretendia ofender. Elas o integram no contingente de pessoas que alimentam a tendência de opinião à deriva do alcance global de acontecimentos locais. Já o grupo de mídia pode referendar o mandato de informar com isenção frente ao factualismo episódico, responsável pelo enquadramento como corredor internacional de distribuição de cocaína e armas, bem como sua antiga ligação com as Forças Armadas Revolucionárias Colombianas (FARC).

Mídia, Polícia Federal e tantos outros são agentes de uma transição que se situa ainda no começo da globalização. No entanto, seu imaginário está formado num Brasil enclausurado, com vocação para a introversão num território de dimensões continentais.

A cobertura jornalística projeta luz e sombra permanente sobre as periferias, alimentando uma indistinção reificante. Ela se legitima quando ilumina estruturas corruptas, mas ao mesmo tempo lança sombras sobre possíveis antinomias existentes nos mesmos domínios. Assim, promove uma indiferenciação que impede a autonomia daquelas sociedades, atrelando-as a uma lógica centralizadora que alimenta o imaginário sobre um amplo território sertanejo situado entre a linha de fronteira brasileira e suas metrópoles litorâneas a mero corredor de armas e drogas. Analisamos qual a importância de perseguir uma linha editorial pautada por esse princípio e a quais valores e interesses ela se presta.

O agenciamento jornalístico e a produção da uniformidade

Algumas marcas discursivas indicadoras da positividade do controle podem ser buscadas no noticiário local das periferias e aditam a tarefa de construir narrativas em situações de fronteira cultural. É o caso de sucessivas reportagens sobre a questão da assistência de saúde a brasiguaios e todo tipo de acordos que buscam estabelecer competências locais para políticas entre Estados, conforme expõe a Fig. 2:



Fig.2 Acordos locais-internacionais

Fonte: A Gazeta do Iguaçu, 28/04/2007.

O privilégio do factual, passível de ser examinado e constatado visa regular sistematicamente a realidade periférica e amparar a atividade de agentes.

Assim, não se faz de todo precoce a hipótese de que a imprensa de larga escala e a TV aberta trabalhem para informar pessoas que circulam localmente, enquanto os diários locais das cidades fronteiriças se antecipam, provando aquilo que as mídias segmentadas já descobriram: o flão das pessoas que transitam inter regionalmente, internacionalmente ou globalmente. Trata-se de desvelar um percurso no qual o imaginário local é desapropriado em favor do imaginário midiático e, este, por sua vez, o devolve sob a forma de uma cobertura jornalística de acontecimentos reconfigurados pela lógica de mercado. O imaginário midiático ao atuar como mediador de vários níveis (local, nacional,

etc.) estabelece um diálogo com outros imaginários evidenciando um “acoplamento mínimo de significante-significado” (SRINIVASAN, 2002, p. 77) e hierarquizando os valores de uma época.

O paradigma centro-periferia e especialmente a teoria da dependência foram promovidos no Brasil durante a segunda metade do século XX com vistas a explicar muitos fenômenos além da ordem do econômico. O termo periferia foi na época utilizado para designar espaços desintegrados do eixo dominante ao nível planetário e, mais adiante, transferido, mimeticamente, para o interior da nação. Em defesa de uma perspectiva brasileira do problema, Roberto DaMatta pondera sobre a questão da ambivalência:

Como ter horror ao intermediário e ao misturado, se pontos críticos de nossa sociabilidade são constituídos por tipos liminares como o mulato, o cafuzo e o mameluco (no nosso sistema de classificação racial); o despachante (no sistema burocrático); a(o) amante (no sistema amoroso); o(a) santo(a), o orixá, o “espírito” e o purgatório (no sistema religioso); a reza, o pedido, a cantada, a música popular, a serenata (no sistema de mediação que permeia o cotidiano); a varanda, o quintal, a praça, o adro e a praia (no sistema espacial); o “jeitinho”, o “sabe com quem está falando?” e o “pistolão” (nos modos de lidar com o conflito engendrado pelo encontro de leis impessoais com o prestígio e o poder pessoal); a feijoada, a peixada e o cozido, comidas rigorosamente intermediárias (entre o sólido e o líquido) no sistema culinário; a bolina e a “sacanagem” (no sistema sexual). Isso para não falar das celebridades inter, trans, homo ou pansexuais, que, entre nós, não são objeto de horror ou abominação (como ocorre nos Estados Unidos), mas de desejo, curiosidade, fascinação e admiração. Tudo isto me levou a repensar o ambíguo como um estado axiomáticamente negativo (DA MATTA, 2000, p.14).

A segregação midiática das periferias corresponderia socialmente ao que os ritos de passagem significam ao nível pessoal; através deles as práticas perderiam a compartimentalização e autonomia com vistas à adequação e enquadramento a valores ditados pela ordem legal. Em outras palavras, seria o contraste entre acontecimentos particulares frente a uma pretensa normalidade vigente num centro tomado como alegoria nacional que engendraria a liminaridade das periferias.

Pensamos assim comprovar como é que se opera a exclusão das favelas do contexto urbano – que a circunda e/ou a permeia – em favor da promoção de um centro depurado de ambiguidades classificatórias, o que ocorre através da imposição de leis impessoais. No entanto, é paradoxal observar que para a população local a violência não está obrigatoriamente associada a situações que

desclassificam socialmente seus indivíduos conforme postula a ordem legal. Recorde-se que nunca um imaginário se reduz a um conjunto de regras impessoais. O limem invocado pelo agenciamento jornalístico não é legitimado tão facilmente pela sociedade brasileira. Ao contrário, ela nutre grande simpatia por situações ambíguas, como exemplifica DaMatta (2000) ao recordar de nosso forte convívio com a ambiguidade.

Os julgamentos morais e a segregação midiática

Para a produção de uma cobertura que considere a alteridade, apontamos que um problema central da mentalidade vigente na cobertura analisada é o de que ela trai a ideia de um Brasil possível.

O imaginário do circuito noticioso analisado ainda não foi afetado pela nascente cultura urbana fruto da globalização, na qual o reconhecimento do outro em sua alteridade, a distância e a heterogeneidade estão sendo incorporadas. A realidade de apontar o caráter delinquente dos indivíduos é uma atribuição generalizante que aponta mais para a dificuldade de compreensão de novas situações do que propriamente para atitudes enquadradas criminalmente e que, bastando uma mudança de legislação, poderão ter outro tratamento: “O imaginário social ou a sociedade instituinte é na e pela posição-criação de significações imaginárias sociais e da instituição; da instituição como “presentificação” destas significações e destas significações como instituídas” (CASTORIADIS, 1986, p. 414) (grifos do autor).

A reflexão resultante da investigação em parte relatada aqui conduz ao uso que a cobertura jornalística faz dos acontecimentos periféricos enquanto artifício próprio da ritualidade nacionalista centralizadora, alimentando o que Fredric Jameson (1995) denomina de “alegoria nacional” como característica da narratividade do Terceiro Mundo. As fraturas no projeto de cobertura da realidade nacional não resistem aos entrelugares que se inauguram quando a noção de Estado nacional entra em crise. Entender que há um processo de desestabilização do centro é fundamental na atual ordem globalizadora hegemônica. E o valor que o conhecimento do contexto significacional traz ao debate permite esclarecer sua centralidade no presente momento em que lógicas culturais se debatem, tanto quanto as lógicas econômicas. Aí se começa a compreender porque os relatos sobre os agentes que estão em negociação não podem se reduzir à criminalização daqueles que a nação previamente excluiu da escola formal, do mercado de trabalho formal e que a ordem global tornou muambeiros.

Apresenta-se como subjacente a tarefa de avaliar o valor da descentralização do Estado e a reconsideração de sua presença múltipla através do agenciamento midiático. É importante encarar a questão de qual o sentido de manter

narrativas que sustentam um comportamento desagregador que contrapõe o Estado legal à sociedade local?

Trata-se de um contexto no qual se confirma como é que a emergência da *hybris* no imaginário nacional se faz em evidente ameaça à vigência de velhas alegorias nacionais, de resto tão convenientes para atrair turistas estrangeiros. E daí a necessidade de esconjurar suas ultrajantes representações midiáticas magnificadas pela vivência periférica.

Nossa análise buscou demonstrar como o imaginário nacional e sua apropriação pela atualização midiática encontram-se atrelados ao interesse das instituições ligadas ao Estado. A que ordem este fenômeno se vincula? Estranhamente, ela ainda se orienta pelos ditames da Guerra Fria que fomentou no Brasil a Ideologia da Segurança Nacional.

Os tentáculos de um Estado autoritário aparecem na atividade jornalística de maneira indisfarçável e os guardiões da liberdade de imprensa não possuem pruridos ao enquadrar sistematicamente fronteiras e favelas por acontecimentos criminais. Reitera-se o confinamento discursivo face à incapacidade de encarar a riqueza polissêmica que as periférias sempre representaram e com a qual ameaçam qualquer propósito de construção de múltiplas identidades nacionais.

É da Modernidade o feito da ambivalência significacional resolver problemas acarretados pelo cenário emergente no qual se produz a segregação daqueles que transitam globalmente em situação liminar ao mesmo tempo em que a mídia celebra superficialmente imaginários plenos das novas facilidades. Qual o obstáculo para a instauração de algum traço imaginário radical que permita um diálogo entre a sociedade instituinte e a sociedade por ela instituída?

Desse diálogo ressalta-se a proclama de Alceu Valença: “Quando eu canto/o seu coração se abala/pois eu sou/porta voz da incoerência”. E assim, o jornalismo sob o peso do Estado debate-se num projeto que oscila entre o material híbrido das narrativas locais e o hieratismo de certo projeto global, verticalizador e ascético frente às necessidades correntes da vida social.

A ambivalência discursiva guarda em potência ingredientes fundamentais para realizar o mais caro ao projeto brasileiro de nação: o de forjar uma identidade nacional imune às diferenças, capaz de atualizar a consistência unitarista que o mito das três raças forjou. Mas isto será feito no embate com o mito/discurso de pertencimento ao Estado múltiplo, para o qual concorrem tantas criações atualmente tomadas pelo noticiário como manifestos de antibrasilidade.

Referências bibliográficas

- BHABHA, H. O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BAUMAN, Z. Globalização: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- CASTORIADIS, C. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- DAMATTA, R. Individualidade e liminaridade. *Maná*. n.6. v.I. p.7-29, 2000.
- JAMESON, F. Espaço e imagem. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- LUHMAN, N. The reality of mass media. Londres: Polity Press, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. A contemplação do mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- SILVEIRA, Ada C. M. da. Modos de ver e devorar o outro. *Ghrebh*, São Paulo, out., n.14, 2009, p. 157-176.
- _____. A cobertura jornalística de fronteiriços e favelados-narrativas securitárias e imunização contra a diferença. *Intercom*, São Paulo, v.35, n.1, jan./jun.2012. p.75-92.
- SRINIVASAN, S. K. Castoriadis, Cornelius (1922-1997). In: PAYNE, M. (comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Barcelona: Paidós, 2002. p.77-8.
- SHOHAT, E., STHAM, R. Rethink eurocentrism. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994.
- WAISELFISZ, J. J. Mapa da violência 2010: anatomia dos homicídios no Brasil. São Paulo: Instituto Sangari, 2010.
- VAZ, Paulo; SÁ-CARVALHO, Carolina; POMBO, Mariana. Risco e sofrimento evitável: a imagem da polícia no noticiário de crime. e-compós (on line), dez. 2005, 22 p.

Periódicos

- A Gazeta do Iguçu, 17/03/2006. Disponível em: “<http://www.gazeta.inf.br/>” Acesso em 02/07/2010.
- A Gazeta do Iguçu, 30/05/2006. Disponível em: “<http://www.gazeta.inf.br/>” Acesso em 02/07/2010.
- A Gazeta do Iguçu, 13/06/2006. Disponível em: “<http://www.gazeta.inf.br/>” Acesso em 02/07/2010.

A Gazeta do Iguazu, 22/06/2006. Disponível em: “<http://www.gazeta.inf.br/>”
Acesso em 02/07/2010.

A Gazeta do Iguazu, 08/07/2007. Disponível em: “<http://www.gazeta.inf.br/>”
Acesso em 02/07/2010.

A Gazeta do Iguazu, 28/04/2007. Disponível em: “<http://www.gazeta.inf.br/>”
Acesso em 05/08/2010.

Revista Época, 23/07/08 e atualizada em 16/04/2009. Disponível em: “<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI61029-15215,00-FALA+BRASIL.html>” <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI61029-15215,00-FALA+BRASIL.html>. Acesso em 20/06/2009.