

COMUM

Publicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso

Janeiro / Junho de 2007

v. 12 – nº 28

ISSN 0101-305X

Mas como? Se, ao nomear um ser qualquer, por exemplo que nós hoje chamamos de homem, eu lhe dou o nome de cavalo e ao que hoje chamamos de cavalo lhe dou o nome de homem, terá esse ser o nome de homem por

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revolução anteriores

A etnografia, ciência em que o relato honesto de todos os dados é talvez ainda mais necessário que em outras ciências, infelizmente nem sempre contou no passado com um grau suficiente desse tipo de generosidade. Muitos dos seus autores não utilizam

Deste logos sendo sempre por natureza, tornam descompassado—que eles ouvem quer tão logo tenham o nome, tornando-se todas (as coisas) sempre

À primeira vista, a forma essencial do capitalismo ocidental tem sido influenciada pelo desenvolvimento das possibilidades técnicas. Sua racionalidade é ho

28

Comum 28 traz seis artigos divididos em dois grandes blocos temáticos. O primeiro bloco é formado por três artigos que têm como temas principais a imagem e o cinema. O texto de Aristides Alonso, inspirado pelas noções de indivíduo e sujeito, problematizadas no filme *13º andar*, nos provoca a reflexão sobre a idéia de Pessoa em rede proposta pela psicanálise contemporânea. O ensaio de Marcello Freitas, tomando como bases a relação entre os conceitos de vigilância e controle, presentes na obra de Michel Foucault, e o filme *Dogville*, de Lars Von Trier, discute a concepção de espaço fílmico. Em seguida, o trabalho de Márcia Paterman discorre sobre o cinema e a obra do cineasta soviético Dziga Vertov. Por meio dos escritos-manifestos e dos filmes-manifestos, a autora analisa as relações entre o Vertov artista e o militante político.

O segundo bloco de artigos tem como principal motivação o texto impresso. O artigo de Felipe Corrêa toma como *corpus* de análise a série de reportagens publicadas pelo jornal O Globo, que recebeu o título de *24 horas* e que se propunha a narrar a violência do cotidiano, em detrimento dos chamados crimes de impacto e que são selecionados pela mídia para serem transformados em notícia. O artigo contrapõe dois textos distintos que tratam do tema da violência urbana: a série *24 horas* e o conto *Relato de ocorrência*, de Rubem Fonseca. Em seguida, Ricardo Benevides assina artigo que se propõe investigar a construção da chamada Literatura Fantástica, por Edgar Allan Poe no conto *William Wilson*. Para isso, o autor analisa a construção da identidade do personagem e indica a ambigüidade como algo necessário ao estabelecimento do gênero fantástico. Ao final do texto, Benevides compara William Wilson, personagem do conto de Poe, a Tyler Durden, personagem do filme *Clube da luta*. Para fechar este número, publicamos um artigo organizado por Potiguara Mendes da Silveira Jr. onde se debate o frágil limite estabelecido entre pornografia e erotismo. O texto toma como objeto de análise o livro *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hist, lançado em 1990. A obra, apesar de ter obtido pouca venda, transformou-se em fenômeno de mídia que contribuiu para o questionamento da pornografia como algo a ser proibido na cultura brasileira da época.

Aristides Alonso

Doutor em Letras (UFRJ) e pós-doutorando (Centro de Estudos da Comunicação e Linguagens / Universidade Nova de Lisboa). Pesquisador do ... *etc.* – Estudos Transitivos do Contemporâneo (CNPq / UFJF.0001). Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Diretor da UniverCidadeDeDeus (UD) e membro do grupo NovaMente. (www.novamente.org.br) (aristidesalonso@br.inter.net)

Marcello Raimundo Barbosa de Freitas

Mestrando em Comunicação Social pela PUC-Rio, pós-graduado em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio, professor titular das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA).

Marcia Paterman

Mestranda em Comunicação pela PUC-Rio, jornalista e pesquisadora na área de cinema latino-americano.

Felipe Botelho Corrêa

Mestrando em Comunicação Social pela PUC-Rio.
Email: botelhocorrea@gmail.com

Ricardo Benevides

Mestre em Literatura Brasileira e doutorando em Literatura Comparada pela UERJ. Foi Editor de Literatura da Ediouro e Editor de Texto da Editora Paz e Terra. É professor assistente do Departamento de Relações Públicas das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA).

Potiguara Mendes da Silveira Jr.

Professor (PPGCom / Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF). Doutor (Eco / UFRJ). Pós-Doutor (CECL / Universidade Nova de Lisboa). Psicanalista (NovaMente / RJ).

Email: potiguaramsjr@uol.com.br – Homepage: www.novamente.org.br

Clarice Fernandes - Graduanda da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. **Érica Cristina Procópio Campos** - Graduanda da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF, com monografia de conclusão de curso sobre Hilda Hilst. **Flávia Vilela** - Graduanda pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. - **Iara Marques do Nascimento** - Graduanda da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF.

- 05 *Afinal, o que é uma Pessoa?*
Questões sobre 13º Andar - Cinema e Nova Psicanálise -
Aristides Alonso
- 17 *O panoptismo existente em Dogville*
Marcello Raimundo Barbosa de Freitas
- 31 *Pertencer ao movimento*
Marcia Paterman Brasil
- 47 *A violência do cotidiano:*
uma análise da série de reportagens 24 horas em O Globo
Felipe Botelho Corrêa
- 62 *O Outro ou o Mesmo?*
A representação do duplo em William Wilson
Ricardo Benevides
- 74 *O pornoerotismo do Caderno rosa:*
um pequeno dossiê
Potiguara Mendes da Silveira Jr. (org.),
Clarice Fernandes, Érica Cristina Procópio Campos,
Flávia Vilela, Iara Marques do Nascimento.

Conselho Editorial:

Carlos Deane, Drauzio Gonzaga, Fernando Sá, Nilton de Agostinho Maia, Noéli Correia de Melo Sobrinho, Rosângela de A. Ainbinder.

Coordenação Editorial: Fernando Sá**Secretário Executivo:** Gilvan Nascimento**Projeto Gráfico:** Amaury Fernandes**Editoração Eletrônica:** André Luiz Cunha**Impressão:** Corbã Editora Artes Gráficas Ltda.**Organização Hélio Alonso de Educação e Cultura**

Instituição de caráter educativo criada em 08.08.69, como pessoa jurídica de direito privado, tem por finalidade atuar no âmbito da Educação nos níveis do 1º e 2º Graus e Superior, com cursos na área de Comunicação Social, Turismo e Processamento de Dados, bem como contribuir através de projetos de desenvolvimento comunitário para o bem estar social. Sede: Rua das Palmeiras, 60 – Rio de Janeiro – Botafogo – RJ.

FACHA

Rua Muniz Barreto, 51 – Botafogo – RJ – Tel./FAX: (021) 2102-3100
E-mail: facha@helioalonso.com.br
Diretor Geral: Hélio Alonso

COMUM – v.12 – nº 28– (janeiro/junho 2007) ISSN 0101-305X

Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Hélio Alonso

2007

Semestral

96 Páginas

I. Comunicação – Periódicos.II. Educação

CDD 001.501

Afinal, o que é uma Pessoa?

Questões sobre *13º Andar*

- Cinema e Nova Psicanálise

Aristides Alonso

Somos menos e menos criaturas de carne, osso
e sangue...; somos mais e mais criaturas de
espírito-zapping, bits e bytes movendo-se
por aí na velocidade da luz.

R. U. Sirius¹

As cidades são tão artificiais quanto as colméias.
A Internet é tão natural quanto uma teia de aranha.

John Gray²

A trama

“Nada é real. É só desligar a tomada e tudo acaba. Sou uma unidade correspondente”. Esse é um dos momentos cruciais do filme *13º Andar*, quando o protagonista, que se julgava um ser humano “real”, descobre que é um programa computacional. Como se sabe, o 13º é o andar denegado nos Estados Unidos, aquele cuja existência é recalcada. Pula-se do 12º para o 14º andar para afastar o azar. Mas no filme, é onde fica a empresa de Hennon Fuller e Douglas Hall, especializada em simulações e realidade virtual (RV). Essa é uma referência de fundo importante nessa produção dirigida por Josef Rusak e inspirada no romance *Simulacron-3*, de Daniel Galouie, onde se questiona a fronteira entre realidade e virtualidade. Sua temática e conjunto de questões estão na mesma linhagem de outros filmes de ficção científica como *2001 – Uma odisséia no espaço*; *Blade Runner*; *I. A. – Inteligência Artificial*; *Eu, robô*; e principalmente a trilogia de *Matrix*.

O enredo é uma estória policial. Douglas Hall e seu sócio, Hannon Fuller, dois pesquisadores da área de informática, estão prestes a colher resultados positivos em seu último projeto: desenvolver um mundo simulado utilizando RV. Porém, Fuller é misteriosamente assassinado antes de passar informações importantes sobre o projeto para Douglas, que agora é o principal suspeito de

ter praticado o crime. No nome do protagonista Douglas Hall podemos reconhecer uma referência clássica do cinema. Hal é o computador-personagem de *2001 – Uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick. Seu nome é uma construção com as letras que antecedem a sigla IBM: H/I, A/B e L/M. Apenas um L foi retirado. E Hennon Fuller é tratado por seus colegas como o “Einstein” de sua geração, um gênio que criou o programa de simulações entre épocas diferentes.

Desorientado e em busca da verdade em torno dos acontecimentos, Douglas decide entrar no mundo simulado para investigar a morte de seu parceiro. Toda a estória gira em torno desse *plot*: quem matou Hennon Fuller? E todos os indícios incriminam Douglas Hall, seu amigo. As pistas estão na máquina e por isso ele decide viajar virtualmente para 1937, quando assume a identidade de John Fergusson – uma simulação computacional que é sua *unidade correspondente* –, para o qual pode se transferir. Surge então, não se sabe de onde, Jane Fuller, (a filha de Fuller) que ninguém conhecia, que “baixa” em Natasha Molinaro, também outra programação.

Ashton, unidade correspondente de outro amigo de Douglas em 1937, ficou com a carta de Fuller, onde o cientista informa que também eles estão dentro de um sistema computacional e que, portanto, todos são meros programas de realidade virtual. “Como elas são?”, pergunta Ashton a Douglas. “São iguais a mim e a você. Não sabem que são programações”. É o momento de reconhecimento pelo protagonista de que o mundo é *fake* e qualquer um que vá até o “fim do mundo”, depara-se com os limites da realidade simulada. Tudo é programa de um sistema desconhecido: “Afinal, são apenas circuitos eletrônicos”. E quanto a si mesmo, conclui para Ashton e para o espectador: “Não sou um deus. Sou igual a você. Um amontoado de eletricidade [A bunch of electricity]”.

Douglas faz também a mesma coisa que Ashton havia feito: de carro vai até o “fim do mundo” e confirma que ele é de fato *artificial*. Essa havia sido a descoberta de Fuller quando foi assassinado. Todos são *marionetes*, *fantoches*, títeres de um jogo de simulação. Pergunta a Jane: “Quantos mundos simulados como este existem?” Ela responde: “Milhares. Mas só este tem uma simulação dentro da simulação. Algo que não esperávamos”. A discussão que se inicia, mas não se desenvolve, é se eles têm *alma* ou não. Jane responde que seu pai programou esse “mundo” para que ninguém descobrisse a verdade, mas houve o imprevisível. Douglas afirma: “Nada é real. É só desligar a tomada e tudo acaba. Sou uma unidade correspondente.” Mas o final é surpreendente, pois, após várias peripécias, Douglas acaba se transferindo para David, marido de

Jane Fuller e o verdadeiro assassino de Fergusson, em uma nova época (2024), que parece ser a realidade última a partir da qual as outras são simuladas. Mas o filme termina como se fosse uma tela de TV ou de monitor onde subitamente tudo se apaga, deixando a dúvida sobre essa realidade também. Será tudo simulação? Onde está a realidade? O que é real e o que é RV?

Tudo é artifício

As questões em torno da dicotomia realidade / virtualidade, criador / criatura atravessam o filme de ponta a ponta. Podemos acompanhar pela via ficcional alguns dos principais personagens que representaram esse campo de significação na mitologia e na literatura. A título de exemplo, vamos recordar os três principais: Prometeu, Fausto e Frankenstein.

Primeiramente em Prometeu, temos o fogo como metáfora da competência de criação na ordem simbólica. É a alegoria do surgimento do Homem mediante a aquisição da técnica. O fogo roubado do Olimpo, contra a vontade de Zeus, expressa a emergência da inteligência e do uso das próteses pelos humanos, que assim se tornam semelhantes aos deuses.

Já em Fausto, o mito do homem moderno – aquele que “vende sua alma” para Mefisto em troca de mais poder –, há a busca de conhecimento e meios para transformar o mundo pela magia da técnica. A grande obra que o Fausto goethiano deseja realizar é o *up grade* da realidade em todos os sentidos, para tentar abolir, ou pelo menos minimizar, as formas de aprisionamento do homem na realidade circundante. Sua via é artificialista, a arte e a técnica como ferramentas de ação e apropriação de toda possibilidade de produção por via do artifício. Nesse sentido, Fausto é reconfiguração de uma antiga questão que está no cerne de nossa cultura, permeada de influência judaico-cristã no raio do pensamento moderno. Ele é um personagem-conceitual (Deleuze) que enfrenta os limites tidos como aceitáveis pela cultura dominante, com desmesura de tal modo expressiva (*hybris*), que ultrapassa qualquer possibilidade de controle social, político ou moral. É a partir dessa *hybris* que se deve considerar a *artificialidade* que o personagem evoca.

Por último, o doutor Frankenstein, que o senso-comum costuma pensar como “cientista maluco”. Entretanto, é mais um personagem dessa mesma linhagem. Mary Shelley o denominou “moderno Prometeu” no subtítulo de sua obra, e sua realização principal é a criação de seres humanos mediante a técnica (a eletricidade dos raios). Essa narrativa toca no coração de uma das

crenças fundamentais do cristianismo, a que supõe que a criação do homem (e de tudo que existe) é atributo exclusivamente divino. Portanto, o ato de Frankenstein de criar outro ser humano a partir de pedaços de cadáveres (o “monstro”!) seria o “crime” máximo de lesa-divindade: o homem agindo como se fosse Deus. É o pecado de Lúcifer, a *soberba*.

Em *13º Andar*, as idéias de artifício e técnica são decisivas. Os personagens aparecem como “seres simulados eletronicamente” que habitam, trabalham, comem, transam, etc. dentro de um sistema, mas também são capazes de criar novos mundos de RV. Em torno dessa possibilidade vivida em vários graus pelos personagens, há as simulações dentro de simulações, mesmo que os programas apresentem sempre seus limites e franjas. Como vimos, o filme se passa basicamente entre duas temporalidades. A inclusão da terceira só se dá no final da narrativa para fechar a série das simulações e explicar o processo todo: *1937*: recriação da juventude de Fuller; *2000*: supostamente o “tempo real”, pois é o momento da enunciação da história que retrata a criação de um programa, por isso eles têm a ilusão de que são reais; e *2024*: o “tempo real”, de onde as “outras realidades” são simulações e simulacros. Mas vimos também que mesmo esta é posta sob suspeição pelo modo como o filme termina: o desligar súbito de um monitor (uma TV? um computador?), que sugere que há outros comandos no sistema.

Como podemos observar no filme em questão, a “realidade”, seja ela qual for, pode conter múltiplas instâncias. Ainda que fosse necessário reduzir a uma hierarquização em certo momento, haveria espaço para grande número de instâncias de “realidades” e a quantidade poderia aumentar sempre mais. E aqueles que executassem uma simulação seriam como deuses em relação àqueles que habitam o ambiente simulado. Seriam “onipotentes”, pois poderiam interferir no funcionamento de nosso mundo, e “oniscientes”, já que poderiam supervisionar o que acontece, como no caso do filme que estamos comentando. Entretanto, todos se sujeitam ao grande sistema que permite essa ordem sucessiva de simulações em rede. Podemos perfeitamente supor que vivemos numa simulação criados por pós-humanos, não podemos? *13º Andar* é herdeiro de tudo isso, embora essas questões estejam diluídas no filme que, afinal, é a narração de uma história policial, assim como em *Blade Runner*.

A convergência homem / máquina

Nos momentos de passagem de um personagem para sua unidade correspondente, há uma alteração em seus olhos, que indicia que a trans-

ferência de uma unidade para outra está se processando. Eles sofrem com frequência de *dejà vu* e estranhamento (*Unheimliche*) quando estão perante a unidade correspondente de outros personagens. Um dos pontos fortes do filme é justamente a transa e a *transitividade* que há entre as supostas “pessoas” e os “seres computacionais” e vice-versa. Uns se transferem para os outros mediante *download*. Ray Kurzweil³, por exemplo, considera o contexto da realidade virtual imaginado pela série *Matrix* como indiferenciável da realidade verdadeira. Sua hipótese é que, a partir de 2029, seremos capazes de construir nanobôs, robôs microscópicos capazes de entrar nos capilares e viajar pelo cérebro, rastreando-o por dentro. Esse tipo de circuito já está sendo produzido atualmente. O Departamento de Defesa dos Estados Unidos está aprimorando dispositivos robóticos minúsculos chamados “*smart dust*” que captam imagens, comunicam-se entre si, coordenam-se, enviam mensagens e podem atuar como espões praticamente invisíveis em uma série de planos militares. Outros dispositivos do tamanho de hemácias, que podem entrar na corrente sanguínea, também já estão em fase de produção, assim como também estão sendo pensados “sistemas biomicroeletrônico-mecânicos” no campo da nanotecnologia. Esses nanobôs não precisarão necessariamente de navegação própria, pois poderão se mover pela corrente sanguínea e, à medida que passarem pelos vários elementos do sistema nervoso, poderão se comunicar com ele do mesmo modo que hoje nos comunicamos com células na telefonia celular. Kurzweil supõe que a solução poderia ser o envio de *scanners* para dentro do cérebro sob forma de bilhões de robôs de rastreamento, todos ligados a uma rede local sem fio que poderiam rastrear o cérebro por dentro, criando um mapa de alta resolução de toda sua atividade. O resultado seria um enorme banco de dados de informações neurais a partir do qual seria possível a realização de engenharia reversa do cérebro para a compreensão de seus princípios fundamentais de funcionamento. Com esse conhecimento seria possível a criação de modelos biológicos que empregassem técnicas como “redes neurais” e “algoritmos genéticos” que se baseassem nesses modelos.

Mas voltando à RV empregada no filme, podemos supor uma em que haja ligação direta entre o cérebro humano e esses implantes de nanobôs. Já existem várias tecnologias que são capazes de fazer comunicação em ambos os sentidos, entre o mundo úmido e analógico dos neurônios e o mundo seco e digital da eletrônica. Para se chegar à realidade virtual completa seria necessário injetar bilhões de nanobôs que tomassem posição em cada fibra nervosa proveniente de todos os sentidos. Assim, se quisermos ficar

na “realidade verdadeira”, eles simplesmente ficarão lá. Mas se quisermos entrar na RV, eles poderão cortar os sinais provenientes dos “sentidos reais” substituindo-os por sinais recebidos de um ambiente virtual. Dessa maneira, teremos uma realidade virtual gerada internamente, capaz de criar todos os nossos sentidos. Essa realidade virtual poderá ser em ambiente compartilhado, podendo haver interação com várias pessoas ao mesmo tempo.

Com o uso desses implantes de nanobôs, as emoções podem ser intensificadas ou alteradas. Isso poderá fazer parte dos ambientes de realidade virtual, o que possibilitaria ter “corpos” diferentes para experiências diferentes. Da mesma maneira que hoje projetamos nossa imagem na internet mediante câmeras, poderemos enviar seqüências de experiências sensoriais, como no filme *Quero ser John Malkovich*. Assim sendo, seria possível vivenciar a vida de outras pessoas numa verdadeira dissolução das noções tradicionais de indivíduo e subjetividade, com possibilidades de transiência de uma mente para outra.

A imitação de Deus (*imitatio Dei*)

Mencionamos que o tema literário da *imitação de Deus* é um dos assuntos recorrentes do filme. O que está nessa história, assim como em *Frankenstein* de Mary Shelley, é a competência de criação de nossa mente, nesse sentido igual à atribuída a Deus: “Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo”, diz a certa altura o narrador de *Frankenstein*. Em *Blade Runner*, apesar da morte do criador pela criatura em um dos momentos mais significativos do filme (Dr. Tyrell – o Dr. Frankenstein do filme – é assassinado pelo andróide que lidera o grupo), há a afirmação da capacidade criativa do cientista morto. Uma das replicantes, Rachel, é reconhecida e amada por um outro (replicante também?) já na indistinção entre humano e máquina (andróide). Em *13º Andar*, a *imitatio dei* aparece censurada no plano do enunciado por Jane, filha de Fuller, ao criticar o marido David, que teria usado a simulação como brinquedo, “como se fosse um Deus”, o que teria ocasionado sua corrupção e decadência. Mas Hennon Fuller, seu pai, não fez exatamente a mesma coisa? Por que só ele pode? O plano de enunciação ao final da trama é afirmativo quanto a esse modo de imitação ao reconhecer a competência criativa dos personagens.

Ficamos sabendo que David, que utilizou Douglas Hall como sua unidade correspondente, é o verdadeiro assassino de Fuller. E Jane, sua mulher, havia

se apaixonado por Douglas Hall, mesmo sabendo que se tratava de um programa computacional. Dá-se então o diálogo em torno da ambigüidade entre realidade e RV que percorre o filme: “Como pode me amar? Eu nem sou real. Não pode amar um sonho”. E ela responde: “Você é mais real do que tudo o que conheci”. Tem-se então a impressão de *happy end*: David “morre” no “corpo” de Douglas que “ressuscita” no “corpo” de David em 2024. Parece que chegamos ao último plano da realidade. Mas o final do filme é uma tela que se apaga, fazendo com que todas as certezas fiquem sob suspeição.

Afinal, o que é uma Pessoa?

De várias maneiras, o filme retoma a questão “quem somos nós?” Por exemplo, podemos ainda manter as idéias clássicas de *sujeito* e de *indivíduo* para pensar nossa existência como se costuma fazer? O que é ser *humano*? Cada vez mais se reconhece que essas categorias se mostram insuficientes e que o Homem não é tão “humano” quanto se pensou, nem tampouco pode ser centro de referência como pretendeu o pensamento humanista.

Segundo a Nova Psicanálise⁴, a idéia de *Pessoa*⁵ proposta por MD Magno – que se contrapõe radicalmente à noção de *sujeito* da filosofia –, considera o Homem em um escopo inteiramente diferente da noção clássica de subjetividade ou individualidade, mas em consonância com as questões de ponta sobre o artificialismo e a técnica a que nos referimos acima a propósito do filme. Nesse sistema, Pessoa é uma rede de formações “naturais” e “culturais” (pois tudo é artifício!) com vários níveis e em interações recíprocas, que se organiza em pólos que se apresentam de modo focal e franjal. Essa formação complexa, com *n* componentes que se organizam em determinada configuração, também pode estar gravitando em torno de outras formações e assim sucessivamente. Mas todo pólo é *resistência* contra quaisquer outras formações já constituídas e também organizadas polarmente. E o que caracteriza a Pessoa em sua singularidade? Embora a Pessoa esteja aprisionada em um conjunto muito grande de formações que a determinam e a aprisionam, ela pode ser eventualmente afetada pela *HiperDeterminação*⁶. Ou seja, pelo *determinante* último e radical capaz de produzir eventos que suspendam as outras formas de determinação em vigor e possibilitem o surgimento de formações originais e novas configurações causais no sistema. A HiperDeterminação é a possibilidade de ocorrência de neutralização no conjunto das forças que existem em uma dada situação. Então, mesmo que determinada e oprimida pelo conjunto

de formações que a constituem, há para a Pessoa a possibilidade de *exasperação*, de *atrito* em um ponto limite que *revira tudo pelo avesso* (Revirão)⁷ e repõe o jogo novamente, porque não há saída para “fora” desse sistema. Dessa forma, é possível acontecer uma criação e uma nova nomeação para o vivido nessa experiência. O caso conhecido de Pessoa somos nós mesmos, mas quem sabe pode haver outras formações também complexas que podem ser afetadas pelo movimento hiperdeterminante e pelo reviramento, tais como “extraterrestres” (ETs), ou futuramente “*máquinas espirituais*”⁸ etc., que tenham *mente* homóloga à nossa quanto à competência e performance.

Kurzweil, por exemplo, chama de Singularidade⁹ ao momento de culminância da união entre nossa existência e pensamento biológicos com a tecnologia, o que vai resultar em um mundo ainda humano, mas que transcende nossas raízes biológicas. Na pós-Singularidade, não haverá distinção entre humano e máquina ou entre realidade física e virtual. Se podemos supor que algo de humano ainda vai restar nesse mundo é o fato de que pertencemos à espécie que busca ampliar seu limite físico e mental para além do meio que a cerca. Essa noção, por exemplo, é compatível com a idéia de Pessoa que a psicanálise atual está propondo para pensar o nosso tipo de mente, que é ocasionalmente capaz de atos radicais de criação em qualquer campo do conhecimento.

Como vimos em *13º Andar*, as idéias tradicionais sobre sujeito, indivíduo, pessoa, não nos servem mais, pois os limites impostos por essas concepções são muito estreitos. No filme, as “pessoas” podem se deslocar de uma unidade para outra, de um tempo para outro e mesmo “reencarnar” e assumir a identidade de um outro. Aliás, é a própria noção de “outro” e de “identidade” como algo fixo que fica praticamente dissolvida e eliminada. E perante uma idéia como essa de Pessoa, proposta pela Nova Psicanálise, onde ficam os limites e as fronteiras entre os sujeitos ou os indivíduos? Qual o tamanho de uma Pessoa? Como se pode notar, em face dessa idéia todas as propostas do filme *13º Andar*, e mesmo as de Kurzweil, são consonantes e possíveis.

Conclusão

Como afirmamos, um dos pontos altos do filme é a *transa* e a *transitividade* que há entre as “pessoas” e os “seres computacionais” e vice-versa. Uns se transferem para suas “unidades correspondentes” mediante *download*

programado em um sistema computacional. É importante lembrar que a transferência se dá entre essas unidades sem que haja possibilidade de cruzamento entre elas. Por exemplo, não acontece de um homem se transferir para uma mulher e vice-versa ou mesmo um troca-troca entre os diversos personagens. Isso certamente é uma limitação moralista da narrativa. Afinal, a possibilidade existe.

Também são fundamentais no filme as idéias de artifício e técnica. Tudo se passa dentro de um imenso sistema artificial. Os personagens são simulações eletrônicas que habitam o sistema virtual onde foram gerados, mas também são capazes de criar novos mundos de RV que proliferam indefinidamente simulações dentro de simulações.

Outro aspecto importante a que demos relevo foi a referência à nossa competência de criação em qualquer nível, retomando-se a antiga questão da imitação de Deus (*imitatio Dei*) expressa na vontade de ser igual a Deus, ou seja, de poder criar qualquer coisa, inclusive replicar-se a si mesmo na produção de seres semelhantes. Esta é uma das idéias mais recorrentes na ficção científica e também uma das mais mal tratadas, pois bate de frente com as crenças judaico-cristãs mais arraigadas que fundamentam o senso comum.

E finalmente, a evocação da questão de nossa *identidade*: Quem somos nós? O movimento narrativo derroga as idéias clássicas de *sujeito* e de *indivíduo*, que se tornaram insuficientes para dar conta dessas novas emergências, tais como modelos de simulação, ampliação da mente mediante próteses, transferência ou deslocamento da própria mente para outros suportes, etc. Cada vez mais podemos reconhecer que tais categorias são insuficientes e que o homem não é só “humano” nem centro de referência como pretendeu durante tanto tempo a nossa crença antropocêntrica. Mas essas já são questões que serão desenvolvidas em outra ocasião. Um dos méritos do filme *13º Andar* é poder suscitá-las.

Notas

1. Apud LEMOS, André, (2002), p. 182
2. GRAY, J. (2005), p. 32
3. Kurzweil, Ray (2003). *A fusão homem-máquina: estamos no rumo da matrix?*
4. Nova Psicanálise ou NovaMente, teoria criada em 1986 por MD Magno na linhagem Freud-Lacan, é uma reformatação da psicanálise a partir do conceito de Pulsão, considerado conceito fundamental da psicanálise, e suas conseqüências. Esse modelo tem se

mostrado compatível com as complexas questões contemporâneas em múltiplos campos do conhecimento. Coaduna-se com teorias científicas atuais e frequentemente demonstrou antecipá-las em pontos cruciais.

5. Para uma apresentação das bases do conceito de Pessoa [IdioFormação], cf. MD Magno. Seção 2. *Revirão*. In: *A Psicanálise, Novamente*. Rio de Janeiro: 2004, p. 37-54

6. Para uma apresentação do conceito de *HiperDeterminação* e *Revirão*, cf. MD Magno. 2. *Revirão*. In: *A Psicanálise, Novamente*. Rio de Janeiro: Novamente, 2004. p. 37-54.

7. O termo *Revirão* foi cunhado a partir da criação de James Joyce, em *Finnegans Wake*, *riverrun* e da tradução que dele fizera Glauber Rocha no título de seu romance *Riverão Sussuarana*, além do próprio verbo da língua portuguesa “revir”, que, segundo o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, vem do latim “revenir” e significa “vir de novo”, “voltar”, “regressar”.

8. Kurzweil, R. (1999).

9. Kurzweil, R. (2005), p. 9

Referências bibliográficas

ALONSO, Aristides. *Era no início a ação!* – o Fausto de Goethe. In: COMUM – Rio de Janeiro: Facha, 2002. v. 7, n° 20, p. 80-102

_____. *A queda para o alto*: o Fausto de Marlowe. In: COMUM – Rio de Janeiro: Facha, 2002. v. 9, n° 22, p. 39-55

_____. *O trágico*: promessa de evento – o “Prometeu acorrentado” de Ésquilo. In: COMUM – Rio de Janeiro: Facha, 2002. v. 10, n° 24, p. 42-5

_____. *A música das esferas* – o “Doutor Fausto” de Thomas Mann. In: VOZES EM DIÁLOGO – Revista do Centro de Educação e Humanidades da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. v. 1, n° 1, p. 94-111.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

GRAY, John. *Cachorros de palha*: reflexões sobre humanos e outros animais. Rio de Janeiro: Record, 2005.

IRWIN, William (org.) *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Madras, 2003.

LEMONS, André. *Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

KURZWEIL, Ray. *The age of spiritual machines*. MIT Press, 1999.

_____. *The singularity is near*. When humans transcend biology. Viking,

2005.

MAGNO, MD. *Psicanálise: Arreligião*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2005.

_____. *Revirão 2000/2001*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2003.

_____. *A psicanálise, novamente*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2003

YEFFETH, Glenn. *A pílula vermelha*. Questões de ciência, filosofia e religião em Matrix. São Paulo, PubliFolha, 2003.

Resumo

Questões suscitadas pelo filme *13º andar* a respeito das noções clássicas de indivíduo e sujeito em nossa cultura. A emergência da idéia de Pessoa em rede proposta pela psicanálise contemporânea. Realidade e virtualidade, identidade e transitividade da mente das Pessoas.

Palavras-chave

Cinema; Real e virtual; Pessoa; Artifício e tecnologia.

Abstract

The movie *The thirteenth floor* and the ideas of subject and individuality in our culture. The emergency of the concept of Pessoa (Person) as a net presented by the contemporary psychoanalysis. Reality and virtuality, identity and transitivity of the Pessoas' (Person's) mind.

Key-words

Movie; Real and virtual; Pessoa (Person); Artifice and technology.

O panoptismo existente em *Dogville*

Marcello Raimundo Barbosa de Freitas

Através de uma leitura de Foucault e sua reflexão sobre a questão da vigilância e do controle, o ensaio busca desfazer as caricaturas habituais criadas em cima das concepções de espaço fílmico, buscando para tanto, uma análise calcada no filme *Dogville*, de 2004, de Lars Von Trier.

Reflexão teórica sobre o espaço

O espaço, segundo Santos¹, deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida. Porém, considerá-lo dessa maneira é uma regra de método cuja prática exige que se encontre, paralelamente, através da análise, a possibilidade de dividi-lo em partes. Essa mesma análise é uma forma de fragmentação do todo que permite, ao seu fim, a reconstituição desse mesmo todo.

No que tange ao espaço, sua divisão em partes deve ter a possibilidade de ser operada segundo uma variedade de critérios. Os chamados “elementos do espaço” são uma dessas diversas possibilidades.

Os “elementos do espaço”, sendo espaciais (pelo fato de disporem de extensão), também são dotados de uma estrutura interna, pela qual participam da vida do todo de que são parte e que lhes atribui um comportamento diferente (para cada qual), como reação ao próprio jogo das forças que os atingem.

A simples enumeração das funções que cabem a cada um dos elementos do espaço mostra que eles são, de certa forma, intercambiáveis e redutíveis uns aos outros. Essa intercambialidade e redutibilidade aumentam, na verdade, com o desenvolvimento histórico, é um resultado da complexidade crescente em todos os níveis da vida.

Ao mesmo tempo em que os elementos do espaço se tornam mais intercambiáveis, as relações entre eles se tornam também mais íntimas e muito mais extensas.

Dessa maneira, a noção de espaço como uma totalidade se impõe de maneira mais evidente, porque mais presente; e pelo fato de resultar mais intrincada, torna-se mais exigente de análise.

O estudo das interações entre os diversos elementos do espaço é a chave fundamental para essa análise, posto que o espaço seria, então, um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações.

A compreensão do conceito de espaço para uma análise da diluição espaço-sociedade se faz essencial sob a ótica do todo ou de sistema. Dentro desse conceito o espaço expressa-se, como instância da sociedade; e, como tal, interage num conjunto de instâncias (economia, política, cultura) agindo dialeticamente como continente e conteúdo, paradigma e sintagma.

O espaço é muito mais um evento que um elemento físico. Ele define-se segundo uma multiplicidade de conceitos que interagem na e com a forma. É como se forma tivesse corpo e alma. Ela é resultante e resultado de um conteúdo e é alterada com o movimento social de modo que um conteúdo se encaixa e interage a cada nova forma que por sua vez renova a sua concepção formal.

A interação é a essência do conceito de espaço, é o seu movimento dialético que o define como sistema.

Essa capacidade de transformação e reconceitualização de espaço justifica a localização como algo dinâmico. Deve-se entender que o conceito de localização e de lugar são distintos. A localização é uma apreensão categórica ou conceitual de um lugar em meio a uma rede de interferências relacionais. Santos² também identifica o lugar como o objeto ou conjunto de objetos. A localização é um feixe de forças sociais se exercendo em um lugar. Isso caracteriza o lugar como estático e a localização como dinâmica.

Roberto DaMatta, em *A casa & a rua*, exemplifica esses conceitos segundo as diferenças das nações básicas de endereço ou da localização cronológica entre diferentes grupos sociais. Ele também especifica o conceito de localização cronológica ou histórica. Essa noção vai permitir, portanto, que um mesmo lugar mude de localização através dos movimentos sociais na história.

A localização seria, portanto, pontos de intercessão das relações e valores sociais ou humanos, dilatando-se a níveis sistêmicos enquanto os lugares definem-se pontualmente por relações físicas.

Essa complexa estrutura do espaço sugere que, para a sua análise, seja utilizado um método que é baseado na apreensão de paradigmas e, num confronto

inverso, na decomposição do sintagma.

Essa composição resulta no que Santos chama de elementos. A intercambialidade desses elementos salienta o caráter sistêmico do espaço, e, seu funcionamento polimórfico é reflexo da polivalência de seus elementos.

Dentro das interações dos elementos, Santos polemiza o meio ecológico afirmando que este define-se em parte como meio técnico ou infra-estrutura e até mesmo a dita “natureza selvagem” ou “cós mica” já foi substituída pela artificial.

Isto porque, a partir do momento que o homem tornou-se “homem social” com a produção social, o raio de ação da sua interferência no espaço extinguiu qualquer suspiro da natureza primeira.

Conclui-se, então, que os elementos que compõem o espaço são estruturados pelos seus papéis, seus estados, relações e condições e não pela sua representação particular e física.

Em sistemas que envolvem pessoas não é a pessoa que é um elemento, mas os seus estados de fome, de desejo, de companheirismo, de informação ou outro traço de qualidade relevante para o sistema. Isso reafirma o fato de que o homem, mesmo sem participar diretamente da produção, caracteriza-se como elemento do espaço já que estruturam o contexto social, o que representa sua condição de elemento.

Ou seja, o elemento está sujeito a transformações no momento em que desloca-se no tempo. Isso por que o movimento histórico lhe soma qualidades e quantidades segundo essa ordem. Os valores qualitativos são os primeiros que devem ser captados, pois são as necessidades sociais que resultam numa expressão quantitativa.

Os elementos são mutáveis no tempo assim como transformam-se com o deslocamento do lugar. Um elemento sob as mesmas condições, em lugares diferentes desenvolve-se de formas diferentes.

Deve-se frisar que na análise do espaço ou da sociedade não são os elementos na natureza que lhes dará forma. Para sair do nível do abstrato e compreender o espaço como um sistema e como um todo deve-se compreender os elos entre os elementos ou suas estruturas. Esses elos ocorrem de várias maneiras e são categorizadas de duas formas: “relações simples” e “relações globais”. As relações simples estruturam-se segundo causa e efeito, são definidas como relações seriais. Nesse tipo de relação os elementos interagem uns aos outros de forma sucessiva e cíclica.

As relações globais são definidas por elementos que influenciam relações pré-existentes; no caso das paralelas, ou quando a estrutura interna do elemento é que modifica o próprio elemento, que é mais recente, e chamada de *feedback*.

Deve-se compreender essa constituição sistêmica, com as relações ocorrendo simultaneamente e em conjunto estruturando uma enorme teia de relações de elementos que por sua vez desdobram-se em sub-sistemas. O que complexibiliza mais o espaço já que estes sub-sistemas estão conectados às relações gerais. Por isso podemos afirmar que o nível de abstração, ao contrário do que parece, é muito maior na análise empírica e pontual daquilo que é fisicamente concreto e que as evidências e a concretização da análise de um fenômeno está na compreensão de um todo ou de um sistema que extravasa os limites físicos e alcança horizontes cósmicos.

Reflexão teórica sobre o espaço no cinema

Na concepção de Bernardet³, primariamente o cinema seria não somente a reprodução da realidade, mas também a reprodução da própria visão do homem. Visão concebida em perspectiva, da mesma forma como a imagem cinematográfica. Essa última, correspondendo à percepção natural do homem, apresentar-se-ia como uma reprodução da própria realidade.

Porém, Bernardet ressalta que a imagem cinematográfica não reproduz realmente a visão humana. Ele parte do pressuposto que o campo de visão humano é maior do que o espaço da tela. Ainda assim, as cores apresentadas nas películas não são naturais, isto é, são artificiais.

Até mesmo a perspectiva – muito além da visão natural – equivale à reprodução de uma forma de representação implantada na pintura a partir do Renascimento, no fim da Idade Média.

Essa mesma representação, nas artes plásticas, é um fenômeno puramente ocidental e não universal; adotado por essa cultura que acostumou-se a considerá-la como a visão natural na pintura, não deixando de ser apenas uma convenção.

Por outro lado, apesar de o cinema ensinar uma reprodução de movimento real, sabe-se que não há movimento na imagem cinematográfica. Trata-se apenas de uma ilusão, uma “brincadeira” ótica. A imagem na tela é sempre imóvel, apresentando uma impressão de movimento nascida da seqüência projetada de 24 fotogramas por segundo, muito além da possibilidade de

percepção da interrupção entre cada imagem pela retina humana. Ou seja, trata-se de uma reprodução do real.

Já para Munsterberg⁴ o que vale é a psicologia da forma, isto é, o ponto de partida na operação do aparato cinema seria o elemento externo. O restante do processo completar-se-ia na mente do espectador.

Dessa forma, o cinema valer-se-ia da percepção, da memória e do raciocínio, estabelecendo-se, a partir daí, um “jogo” entre aparato e espectador: o cinema sugestiona, sugere a realidade, usando para tanto recursos hábeis e, num primeiro momento, recursos específicos como a montagem e o *close-up*. Compete ao cinema sugerir, lançar elementos.

Para que o processo se torne completo, vale ao espectador realizar a sua parte através do raciocínio e da memória, trabalhando no sentido de concretizar a significação.

O cinema deve, portanto, operar utilizando todos os seus recursos, trabalhando a atenção involuntária e atizando a atenção voluntária do espectador.

Outro ponto fundamental é a noção retrato de uma realidade, estabelecendo como elemento comum o desenvolvimento no tempo e no espaço (o jogo de uma dimensão interior, relativa, e uma dimensão absoluta, externa). Exercício constante e obrigatório da realização fílmica.

Eisenstein⁵, assim como Munsterberg, apóia-se no papel da montagem dentro de um filme. Parte de um conceito, pelo qual a junção de dois pedaços de filme resulta não em uma simples soma, mas em produto, isto é, a formação de um novo conceito.

Dessa maneira, o princípio de montagem fundamenta-se em grande parte na tendência em se reduzir dois ou mais elementos ou qualidades independentes a uma unidade. Cada aspecto ou detalhe de um fotograma, no cinema, passa a ser pensado em função do significado que possa vir a ter no todo. A partir disso, surge a isotopia, isto é, quanto mais variáveis reiterarem um dado conceito, mais garantias ter-se-ia de sua existência.

O cinema pode, então, ordenar as percepções do espectador, possibilitando não só que sua imaginação funcione, mas também que um pensamento seja transmitido.

Dentro de um filme, constrói-se uma realidade, um novo mundo e, conseqüentemente, um novo espaço. Espaço esse que, independentemente de sua natureza – natural ou artificial – se apresenta de forma virtual.

E esses espaços são concebidos através de um processo de condensação; processo este no qual as representações formam uma imagem.

Segundo Eisenstein, tal processo de condensação é composto por duas etapas básicas: a construção da imagem e o resultado desta construção e significação para a memória.

Essa imagem e sua projeção para Xavier⁶, consolida uma descontinuidade que separa o terreno da performance e o espaço onde se encontra o espectador, condição para que a cena se dê como uma imagem do mundo que, delimitada e emoldurada, não apenas dele se destaca mas, em potência, o representa.

A imagem é percebida como um *continuum*, não se definindo no retângulo da tela apenas o campo de visão efetivamente presente diante da câmera e impresso na película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva.

O espaço que se estende fora do campo imediato de visão pode também ser definido, em maior ou menor grau. Há uma virtual presença deste espaço não captado pelo enquadramento.

“Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (Xavier, 2003).

Para se estabelecer de que modo esse espaço “fora da tela” pode ser definido dentro da hipótese de registro e projeção contínua, Xavier ressalta que o espaço diretamente visado pela câmera poderia fornecer uma definição do espaço não diretamente visado, desde que algum elemento visível estabelecesse alguma relação com aquilo que supostamente estaria além dos limites do quadro.

Genericamente, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar para um espaço contíguo não visível.

A tendência à denotação de um espaço “fora da tela” é algo que pode ser intensificado ou minimizado pela composição fornecida.

Bazin⁷ verifica que os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes o sugere, o quadro da imagem, mas um “recorte” (cachê em francês) que não pode senão mostrar uma parte da realidade. O quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga.

Além disso, o movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”.

A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo

pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração.

O tipo de definição dado ao espaço “fora da tela” depende da modalidade de entrada ou saída que efetivamente ocorre.

As entradas e saídas têm tendência a se definir dentro do estilo próprio às entradas e saídas de um palco. Este seria um fator responsável pela redução do espaço definido pela câmera aos limites do espaço teatral, portanto, não cinematográfico.

Os elementos fundamentais para constituição da representação encontram-se todos contidos dentro do espaço visado pela câmera, ocorrendo, além disso, um reforço desta tendência ao enclausuramento, proveniente de dois outros fatores combinados: a própria configuração do cenário, tendente a produzir uma unidade fechada em si mesma; e a imobilidade e o ponto de vista da câmera, cúmplice no efeito sugerido pelo cenário, na medida em que a visão de conjunto evita a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve.

A ruptura com este “espaço teatral” e a criação de um espaço verdadeiramente cinematográfico fica na dependência da ruptura com esta configuração rígida.

No caso deste plano fixo e contínuo corresponder à filmagem de um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura de câmera ser a mesma, a ruptura frente ao espaço teatral estaria garantida pela própria natureza dos elementos focalizados, aptos a produzir a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento.

O movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida.

Isto é, há uma simulação do espaço. Simulação esta estendida como vivência de uma representação, ou seja, a vivência contínua de um espaço tridimensional em movimento (as imagens cinematográficas que dão a ilusão de volume) a partir de um meio bidimensional (a tela).

O espaço no cinema é uma representação, e como tal, ele representa uma tridimensionalidade a partir da técnica, bem como uma suposta realidade de um determinado espaço (cidade, campo, etc.), a partir de conceitos estabelecidos desde a concepção do roteiro até a edição final.

O espaço urbano fílmico, por exemplo, é uma simulação, pois induz

uma vivência pelo espectador deste espaço, tanto pela técnica quanto pela narrativa.

Nesse sentido, vale lembrar que o espaço urbano simulado/representado das cidades no cinema é vivenciado no cotidiano urbano e moderno há mais de 100 anos.

É pertinente se questionar, portanto, o quanto esse espaço fílmico, dada a imensa popularidade no cinema, pode influenciar a leitura da cidade e da vida urbana “reais”.

Através de sua linguagem acessível ao público “leigo”, o cinema oferece uma das mais sedutoras mediações entre a cidade como conceito e a cidade como experiência.

O cinematográfico, invenção dos Irmãos Lumière de 1895, foi consequência da secular busca pela assimilação, simulação e reprodução do espaço, originada no Renascimento e naquele momento ainda mais contundente devido ao intenso desenvolvimento tecnológico do século XIX.

Em sua primeira exibição pública, parte dos espectadores fugiu apavorada com o trem em movimento em sua direção em *A chegada de um trem a Ciotat*.

Estava estabelecida a relação dos espectadores de cinema com o espaço urbano por ele simulado: sabe-se estar diante de um truque, tem-se o conhecimento de não se estar diante de um espaço tridimensional, de figuras humanas, de ambientes construídos, mas a extrema verossimilhança com o modelo real ocasiona uma captura do espectador, que se envolve com o espetáculo cinematográfico e seu espaço (inúmeras vezes o urbano) como se este fosse vivido empiricamente.

Acrescida do tempo, a vivência do espaço fílmico se aproxima ainda mais da experiência empírica.

Para Metz⁸, nenhuma outra arte captura e envolve tão fortemente o espectador como o cinema, que dá a sensação de se estar diante de um acontecimento real, provocando um processo de participação emocional e sensorial da platéia.

Foucault e a vigilância

Em *Vigiar e punir* (1975), Foucault tentou mostrar como as formas modernas de punição, como a prisão, envolviam o exercício de uma forma excessiva do poder moderno. Poder este, que, para ele funcionaria como o olhar dos carcereiros no “panóptico de Bentham”; ou seja, todos estão sujeitos a ele, mas

ninguém sabe disso. O poder estaria em toda parte e não poderíamos vê-lo.

O poder seria um produto do olhar, uma habilidade de tornar visível o invisível, tornado-se o mundo moderno um grande confinamento que ao invés de libertar os indivíduos face a uma racionalidade, na verdade, prendia-os em uma nova estrutura de poder mais insidiosa.

Foucault tentou mostrar, mediante cuidadosa análise histórica que o mundo moderno, apesar de ser superficialmente mais civilizado que o medieval, está construído sobre uma nova e mais extensa forma de crueldade – a opressão dos que não atenderam às exigências da nova autoridade da razão.

Ele afirma que se deve resistir às formas modernas de poder tecnocrático, cuja preocupação central é a disciplina e o controle dos indivíduos.

Deve-se permitir que os excluídos da ordem racional da tecnocracia moderna – insanos, criminosos e desviantes – tenham a palavra.

Já Michel Hardt afirma que a passagem da sociedade disciplinar, como era chamada por Foucault, para a atual sociedade e o desmantelamento dos muros que definiam as instituições, gerou um estado de “não há mais fora”, e a nova sociedade passou a funcionar, não mais por confinamento, e sim por controle contínuo e comunicação instantânea, sendo, portanto, necessariamente uma sociedade mundial de controle. O espaço público passou a ser privatizado de tal maneira que não é mais possível compreender a organização social a partir da usual dialética espaços privados/espaços públicos, ou dentro/fora.

A vigilância no cinema – análise filmica: *Dogville*

Dogville é um filme completamente atípico, uma espécie de teatro filmado, muitas vezes visto de cima, como numa perspectiva aérea, de onde percebemos as marcações a giz no chão que caracterizam as construções, ruas arbustos e até um cão.

Além das linhas no chão, apenas alguns elementos tridimensionais são utilizados na caracterização do espaço fílmico: algumas paredes, cercas e portas, a torre do sino da igreja, uma colina e os móveis de cada espaço são os principais.

O espaço funciona, portanto, como uma planta em escala real de um projeto arquitetônico, onde inclusive cada espaço é identificado por inserções textuais que os definem: “casa de Thomas Edison” e “Rua Elm”, por exemplo.

O tom de fábula pelo qual a história é contada faz com que o filme adquira

um “aspecto de não-contemporaneidade, de estarmos além do tempo e do espaço, algo como o ‘sempre’ e em ‘qualquer lugar’”.

O filme em si é um objeto de uma carga teatral imensa, mas também (e, sobretudo) submerso pelo seu apaixonado pulsar cinematográfico.

Servindo-se de um conceito de *mise-en-scène*, absolutamente genial – sugerindo a possibilidade de abandonarmos os cenários convencionais para, na sua ausência, olharmos melhor para o espaço interior de cada personagem.

Dogville é um filme que descobre novos lugares cinéfilos e humanos no interior do seu próprio espaço.

No espaço estão sempre embaralhadas as coordenadas mentais e que se descobrem as relações mais íntimas com os corpos.

É por isso sensato – e até necessário – lembrar que o espaço é sempre vital para construirmos uma relação com determinado universo, com determinado corpo, algo ou alguém.

É na ausência de paredes, muros, tetos e portas que Von Trier desnuda e expõe o Ser Humano na sua integridade.

Com este palco aberto, Lars Von Trier testa os limites do próprio cinema. Apesar dos efeitos de som realistas, o formato mínimo da ambientação (casas, pomares, percursos, etc.) riscado no chão se destaca sobre qualquer outro elemento do espaço fílmico.

O reducionismo adotado na caracterização do cenário nos permite ver a sociedade como um todo, exterior e interior, ruas, casas e pessoas, indo do coletivo ao privado, à intimidade dos lares sem obstáculos, numa onipresença perturbadoramente marcante.

Este desnudamento do cenário direciona a atenção para a atuação, permitindo ao mesmo tempo em que a história e o espaço fílmico penetrem na mente do espectador diretamente, sem obstruções, despindo-o de suas próprias referências espaciais.

Os atores caracterizados obedecem a linhas marcadas no chão que representam um esqueleto mínimo de ambientação (casas, ruas, etc.), planos de cima que transformam o filme numa grande maquete viva e depois de um tempo, o espectador vê-se imerso na trama.

Nunca a noção de “teatro filmado” foi tão cínica e audaciosamente provocada como em *Dogville*.

A reação do espectador comum poderá ser problemática caso ele não dispa-se totalmente de qualquer pré-concepção sobre como um filme “deve” ser.

Mesmo quando tempo e espaço são abstratos, deformados, fragmentados,

os filmes costumam articulá-los ao nos estimular a imaginá-los.

Nosso senso espacial é realçado pelo recurso dramático da arquitetura fílmica, que com sua capacidade de referenciar espaço e tempo sempre intensifica sensações e produz atmosferas, trazendo algo à tona, desde, um fundo histórico a uma nova apreensão do espaço.

Seja qual for, é a nossa própria experiência de mundo que embasa e nos permite o entendimento das novas proposições espaço-temporais que nos são apresentadas pelo cinema.

É preciso aceitar o fato de que o mundo que podemos experimentar com nossos sentidos é apenas uma vista parcial de uma realidade multifacetada, e que é somente com o auxílio de instrumentos que podemos acessar áreas mais além.

A realidade que percebemos é, então, apenas uma de muitas combinações possíveis de espaço e tempo.

A artificialidade da cidade é revelada pela ausência de obstáculos visuais, sugerindo que “só não se vê o que não se quer”.

Em primeiro lugar vemos o retrato de um emaranhado infinito de relações e reações, permutas e combinações, no qual nada permanece o que era, onde estava e como estava, mas tudo se movimenta, muda, se transforma e desaparece.

Vemos assim, em primeiro lugar o retrato como um todo, com suas partes individuais ainda mais ou menos mantidas em segundo plano; observamos os movimentos, transições, conexões, em vez das coisas que se movem, se combinam e são conectadas.

Esta permissão para se ver cada detalhe nos permite capturar de maneira muito ampla a totalidade das relações apresentadas.

A materialidade e a tutilidade emanadas desta arquitetura fílmica “ausente” são trabalhadas no sentido da evocação e da imaginação de um espaço materialmente desencorpado, não literal, não necessariamente sujeito às leis físicas e amparado na construção mental de suas partes.

Esta privação do sentido tátil tão presente na arquitetura nos remete a sua importância enquanto vazio.

O espaço fílmico proposto permite uma mudança na experimentação da estrutura tempo-espacial.

É uma rica fusão de imagens que aciona diversos sentidos. O espaço nunca é vazio; ele sempre incorpora um significado.

Em *Dogville* a arquitetura enquanto fato concreto é reproposta. A vinculação

do objeto a sua realidade física imediatamente perceptível é retrabalhada de tal maneira que vemos os objetos em seus profundos vínculos com o espaço proposto.

O seu situar no espaço, assim como o dos próprios atores, é relativamente automatizado de seu recipiente (contingente) arquitetônico para que possamos precisar com exatidão onividente seus desempenhos enquanto formadores deste espaço.

E é através dessa nova e complexa lógica espacial que *Dogville* vai trabalhar uma nova relação do espaço com o olhar e conseqüentemente, com as relações de poder.

E é desconstruindo o espaço em sua concepção tradicional, que ele subverterá a condição de observador e observado, ponto-de-vista e vista de um ponto.

É o panóptico tradicional e o invertido, de forma a descaracterizar completamente, a ponto de gerar dúvidas, sobre quem é o poder e quem é o subjugado.

Se por um lado a falta de portas e muros, abrem espaço para uma enganosa visão mais aprimorada das partes; por outro lado esta nos concentra a atenção nas atitudes, relações e reações humanas, obscurecendo cada vez mais as partes e tornando o todo por demais opaco.

A visão se torna uma via de duplo sentido, por vezes centrífuga, por vezes centrípeta.

Até mesmo a relação de vigilância e punição embutidas na trama mudam de lugar, parecendo metáforas, de uma certa maneira à condição do mundo real contemporâneo.

Conclusão

O filme de Von Trier parece procurar mostrar, dentre outras coisas, que a relação do poder exercitado através do olhar, como no panóptico de Bentham, não existe mais de forma a possuir um vigilante absoluto, e sim vários pequenos vigilantes, gerando novas e maiores formas de controle que se perpetuam através dos indivíduos e dos espaços.

Espaços estes que se modificam quanto à concepção proposta por Milton Santos, tornado o espaço real bem próximo do fílmico e vice-versa, de forma a não podermos mais distingui-los com facilidade, se não no campo visual, mas concretamente no campo da concepção.

É o superpanóptico citado por Bauman que ao invés de ampliar, aguçar, os sentidos humanos-visão, audição, etc., nas sociedades modernas, muito pelo contrário, inibe-os de forma a tornar cada indivíduo mais tolhido e confuso de seu real papel nessa mesma sociedade, tornando seus corpos mais dóceis do que nunca.

Notas

1. Santos, M. *Espaço e método*. pp. 5-8.
2. Santos, M.. *A natureza do espaço*. p 106.
3. J-C. Bernardet. *O que é cinema*. pp. 17-20
4. Munsterberg, Hugo. *The film: a psychological study*. New York: Dover Public, 1970.
5. Eisenstein, S. Palavra e imagem. In: *O sentido do filme*. p. 20.
6. Xavier, Ismail. *O olhar e a cena*. p. 7.
7. Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinema?*. p. 128.
8. Metz, C. *A respeito da impressão de realidade no cinema*. p. 15-28.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. Guerras espaciais: informe de carreira. In: *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999. pp. 34-62;
- BAZIN, André. *Qu' est-ce que le cinema?* Vol. II. Paris: Editions du cerf, 1960.
- BERNARDET, J.C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Disciplina. In: *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 125-204.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- METZ, Christian. *A respeito da impressão da realidade no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The film: a psychological study*. New York: Dover Public, 1970.
- SANTOS, Milton. *Espaço e método*. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. *A natureza do espaço*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Resumo

O presente artigo discute a relação entre a vigilância e o controle, postulados por Foucault, e o espaço fílmico, usando como base para a análise, o filme *Dogville* de Lars Von Trier.

Palavras-chave

Vigilância; Controle; Espaço; Filme; Panoptismo.

Abstract

This paper discusses on the relations between vigilance and the control, assumed by Foucault, and the space on the movies, using as base to analysis, the Lars Von Trier's film, *Dogville*.

Key-words

Vigilance; Control; Space; Movie; Panoptism.

Pertencer ao movimento

Marcia Paterman Brasil

Todos aqueles que amam a sua arte buscam
a essência profunda da sua própria técnica”
Dziga Vertov, *Manifesto Nós*, 1919

Dziga Vertov¹ foi o primeiro cineasta a cultivar abertamente o cinema como espetáculo, ferramenta do ver e do mostrar o que ocorria na realidade soviética. O cinema, em Vertov, é uma nova arte a serviço da vida. Por isso, a prática de Vertov é impensável sem duas determinações iniciais: a revolução de outubro e a implementação do socialismo. “Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial, esta é a fórmula elementar dos kinoks” (Vertov, 1972: 9). Ver e mostrar, em Vertov, apresenta já dois âmbitos essenciais de sua obra: observação do mundo e apresentação de um real que passa pela ideologia; a informação – por isso o caráter jornalístico de sua prática – e a propaganda, contida em “em nome da revolução”.

Para isso, observação e a apresentação deveriam se dar pela visão correta da estrutura econômica e social da nova nação socialista. Vertov conta o movimento da vida baseando-se na força da seqüência de planos (por isso, a emoção reside na realidade) e articulada, orquestrada pela montagem, empenhando-se na tentativa de desvendar o quanto o cinema é capaz de reproduzir a vida através de imagens que falam por si mesmas. Imagens capturadas do real, sem interferência do documentarista, para, na montagem, serem inseridas – e alteradas – em uma construção nova, diferente da possibilitada pelo olho humano, como afirma ele: “A câmara ‘dirige’ o olho do espectador das mãos às pernas, das pernas aos olhos, etc., na ordem que mais lhe favoreça,

e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada” (Vertov, 1972: 29).

Para Vertov, em duas décadas desde a invenção do cinematógrafo, suas potencialidades expressivas permaneciam inexploradas, desperdiçadas e subjugadas a estruturas artísticas. Eram elas as inimigas do cineasta e contra as quais o cinema deveria se insurgir para que se constituísse enquanto nova potencialidade expressiva, longe da arte pre-revolucionária. Vertov defendia a urgência de construção de uma nova linguagem propriamente cinematográfica diante do impacto da grande mudança social soviética, capaz de representar o mundo através da nova perspectiva de sociedade comunista, de um novo homem no contexto pós-revolução de 1917. Glorificou, através do clamor e do ritmo das máquinas, o dinamismo de um mundo em mudança. Suas obras clamam pela inclusão de mecanismos de obtenção dos símbolos da vida moderna. Para a influência da arte cinematográfica e da representação que escapava ao que Vertov via como inimigos nos “cine-dramas burgueses”, opunha as autênticas atualidades *kinoks* como única e verdadeira via de representação revolucionária de uma sociedade em movimento, por isso, de um cinema não determinado pela imagem em movimento, mas do movimento entre as imagens, do movimento entre os fragmentos do real.

Diante do processo de modernização, imprescindível em Vertov era o ajuste dos ponteiros com o novo tempo em constante mudança e com a máquina para que fosse possível enxergar a vida, mais especificamente, a nova vida soviética. O cameraman é o novo ser capaz de capturar, através da fusão homem+máquina, a nova era. É a partir dessa perspectiva que Vertov afirma: “Eu sou o cinema-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a você um mundo que só eu posso ver” (Vertov, 1972: 30).

A solução era documentar a realidade socialista. “Venham para a vida (...). Fugam da prosa da vida” (Vertov, 1972: 9), chamava ele, propondo o olhar para a poesia do real urbano-industrial em constante movimento. O cinema proletário deveria ser baseado na verdade, nos fragmentos de atualidade, e organizado pelo olho amadurecido: a câmera, possuidora da capacidade e da versatilidade superior à humana para explorar o caos do fenômeno visual.

O cinema-olho, junção da ciência e das atualidades cinematográficas, com o objetivo de nos batermos pelo cine-deciframento comunista do mundo (...). Rejeitamos a arte à periferia da cons-

ciência, já que é a vida mesma que colocamos no centro de nossa atenção e de nosso trabalho (Vertov, 1972: 9).

A idéia de imagem em movimento, percebida pelo olho humano, era frágil, em Vertov, já que sua observação correspondente à percepção humana era falha e restrita. O cine-olho, superado das limitações humanas, vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de maneira totalmente diversa daquela possível pelo olho humano.

Até hoje, nós violentávamos a câmara forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmara estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distanciada da cópia. No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido (...) Nem um exame mais atento pôde revelar filme ou pesquisa que traduzisse a aspiração legítima de libertar a câmara reduzida a uma lamentável escravidão, submetida que foi à imperfeição e à miopia do olho humano (Vertov, 1972: X).

Para isso, Vertov utiliza-se de sucessivas metáforas da deficiência do olhar humano, como na seqüência em que uma mulher abre e fecha os olhos, intercalada pelo abrir e fechar das persianas da janela de seu quarto. O olhar deficiente do homem aparece aí como o obstáculo que impede a visão total que a cortina propicia. Esta idéia aparece, novamente, no sono da cidade. A câmara e as bonecas das vitrines enxergam o nascer do dia enquanto a cidade dorme, enquanto os homens dormem. A câmara, deste modo, enxerga o que o olhar ignora.

A questão que movia o cinema soviético era encontrar um método de fazer com que o cinema participasse da formação do novo homem e, conseqüentemente, da adaptação à nova sociedade industrial socialista. “O cinema é a mais importante das artes”, afirma Lenin (Barnouw, 1977: 55), já demonstrando a preocupação do regime soviético com o domínio deste que viria a ser veículo de informação, entretenimento, educação e propaganda do regime. Ele é, a partir da revolução soviética, o maior de todos os meios de expressão, e sem o qual, “não pode existir uma grande nação” (Alberto Cavalcanti, 1951: 80). “O

cinema é um instrumento que se impõe por si mesmo, é o melhor instrumento de propaganda. (...) A sala de cinema deve substituir o boteco e a igreja, deve ser um suporte para a educação das massas” (Trotsky in: Ferro, 1992: 27).

Mas, para explicar a “vida como ela é”, não bastavam as aptidões humanas. Para Vertov, a percepção humana é limitada, por isso, dever-se-ia libertar a câmera do vício do olhar. Seu pressuposto, e do qual parte sua obra, é o de que era preciso educar as massas e criar, para isso, uma linguagem essencialmente cinematográfica, excluída dos ranços de outras linguagens, para alcançar a tão necessária e desejada aproximação com o ícone moderno: a máquina.

O princípio básico de seu cinema parte de uma proposta dual. Uma em relação à filmagem – portanto, da relação da máquina com o real – outra, em relação à montagem, que denota a construção intelectual e, por isso, remete à qualidade humana. A primeira refere-se à vida pega de surpresa, despreparada, espontânea. A segunda, ao agenciamento dos fragmentos da realidade. A primeira, o cinema do “eu vejo”, como ele afirma em seus manifestos. A segunda, o cinema do “eu penso”.

Vertov deu uma forma eminentemente pessoal a seus filmes de reportagem e documentários: queria traduzir o visível em comunismo e assim fez em documentários que misturavam fatos, sentimentos e propaganda numa espécie de surrealismo político. Foi o primeiro a trabalhar propositalmente sobre a idéia de montagem (Furhammar e Isaksson, 1976: 15).

Para Vertov, era necessário gestar uma “cine-sensação do mundo”, por isso, o papel do cineasta é, antes, o papel de cidadão. Deveria utilizar, para isso, a câmera máquina que enxerga aquilo que o olhar humano, falho, não capta. Movia-se pela proposta de transformar em visível o invisível a olho humano. Mas o olho nem estava no homem nem na máquina. Estava, de fato, na matéria.

O objeto fílmico era um cine-objeto, à luz do olhar da câmera. “O que faz a montagem, segundo Vertov, é trazer a percepção nas coisas, pôr percepção na matéria” (Deleuze, 2004: 117). Neste sentido, Vertov funde homem e máquina dentro de uma perspectiva de transformação da percepção cinematográfica e social pela educação do olhar.

Se o cinema-olho, como ele indica, é a montagem do “eu vejo” efetuado pela câmera, este “eu vejo” já é trabalhado, orientado para a montagem, que seria o emprego da qualidade humana de pensar, seguida da utilização da

qualidade da máquina na captação da imagem. Como elemento de embasamento dessa montagem capaz de dar sentido à imagem super-captada, ou cuja apreensão se dá pelo excessivo caráter de aperfeiçoamento da câmera, Vertov se utiliza da noção de intervalo:

A progressão entre as imagens (intervalo visual, correlação visual entre as imagens) é (para o Cinema-Olho) uma unidade complexa. Ela é formada da soma das diferentes correlações de planos, de ângulos, de movimentos dentro das imagens, das luzes, das sombras, de velocidades de mudança (Vertov, 1972: 131).

Desta forma dialética, o movimento é pensado por Vertov já como contradição dentro da própria perspectiva de que o cinema seja imagem em movimento, fotograma em movimento. Afirma ele: “A matéria primária da arte não é absolutamente o próprio movimento, mas os intervalos, a passagem de um movimento a outro. São eles (os intervalos) que conduzem a ação em direção à solução cinética” (Vertov, 1972: 18).

O intervalo, nesse sentido, é o plano negativo, a armadura oca de desdobramento dos planos e das seqüências, espaçamento original, a distância produtiva de organização do deslizamento, da sobreposição. Tudo está nos intervalos. O preenchimento das diferentes partes do filme, dos diferentes intervalos entre dois planos. É o vazio a origem e a causa do movimento no cinema de Vertov, e é neste vazio que o russo opera os cruzamentos de junção e separação dos elementos que compõem o filme. Trata-se, portanto, de devolver à matéria o intervalo através de um agenciamento das coisas possível mediante a máquina. Mas também é o intervalo o mecanismo a partir do qual Vertov pode afirmar o casamento dos fragmentos para composição do real:

Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrada a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara) (Vertov, 1972: 29-30).

Por outro lado, é também através da montagem que o novo será criado: “De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito” (Vertov, 1972: 30).

Graças a esta estrutura, será possível que Vertov afirme a montagem de uma só vez. O filme não está pronto em sua cabeça. Ele poderá ser construído não por partes a partir do momento em que será a produção instantânea de um número infinito de operações combinatórias entre as imagens, resumidas numa soma cumulativa. Sobre seu método de montagem, descreve ele:

Não é suficiente mostrar fragmentos de verdade na tela, separados da verdade. Estes fragmentos devem ser tematicamente organizados, assim, o todo é também uma verdade (...) Faço entrar de uma só vez os pedaços de que disponho. Todas as imagens se encontram em estado de translação contínua até o fim do processo de montagem, que constitui, em si, uma repetição extremamente abrangente de todos os estágios anteriores, de toda a história desse processo desde a construção primitiva do velho Pathé Journal até as construções muito complexas das montagens de hoje (Vertov, 1972: 23).

Neste sentido, o real exposto por Vertov se submete a essa complexa operação de manipulação na montagem. A verdade, em *O homem com a câmera* (1929), não é a verdade das imagens captadas pela câmera, mas a verdade que está inserida dentro de uma interação dialética entre a filmagem mecânica e a utilização de seu produto. É, portanto, o resultado de um atrito entre os objetos (ou cine-objetos), porque o real estaria nas coisas, e os seus discursos dispostos pelo intervalo. Portanto, a realidade está inserida em uma estrutura ficcional, pois é um dos elementos do processo. A verdade, em Vertov, está em processo de montagem, pois que o cinema-verdade, para ele, é a verdade do cinema, e não no cinema, já que não se trata do exercício de levar a ele a verdade do olho humano, mas da nova arte, ou melhor, pois que o essencial é a “cine-sensação do mundo” (Vertov, 1972: 27).

Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justapponho todos os pontos

do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido (Vertov, 1972: 30).

Enquanto o explorador Robert Flaherty praticava a continuidade das imagens para criar uma ilusão do espaço-tempo, situando-se entre os relatos de viajantes das atualidades fílmicas e a ficção, Vertov percorria o caminho oposto: descontinuidade, desorientação imagética e sonora para construir uma narrativa cinematográfica interpretativa do real, com ritmo moderno e superposição de imagens. A montagem vertoviana caracteriza-se pela construção de um mundo novo a partir de material de origem variada, interligando pontos distintos do universo, justapondo todos os pontos do universo onde quer que ele os tenha apreendido, obtendo um resumo organizado das impressões visuais que o olho humano é parcialmente capaz de apreender.

Seu “cinema intelectual” não queria apenas mostrar, mas organizar as imagens como um pensamento linear construído por imagens desconstruídas e combinadas. Buscava aliar a mensagem propagandística a uma experimentação da linguagem. Defendia uma perspectiva epistemológica, que queria decifrar o mundo, mas, também, ensinar a ver. Segundo o cineasta Silvio Da-Rin: “Se o projeto de uma ‘cine-língua’ contém a marca de um certo idealismo formalista, contém também um raro ímpeto inventivo, associado à determinação de formular as bases de um mundo de expressão autenticamente cinematográfico” (2004: 131).

Vertov via no cinema um meio de revelar o mundo – uma nova percepção do mundo – percepção cinematográfica, nas atualidades Kinoks, um mergulho nos acontecimentos visuais decifrados pela câmera, fragmentos de energia real. Por isso, Vertov propunha todas as inovações de montagem, sendo um entusiasta do movimento, dos intervalos entre uma e outra imagem, quando a real capacidade do cinema se manifesta: a experimentação para alcance de uma cine-língua munida de toda a potencialidade da máquina:

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto. Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que

conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos (Vertov, 1972: 85).

O ritmo do cinema, para ele, está nos próprios objetos captados do real, mas, para organizá-los no espaço, é necessário empregar entre duas imagens o ritmo adequado a elas. Organizar os movimentos de cada cine-objeto é organizar seus movimentos internos e empregá-los com um movimento intercinético adequado. Mais que uma obra de imagens – ou uma frase de palavras – Vertov vê no cinema a potencialidade de descoberta de uma escritura dos silêncios, dos espaços e das vírgulas. A arte propriamente cinematográfica, a arte do artesão do cinema, em Vertov, está, portanto, naquilo que não é necessariamente real, porque excede as imagens, mas, sim, na forma, na organização.

Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento. Nós estamos em busca da cine-gama. Nós caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos, lentos e acelerados, correndo longe de nós, próximos a nós, acima, em círculo, em linha, em elipse, à direita e à esquerda, com os sinais de mais e de menos, os movimentos se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço. O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço (Vertov, 1972: 19).

Esta cine-gramática que ele propõe que seja criada fora estabelecida, para a ficção, por Griffith, em 1908. Era necessário, segundo Vertov, encontrar as ferramentas para encontrar o real espontâneo e o submeter a mecanismos autenticamente comprometidos com a representação da realidade.

Sobretudo em *O homem com a câmera*, Dziga Vertov demonstra como a impressão de realidade é construída ao apresentar uma cena do cameraman, Mikhail Kaufman filmando pessoas nas ruas. Corta. Sala de montagem: a montadora Elizaveta Svilova manipula as imagens, representando o evento

que acabamos de ver. Vemos, ao mesmo tempo, o *making off* da filmagem, o filme e o filme sendo construído na montagem. Lembra-nos, sempre, de que é um filme. Em *O homem com a câmera*, Vertov revela os mistérios do cinema. Os mistérios da construção (da montagem) e da captação (da filmagem) expõem, em uma perspectiva anti-ilusionista, o método de apreensão do real espontâneo e da montagem. O filme possui em si a auto-revelação de seu percurso. O espectador assiste à ação de um cineasta que constrói o próprio filme, como de um escritor que revela os meandros do processo de elaboração do texto ou de um pintor referindo-se ao método de aplicar suas pinceladas.

É impossível assistir *O homem com a câmera* sem perder de vista que todo filme é uma construção. Vertov, com sua transparência da construção, relaciona-se com a mesma força com o espectador e com o tema. Como afirma Bill Nichols em *Introduction to Documentary* (2001), diferentemente dos modos expositivo, observacional, poético, performático e participativo, a auto-reflexividade no documentário apresenta aquilo que, de fato, todo filme é: uma construção. Baseada no real e a ele vinculado, mas, sempre, uma construção que tem em si a construção de um argumento (sobre a forma, sobre o objeto ou sobre a motivação ideológica) e a autoria do realizador. “Nós assistimos ao engajamento do cineasta conosco, falando não somente sobre o mundo histórico, mas sobre os problemas e as questões da representação ela mesma” (Nichols, 2001: 125).

O documentário que apresenta seus mistérios de construção apresenta não só o conteúdo, mas a forma do filme. O formalismo vertoviano, neste sentido, ultrapassa as questões da construção, interferindo em articulações éticas da construção da imagem. Ao apresentar a cena (captada do real) e sua manipulação na montagem, Vertov “desconstrói a impressão de acesso desimpedido à realidade e convida o espectador a refletir sobre o processo pelo qual a impressão é ela mesma construída através da edição” (Nichols, 2001: 127). Para Nichols, o modo reflexivo é o mais consciente da construção cinematográfica e o mais questionador da própria representação. Ele subverte noções imprescindíveis ao ilusionismo cinematográfico, como a evidência persuasiva, as provas incontestáveis, a solenidade, o compromisso indexical da imagem e o que ela representa enquanto fragmento da realidade.

Segundo Nichols, através de suas estratégias de desconstrução da ilusão no cinema, o modo reflexivo empurra o espectador a alcançar um nível mais elevado de consciência a respeito de sua relação com o documentário e com o que ele representa. Vertov, ao desmontar seu brinquedo dentro do próprio

brinquedo, mostrando cada engrenagem, questiona também a formação e a captação do conhecimento do mundo. Problematisa o fetichismo da representação.

Deste modo, o cinema vertoviano, segundo Nichols, dirige a atenção do espectador para suas próprias expectativas a respeito da construção documental e, ainda, para as expectativas que temos sobre o próprio mundo. Torna estranho o que nos é familiar (a imagem) e subverte nossa mecânica aceitação de convenções e códigos.

Para Barnouw, Vertov não se pensava como um propagandista, mas como um repórter: sua missão era buscar as novidades da nova realidade em transformação. Foi o primeiro, segundo o autor, a implementar o papel do documentarista enquanto repórter, criando com o jornalismo uma das possíveis fronteiras do cinema documentário, como viriam representar no cinema o documentarista como pintor, explorador, catalisador do evento (cinema antropológico), ou como mero observador. Já Bill Nichols o apresenta como criador de uma estratégia de construção do filme, a auto-reflexividade.

Mais que isso, em *O homem com a câmera*, não é apenas a vida soviética que Vertov aponta, mas o olho. *O homem com a câmera de filmar* é um filme sobre o olho filmado, sobre o olho que filma, e sobre aquele que assiste. Neste sentido, o filme ultrapassa o mero recurso à auto-referência como estratégia de estilo. O cinegrafista, o momento da filmagem e o processo de montagem são os exatos mecanismos através dos quais Vertov insere a realidade revolucionária soviética que apurou.

Sua influência, de fato, excede a inovação da linguagem e as barreiras do documentário. Vertov foi um visionário: propôs um “roteiro” e uma “escrita” para o cinema. Em relação à auto-reflexividade de Vertov, trata-se, portanto, do exato confronto que o cinema de observação norte-americano provoca em filmes como *Salesman* (1969), dos irmãos Maysles, ou *Primary* (1960), de Robert Drew. *Salesman* e *Primary* são filmes que não se revelam. Não revelam sua construção, mascaram o “martelo” e a “vassoura”, no sentido em que escondem o processo de construção e de elaboração. Não à toa. Essa é a máxima do cinema de observação (distinta da lógica de observação da vida espontânea que Vertov grita). Um cinema que observa, ouve, esconde, escamoteia sua construção e seu discurso por trás da película. Vertov opta pelo gesto, pela ação, pela interferência do artista, enquanto os filmes de Maysles, Pennebaker, Wiseman e Drew recusam. Recusam a ação no cinema, optando pela mera observação cinematográfica. Vertov quer revelar sua ação, enquanto

Drew e Maysles a escondem, buscando a invisibilidade da câmera, do cineasta e da observação.

Quando Robert Drew afirma que os documentaristas até a década de 1960 (refere-se aí, basicamente, a Vertov, Flaherty e Grierson) sonhavam com as possibilidades cinematográficas que eles agora possuíam, mas, diante da impossibilidade causada pela tecnologia, acabavam recorrendo a encenações, ele traz à tona a importância da simplificação do equipamento e da descoberta – ou criação – do som direto. De fato, para a observação espontânea do mundo a que Vertov se propunha era imprescindível que a câmera e o cameraman fossem invisíveis e, para isso, o aprimoramento técnico era essencial. No caso de Flaherty, se realmente há encenação da vida de seu *Nanook*, é porque não havia a preocupação em documentar o espontâneo, mas sim a vida nativa. Em Grierson, a documentação da realidade passava pela perspectiva de um cinema capaz de educar para a ideal cidadania das massas e valorização das estruturas sociais. Seu cinema é propaganda e sua presença – do cineasta e da câmera – não busca a invisibilidade.

O documentário na década de 1960 em geral e excluindo escolas e tendências, a grande importância do cubano Santiago Alvarez e dos demais autores deste “cinema guerrilha” (Barnouw, 1972) surgido na década de 1960, é o fato de que se chocam com essa tendência “neutralista” ou “purista” de ocultar, atrás da objetividade jornalística e da pretensa invisibilidade da câmera, a ideologia inerente a qualquer discurso, seja ele um discurso de propaganda (e, dentro disso, de denúncia em relação ao inimigo, de panfletagem do regime comunista ou de saudação aos aliados comunistas) ou simples pretensão de retratação da realidade.

Santiago Alvarez, na década de 1960, criou uma linguagem cinematográfica que problematizou as bases do cinema documentário através da construção do real a partir da militância e utilizando material inovador. Sua obra funde o panfleto de militância política, a video-arte e o documentário, e destaca-se por sua amplitude: foram cerca de 600 cinejornais, 96 filmes e 3 vídeos. Raramente lança mão de narração *off* como recurso explicativo da imagem e de seu discurso, deixando à música e aos efeitos visuais o papel de guia dramático dentro de um discurso coerente e direto. Os letrados servem-lhe apenas para informar ou panfletar (dados ou frases-manifestos).

A obra de Santiago Alvarez nasceu a partir da Revolução cubana. Assim como Leni Riefenstahl e Dziga Vertov, Alvarez é um documentarista que nasceu à sombra (ou à luz) de regimes políticos de exceção e suas cinema-

tografias não podem ser compreendidas fora desses contextos, tendo suas obras implicadas e implicadoras da formação ou da propagação ideológica e educação das massas. Enquanto Alvarez e Vertov propagandeiavam revoluções de “caráter positivo”, e, por isso, em busca do progresso social, Leni propagandeiava a ascensão do extermínio.

Mas, enquanto suas trajetórias coincidem, eles seguem no cinema de forma distinta, apesar da militância comum a ambos. Enquanto Vertov constrói um mundo a partir de material captado pela câmera e constrói as imagens kinok na montagem, sempre respeitado o caráter espontâneo do real, Alvarez se utiliza, segundo Labaki, de material de origem heterogênea em um discurso militante homogêneo, para defesa de um ponto de vista sobre o real. A razão para a colagem de seus filmes decorre da necessidade. Ele tratava de reprocessar o material disponível, e que, às vezes, era mínimo. Neste sentido, enquanto a realidade, em Vertov, estava nas coisas, nos cine-objetos capturados pela câmera, na obra de Alvarez, a realidade está no discurso ideológico. Para o cronista cubano, a realidade no cinema não se capta, mas, sim, se constrói: “Gosto mais do filme documentário, pois, para mim, a realidade é uma ficção constante. Gosto de filmar e elaborar, a mim me interessa registrar e participar dessa realidade. Não gosto que alguém me conte a história, gosto de participar dela” (Labaki, 1994: 71).

Ele assume a subjetividade autoral, transportando-a assumidamente para a informação de caráter propagandístico, panfletário e acusador. “Nos documentários que eu faço, acontecem muitas surpresas. Não acontece o que todos pensam, pois acontece o que quero que aconteça, a verdade dos fatos” (Santiago Alvarez em Labaki, 1994: 77). Assim, para Alvarez, a verdade no cinema não corresponde ao real experimentado. O documentário seria, nesse sentido, resultado de um atrito entre a tendenciosidade do pensamento do autor e o real objetivo. Segundo o próprio Santiago Alvarez, seus filmes informam dos acontecimentos a partir das idéias que ele mesmo tem sobre os acontecimentos. Sua obra se vincula ao real, mas o utiliza como material primário para construção de um discurso ideológico sobre o real. É, portanto, a documentação ideológica do real. Dziga Vertov, analogamente, afirma, em um de seus polêmicos manifestos do Conselho dos Três, que o sistema de significação que propõe não se pretende retrato do real, mas sua adequação à nova – e, para ele, revolucionária – ferramenta de representação.

Em *O homem com a câmera de filmar* (1929), o russo apresenta um argumento do mundo com base nas imagens do cotidiano da cidade (ou melhor, da constância de mudança da cidade e, por isso, é um cinema do movimento das e entre imagens, e não das imagens) durante um dia, ou seja, transfere

o discurso às imagens, recusando abertamente a narração e o texto (que, segundo ele, traziam os ranços das linguagens literária e teatral ao cinema) logo na abertura do filme.

Articulava as imagens que registrava, criava técnicas e inventava material filmico, formando rimas imagéticas – como na seqüência inicial de *79 primaveras* (1969) – e sonoras – usando a letra da música cantada por Lena Horne em *Now* (1965) para narrar e explicar as imagens em seu discurso – em uma montagem metafórica. Os recursos como condutores da fala do autor voltam a aparecer em *LBJ* e na homenagem ao líder vietnamita Ho Chi-Minh em *79 Primaveras*, desta vez usando uma alegoria entre sua idade ao morrer e o bombardeio norte-americano a Hanói. Anti-ilusionismo em *79 primaveras*, ao rasgar o negativo do filme quando narra, nas palavras de Ho Chi-Minh, a separação do campo comunista. Neste momento, não só a experimentação na imagem – que apresenta o cinema, se retrata enquanto construção e mostra seu mistério de construção – mas também a utilização de ruídos, sons de tiros como recurso de caos visual e sonoro para representação de um impacto no bloco comunista e no filme enquanto parte de seu discurso. Os letreiros servem-lhe para informar e ilustrar (sempre através de fragmentos de discursos do vietnamita) através de uma analogia. Neste sentido, real e representação se fundem. As imagens captadas da visita de Alvarez ao Vietnam são complementadas pela intervenção do autor.

O cinema de Santiago Alvarez não apenas opta pela militância e pela propagação da e através da ideologia, como nasceu dessa opção. Além disso, Alvarez propicia ao cinema documentário a ampliação das possibilidades de material imagético e sonoro para o gênero, dando-lhe novos materiais, novas formas de trabalhá-lo e nova linguagem, ágil, objetiva, direta, mas, sobretudo, assumidamente militante.

O cinema-guerrilha de Alvarez aparece em toda América Latina na década de 1960. É uma representação do grito das revoluções da década que estoura em obras de cineastas como Miguel Littin, Fernando Solanas, Jorge Sanjines, Fernando Birri, Mario Handler, na Europa, nas mãos de Chris Marker e Joris Ivens, todos, especialmente, preocupados em retratar o imperialismo norte-americano e a oposição à Guerra do Vietnam. Surge em todo mundo um cinema engajado, que podia não ter os recursos técnicos de que dispunha o cinema norte-americano, mas que tinha muito a dizer, e utilizava a persuasão do cinema para documentar o real e, ao mesmo tempo, construir uma relação de conscientização com o espectador. “A força de persuasão é a verdadeira

qualidade do documentário” (Ivens, 1979: 56).

Em Vertov, o caráter propagandístico se detinha na urgência de retratar o mundo pela perspectiva revolucionária do governo soviético. No cinema da década de 1960, a realidade invariavelmente passava pela ideologia política, em geral, em conflito com o regime. “Ele é um cinema-guerrilha-militante. São obras de todos, assinados por muitos. Coquetéis Molotov caseiros com importância fundamental para a militância política dentro de regimes totalitários” (Furhammar e Isaksson, 1976: 6).

Preocuparam-se com a retratação do mundo a partir de um discurso diante do conflito e do subdesenvolvimento do terceiro mundo. Muitas vezes, não possuíam a tecnologia de que dispunham os realizadores norte-americanos entusiastas da observação, mas tinham muito o que dizer. Os cineastas do cinema direto provocaram grandes inovações no campo do telejornalismo. Tinham a tecnologia, mas o discurso dirigia-se à forma, não a qualquer conteúdo. Ao contrário de um projeto de construção formalista de que faz parte a observação e a apresentação do real para conscientização das massas em Vertov, por exemplo, o cinema direto norte-americano propunha-se à descoberta de uma estética do real. Em uma década de revoluções de toda ordem pelo mundo, preocuparam-se com o formalismo e desprezaram as potencialidades do cinema enquanto agente social. Construção ou retratação, representação ou apresentação, arte ou jornalismo, o cinema está contido em obras e autores.

Nota

1. Dziga Vertov, nascido Denis Kaufman, adota o pseudônimo Dziga Vertov em 1922. Vertov é derivado do verbo girar, rodar ou fazer rodar; Dziga, segundo o próprio, é a onomatopéia do girar da manivela em uma câmara (dziga, dziga,...). Dziga Vertov, como uma máquina que ainda não filma, mas registra e percorre o mundo com os olhos, um ser-máquina.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.
- BARNOUW, Erik. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, 1977.
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: CEB, 1951.
- COMOLI, Jean Louis. El porvenir del hombre. In: *Filmar para Ver – Escritos de Teoria y Critica de Cine*. Buenos Aires, 2002.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho partido – Tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Cinema 1. Lisboa: Assirio e Alvim, 2004.

- FERRO, Marc. O cinema, agente da história – O poder soviético e o cinema. In: *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FURHAMMAR, Leif e ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- IVENS, Joris. *Io-Cinema – Autobiografia di un Cineasta*. Milão: Longanesi & Co., 1979.
- LABAKI, Amir. *O olho da revolução – O cinema urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____ e CEREGHINO, Mario. *Solanas por Solanas – Um cineasta na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- NICHOLS, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- SADOUL, Georges. El hombre de la cámara. In: *El Cine de Dziga Vertov*. México: Cinicultura, 1973.
- VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projects*. Paris: Coleção 10-18, 1972.

Resumo

O trabalho discorre sobre a proposta de cinema e sobre a obra do documentarista soviético Dziga Vertov, tendo em vista a conjugação de uma compreensão dos documentos do “Conselho dos Três” publicados em sua coletânea de ensaios e manifestos *Articles, Journaux, Projects*, análise de sua obra *O homem com a câmera de filmar* (1922) sob o viés de leitura de sua busca de engajamento da arte na realidade ontológica e a desconstrução do espetáculo fílmico operado na montagem, bem como uma apreciação do conceito de intervalo formulado pelo cineasta. Deste modo, o texto procura encontrar nos escritos-manifestos e nos filmes-manifestos de Vertov tanto sua disposição político-ideológica quanto as conceituações em sua teoria de cinema, de um lado poética e de outro, programática.

Palavras-chave

Intervalo; Ideologia; Cinema político.

Abstract

This text discusses the purpose and the work of Soviet documentarian Dziga Vertov, taking into account an understanding of the writings of the “Council of the Three”, published in the 1920’s in his collection of teachings and manifestos in *Articles, Journaux, and Projects*, (1972) and analysis of his film “The Man with the Camera” (1922) with respect to his bias and search of engagement of art in life and the deconstruction spectacle film shown in montage, much like the appreciation of the concept of intervals pioneered by the filmmaker. In this way, the text attempts to encounter, in his written manifestos and film manifestos, both Vertov’s political and ideological position and the conceptions of his film theory from two sides, the poetic and the pragmatic.

Key-words

Interval; Ideology; Documentary; Political film.

A violência do cotidiano: uma análise da série de reportagens 24 horas em O Globo

Felipe Botelho Corrêa

Entre os dias 23 e 30 de julho de 2006 o jornal O Globo publicou uma série de reportagens chamada *24 horas* que tratava da, caracterizada pelos editores, “violência que não sai no jornal”. Em uma inusitada estratégia, estes jornalistas procuraram narrar a cidade carioca pelo viés das ausências que os seus próprios textos cotidianamente produzem. Ao longo das 24 horas do dia 15 de julho, uma equipe de onze repórteres e quatro repórteres-fotográficos foi mobilizada para cobrir os acontecimentos violentos que, normalmente, não seriam noticiados. Divididos em dois turnos, espalharam-se pela cidade visitando hospitais, delegacias e locais de crime em busca de relatos de vítimas da violência e de suspeitos.

O intuito deste artigo é contrapor dois textos distintos que tratam sobre o tema da violência urbana: a série de reportagens *24 horas* e o conto *Relato de ocorrência* (1996), de Rubem Fonseca. A análise das estratégias narrativas será o foco de atenção que possibilitará uma leitura mais apurada dos textos. Por esse viés, procuro investigar as estratégias de enunciação presentes nesta série de reportagens do jornal O Globo e, em contraponto, as estratégias de enunciação da obra de Rubem Fonseca.

Relato de ocorrência é um conto bem curto, de Rubem Fonseca, que começa narrando um grave acidente de trânsito provocado por uma vaca que trafegava pela ponte de uma rodovia. O motorista de um ônibus não consegue desviar

da vaca que atravessou a pista, perde o controle, bate no muro da ponte e o veículo cai no rio.

Nesse momento estamos diante de um acontecimento que, se narrado através das estratégias de enunciação praticadas em função dos “critérios de noticiabilidade” que regem o jornalismo hegemônico, focaria o discurso no acidente e nos acidentados, que aparentemente são os fatos potencialmente espetaculosos do evento ocorrido. No entanto, Rubem Fonseca passa a narrar o que aconteceu em cima da ponte após o acidente, ou seja, o que aconteceu com a vaca. Não há, depois da descrição inicial, maiores dados sobre o acidente ou os acidentados.

Na madrugada do dia 3 de maio, uma vaca marrom caminha na ponte do rio Coroado, no quilômetro 53, em direção ao Rio de Janeiro.

Um ônibus de passageiros da empresa Única Auto Ônibus, chapa RF 80-07-83 e JR 81-12-27, trafega na ponte do rio Coroado em direção a São Paulo.

Quando vê a vaca, o motorista Plínio Sérgio tenta se desviar. Bate na vaca, bate no muro da ponte, o ônibus se precipita no rio.

Em cima da ponte a vaca está morta (Fonseca, 1996: 24).

O conto se desenvolve a partir do que é feito com a vaca morta. Alguns transeuntes que passavam pelo local começam a disputar as melhores partes da carne do animal. Em meio a essas ações que caracterizam o conflito do drama, as personagens são apresentadas somente por seus nomes e, em alguns casos, por seus graus de parentesco com outras personagens.

Assim, interessa ao autor narrar personagens anônimas, das quais não temos qualquer referência de sua experiência, de sua subjetividade e de sua história. São personagens que apenas compõem a multidão desconhecida das cidades. A estratégia de representação, dessa forma, prioriza menos a análise psicológica que a ação das personagens. O leitor acompanha as personagens em suas trajetórias orais (as falas, os diálogos) e em suas ações pragmáticas. Não há aberturas para uma leitura que focalize os pensamentos e as formas de subjetivação construídas, pelo autor, para as personagens. A figura da personagem, então, acaba por exercer uma função, primordialmente, descritiva, mas que acaba por desenvolver uma enunciação que escreve espaços, ou seja, que privilegia a espacialidade que a narrativa pode construir.

No entanto, as formas de construção das personagens não são as únicas estratégias de enunciação que formulam uma espacialidade na narrativa. A presença, marcada, de um narrador é um fator preponderante para que *Relato de ocorrência* complexifique a representação. Apesar do uso de uma linguagem bruta e sucinta, o conto não investe no apagamento da figura do narrador em função de uma estratégia que quer se colar ao real, que quer se estabelecer como verdade. Pelo contrário, e ironicamente, o relato de ocorrência construído por Rubem Fonseca constrói um realismo em que a figura do narrador surge em função das personagens e suas ações.

O desastre foi presenciado por Elias Gentil dos Santos e sua mulher Lucília, residentes nas cercanias. Elias manda a mulher apanhar um facão em casa. Um facão?, pergunta Lucília. Um facão depressa sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! Percebe Lucília. Lucília corre.

Surge Marcílio da Conceição. Elias olha com ódio para ele. Aparece também Ivonildo de Moura Júnior. E aquela besta que não traz o facão!, pensa Elias. Ele está com raiva de todo mundo, suas mãos tremem. Elias cospe no chão várias vezes, com força, até que a sua boca seca (Fonseca, 1996: 24).

Estabelece-se uma perspectiva definida tanto no ato de narrar quanto no que se escolhe para narrar. O ônibus que caiu não é fato a ser narrado, mas a briga pela carne de uma vaca é. Não se trata, portanto, de um realismo do espetáculo, mas de um realismo brutal¹, que vai em busca do relato como construção, como ficção que é alimentada pela experiência, pelo cotidiano.

Por outro lado, a série *24 horas* publicada em O Globo, de certa forma, é também uma tentativa de narrar não os “grandes” acontecimentos do dia a dia, mas os pequenos furtos, os roubos, as brigas e as mortes banais, enfim, percalços da experiência urbana carioca contemporânea. Seria como uma tentativa de fazer a aproximação do texto jornalístico com os relatos de bairro e também com os relatos de ocorrência. Neste sentido, trata-se de uma estratégia de enunciação que prioriza os “micro-relatos” como forma de narrar para o leitor “a rotina de violência de um dia comum no Rio” (O Globo, 22/07/06: 2).

Aliás, poderíamos interpretar a busca, desta série de reportagens, pelo relato de ocorrência por pelo menos dois sentidos: o primeiro seria o fato dos jornalistas irem procurar o registro do “varejo” da violência nas instituições

públicas, principalmente delegacias de polícia, que produzem esses relatos padrões geralmente nomeados como boletim de ocorrência. São as formas de registro, de documentação, do Estado em caso de acidentes e atos de violência que ocorrem cotidianamente. A segunda interpretação, que não nega a primeira, seria mais uma metáfora que o texto sugere através da estratégia de aproximação com a ficção que essa série propõe; por esse viés, podemos dizer que as reportagens buscam o *Relato de ocorrência* literário, como o de Rubem Fonseca.

No primeiro sentido, o “critério de noticiabilidade” é alterado em função da construção de uma série pré-estabelecida pelos editores do jornal. Não há, nessa perspectiva, qualquer disposição de narrar o cotidiano e seus acontecimentos corriqueiros como algo que, por si só, deva ser reportado e que tenha relevância dentro da estrutura normal de um jornal de grande circulação. A série, nesse caso, funciona como a estrutura que legitima qualquer representação de atos de violência dentro deste meio de comunicação. A construção textual, neste sentido, antecede à experiência. As formas de enunciação já estão formuladas, delimitadas e legitimadas. O que escapa à representação jornalística torna-se não-existência. Esse é o paradigma em que circulam as notícias nos meios de comunicação de massa: a estratégia de enunciação que é considerada eficaz é repetida até a exaustão.

De fato, se a equipe de reportagem da série *24 horas*² presenciasse algo diferente do que esperavam, o esforço teria sido em vão, já que essa série não comporta “grandes acontecimentos”. Apesar da proposta das reportagens ser uma investigação (ou seja, tentar descobrir algo) sobre as violências do cotidiano – aquilo que é esperado e ao mesmo tempo inesperado –, há nessa “experimentação” do “critério de noticiabilidade” uma regra bem estabelecida: somente o varejo da violência, ou seja, as violências “menores” seriam noticiadas. Essa estratégia tenta se diferenciar do que normalmente o jornal relata todos os dias, inclusive utilizando uma diagramação específica para narrar as “violências de todos os dias” (O Globo, 24/07/06: 9).

No segundo sentido, o cotidiano torna-se notícia em função de uma construção narrativa com estratégias outras, que não aquelas normalmente utilizadas na imprensa hegemônica. Faz-se uso da série e de seu caráter de diferenciação do resto do jornal como uma estratégia de enunciação que flerta com a criação literária de contos de, por exemplo, Rubem Fonseca, justamente pela diferenciação das usuais formas de utilização das categorias personagem, narrador e espaço.

Dentre as peculiaridades das estratégias de narração desta série, a unidade espaço-temporal (constantemente presente nos relatos jornalísticos) fragmentada é a que mais salta aos olhos em uma primeira leitura. Os acontecimentos são narrados tendo a categoria tempo como referência principal: fatos ocorridos em espaços diferentes são articulados entre si em função da sincronicidade.

O furto do Monza Tubarão do auxiliar de escritório Wagner José da Conceição, de 27 anos, provavelmente nunca viraria notícia. Afinal, naquele mesmo dia houve outros 16 furtos e 40 roubos de veículos na cidade. O carro, modelo 1991, foi levado à **01:15** [grifo do jornal], 15 minutos depois de Wagner ter estacionado na Avenida Cesário de Melo, em Campo Grande, Zona Oeste, para ir à casa de um amigo. O que os números da estatística policial não mostram é que o auxiliar de escritório trabalhou sete anos para comprar o Tubarão, avaliado em 7,5 mil. E o perdeu em três meses. Sem seguro, ele só conta com a sorte para recuperar o veículo.

- Agora vou ter que voltar à rotina de três meses atrás: passar até uma hora e 40 minutos dentro de um ônibus para chegar ao trabalho (O Globo, 23/07/2006: 20).

Isso faz com que personagens e histórias distintas se cruzem no mesmo espaço da escrita, causando uma aparente estranheza em relação aos habituais relatos presentes nos jornais. Os episódios vão se sucedendo cronologicamente e, em outro âmbito, sincronicamente. Assim, a figura é a de um narrador-*Chronos*, o narrador do tempo. Aquele que é a representação do tempo e que se forma por si mesmo.

Talvez pudéssemos arriscar um paralelo, sem estarmos convencidos de que isso seja realmente plausível, entre a estratégia de enunciação que privilegia a categoria tempo (na série *24 horas*) e a idéia de *Chronos*, que na mitologia grega é um deus que se basta, que não é filho de ninguém: é formado por si mesmo. Na série de reportagens, a construção narrativa é estabelecida antes da apuração dos fatos. Parte-se de uma premissa estatística de que diariamente acontecem “x” casos de violência, e que os repórteres narrariam esses fatos violentos miúdos como forma de demonstrar a realidade brutal da cidade. Sendo assim, a própria experiência do encontro dos jornalistas com as vítimas da violência não acrescentaria, tornaria complexa ou enriqueceria o relato,

pois as formas de enunciação já estavam estabelecidas: a ordem do discurso³ jornalístico não poderia ser alterada. O discurso jornalístico seria, assim como *Chronos*, auto-suficiente, referência da realidade, relato da verdade.

A formatação em série descontínua possibilita que as notícias se descolem do jornal – até pelos modos de diagramação e construção textual, mas, ao mesmo tempo, continuem com o mesmo grau de legitimidade de uma outra reportagem qualquer. O jornalismo, então, cruza e borra a fronteira com a ficção, pois utiliza o cotidiano como foco e tema de uma narrativa através do processo de narração em série.

Dessa forma, o acontecimento extraordinário não é mais o fato a ser reportado, mas a própria forma de reportar o fato. Ao pensar a estrutura da cobertura, tinha-se de antemão uma estratégia de publicação do que seria presenciado ao longo da cobertura dos jornalistas nas ruas do Rio de Janeiro. De certo modo, os acontecimentos, eles próprios, são esvaziados de sentido, pois só servem como exemplificação de um modelo já estabelecido e pensado. A idéia de trabalhar por amostra e por metonímia da parte pelo todo evidencia não só uma estratégia que tenta abastecer o imaginário do medo, como narrá-lo de forma serializada, ou seja, representando a violência como uma prática que se repete. A leitura de um dia torna-se a de todos os dias: “a violência como ela é” (O Globo, 24/07/06: 9).

Neste sentido, a busca pela representação jornalística baseada nos números estatísticos relacionados à violência urbana fracassa, como já era de se esperar. A estrutura abstrata de números que se remetem a uma média diária não dá conta de narrar o cotidiano, pois este é feito de imprevisibilidades. A busca diária por reportar “os grandes acontecimentos” violentos (“crimes de repercussão, chacinas, invasões de grandes favelas por bandos rivais, arrastões e fechamentos de vias expressas por bondes de traficantes”; O Globo, 23/07/06: 20), como mencionado no texto de apresentação da série de reportagens é índice de que o jornalismo de massa tem como pressuposto um “real imaginário”, ou seja, algo abstrato que acontece todos os dias da mesma forma e que é construído através de análises matemáticas que não levam em conta a experiência da violência, mas apenas seus resultados e seus números classificadores.

O foco de atenção recai, então, não em qualquer fato, mas em fatos potencialmente espetaculares. Fatos que podem ser narrados como drama; conflitos que são apresentados através de estratégias textuais e imagéticas dos jornalistas com o intuito de despertar o interesse do leitor. Desta forma, no mesmo sentido do drama literário, a narrativa jornalística faz uso da série como elemento articulador de dramas distintos, mas sincrônicos. Prioriza-se uma perspectiva

que cria um mapa e não um itinerário, como diferencia Michel de Certeau:

A questão toca finalmente, na base dessas narrações cotidianas, a relação entre itinerário (uma série discursiva de operações) e o mapa (uma descrição redutora totalizante das observações), isto é, entre duas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço. Dois pólos da experiência. Parece que, da cultura “ordinária” ao discurso científico, se passa de um para o outro (Certeau, 1994: 204).

A categoria tempo, evidenciada no próprio título da série, ganha maiores dimensões e ordena a representação da cidade através de suas violências. O tempo comprime o espaço e faz do narrador uma figura onipresente e totalizante, reduzindo e simplificando a complexa tarefa de narrar o cotidiano, a cidade.

Uma das estratégias, que é a aproximação, através do título, com uma série de televisão, já indica que tipo de diálogo as reportagens querem produzir com o leitor. O título da série é inspirado em um programa televisivo, também seriado, que narra os conflitos que ocorrem dentro de uma temporalidade muito bem delimitada: um dia inteiro. Cada temporada da série mostra os eventos de um período de 24 horas na vida de um agente policial membro de uma unidade contra terrorismo. Esse policial deve, sempre, evitar algum iminente atentado contra os Estados Unidos.

A sincronicidade que a narrativa jornalística inspirada na série televisiva propõe conjuga dois aspectos: os pequenos acontecimentos do cotidiano e também um olhar panorâmico e onipresente de um dia qualquer, de qualquer dia. Assume-se, no primeiro aspecto, um jornalismo pautado em personagens que não habitam as páginas dos jornais. No segundo aspecto, assume-se um dispositivo panóptico de vigilância total. O narrador passa do asfalto para o alto do prédio em deslizamentos contínuos. Em um momento se coloca em perspectiva o fato miúdo, por outro momento o narrador é a voz onipresente que defende uma tese pré-concebida. O jornal, então, assume a perspectiva de denunciador de um terrorismo presente em todo e qualquer dia no Rio de Janeiro.

O próprio ato de narrar em série exige, como pressuposto, a ordenação de um drama no seu sentido literário: qualquer narrativa em que haja conflito ou atrito. Conduzida por acontecimentos do dia a dia, a série tem uma construção textual muito peculiar dentro do que geralmente acompanhamos nos jornais, a começar por alguns títulos das reportagens: “Toda a violência de

um dia qualquer”; “Cinco minutos após a meia-noite, uma granada na rua”; “É de manhã. Mais 3 mortes violentas”; “A violência como ela é”. São títulos genéricos e abrangentes, características não prezadas por jornalistas que lidam com os relatos extraordinários, pois o imperativo destes textos é a precisão e a clareza enunciativa.

No editorial que precede o primeiro dia de publicação da série, há uma referência ao porquê dos editores se interessarem por abrir um espaço nas páginas dos jornais para um tipo de violência que não é normalmente noticiada.

O objetivo da reportagem, uma série que começa a ser publicada amanhã, é mostrar o varejo da violência, os casos que em geral não são noticiados, mas que afetam os cidadãos, causam dor e prejuízo e contribuem para aumentar a sensação de insegurança do carioca (O Globo, 22/07/06: 2).

Nesse texto de apresentação da série, fica claro o modo de classificação da violência com o qual este jornal trabalha. Estabelece-se uma divisão bem definida do que deve ser levado ao leitor: somente a “grande” violência. Neste sentido, os jornalistas problematizam os seus próprios “critérios de noticiabilidade”, quando demonstram a incapacidade, ou talvez o desinteresse, de uma cobertura jornalística cotidiana de narrar os pequenos dramas. Esse texto, então, deixa à mostra as fissuras das páginas que narram a cidade, pois acaba por utilizar seu próprio critério de escrita como parte do texto.

Explicitar para o leitor quais são os critérios que o jornal utiliza para decidir o que publica ou deixa de publicar é também uma estratégia literária muito utilizada em ficções chamadas modernas, que seguem o processo de problematizar o próprio processo da escrita. Processo este de construção narrativa que conhecemos a partir da matriz inaugurada em *Dom Quixote*, ainda no século XVII, por Miguel de Cervantes, quando o autor se remete às próprias histórias que lê e faz do livro um espaço em que a própria escrita é objeto de si mesma. Neste sentido, a matriz quixotesca se repete em diferença no texto da série *24 horas*, mas não de forma explícita.

A problematização do ato de escrever e da precariedade da prática jornalística de narrar o real pelo viés da metonímia (parte pelo todo), ou de qualquer critério de caráter cientificista (ou seja, que esteja inserido no paradigma que tem uma verdade como meta), acontece, na leitura que é feita neste presente artigo, pelo que Michel de Certeau nomeou como in-audito (Certeau, 1994: 211). O in-

-audito, se nos apropriássemos do que Certeau diz, serviria como uma leitura que escapa ao controle de quem produz um discurso, o que está recalcado no discurso totalizante. É aquilo que só emerge quando uma leitura se estabelece não pelos aspectos significantes explícitos, mas pelos aspectos não ditos, ou seja, por uma leitura estética da narrativa.

O “in-audito” é o ladrão do texto, ou mais exatamente, é aquele que é roubado ao ladrão, precisamente aquele que é *ouvido*, mas não compreendido, e portanto arrebatado do trabalho produtivo: a palavra sem escrita, o canto de uma enunciação pura, o ato de falar sem saber – o prazer de dizer ou de escutar (Certeau, 2006: 227).

Ao lermos *24 horas* em busca do in-audito e pelo viés do paradigma estético (Guattari, 1992), o que vem à tona são justamente os “critérios de noticiabilidade” convencionados por uma prática jornalística calcada em uma articulação que “cola” a representação ao real. Lemos o fato não como texto, mas como fato mesmo. Desse modo, as possibilidades de interpretação que temos diante das imagens técnicas (Flusser, 2002: 13) são reduzidas, pois repetem o paradigma cientificista e evitam a ambigüidade. O in-audito, neste sentido, funciona como a impossibilidade de se estabelecer um sentido único para os discursos, por mais que se tenha a impressão de que o enunciador tem o controle da significação.

As brechas, as ambigüidades, os in-auditos, são poucos nos textos da série *24 horas*. A figura do narrador, que vê a história sob uma perspectiva, perpassa alguns momentos do texto, mas, em linhas gerais, prevalece a escrita jornalística hegemônica. Em alguns momentos, a figura do repórter é evocada dentro da narrativa,

Numa cidade acostumada a histórias chocantes, como o tiroteio que deixou 17 crianças feridas na Escola Municipal Henrique Fôreis, no Complexo do Alemão, em junho, a violência do dia-a-dia acaba banalizada. Uma funcionária pública que acompanhava um rapaz acusado de agredir um segurança se surpreendeu com a presença de repórteres na 14ª DP (Leblon): - Vocês vão noticiar isso? (O Globo, 23/07/06: 20).

No entanto, a narração segue respaldada pela busca de um apagamento da fronteira entre a representação e o real. A totalização e a centralização que operam os textos jornalísticos acabam por abdicar de uma visão mais plural da representação da cidade. Os modelos estabelecidos, as normas, as ordenações, as legitimações e as repetições fecham, em grande parte, os espaços de experimentação e enriquecimento da linguagem jornalística, pois ir em busca de novas formas de narrar é desafiar todo o aparato de otimização dos agenciamentos de enunciação da imprensa contemporânea.

As “grandes violências” representadas pelos jornais não são mais do que palavras que classificam e dão sentido a uma realidade que está muito além dos binarismos que estruturaram as ciências modernas. Desse modo, os agenciamentos de enunciação do texto jornalístico de *24 horas* projetam uma diferenciação entre os tipos de violência. Há violências que interessam mais aos leitores: as representações que trabalham a construção dramática do fato através de uma narrativa que se desenvolve por aproximações e repulsas simbólicas.

Ao contrapormos o texto de Rubem Fonseca e a série *24 horas*, podemos notar uma grande aproximação dos dois relatos com uma realidade brutal que passa despercebida, porque cotidiana. A representação da violência urbana, em sentido mais amplo do que o focado pelas notícias do jornal O Globo, é pautada pela aproximação com o real em muitos aspectos, dentre eles o fato de serem relatos de fatos que realmente ocorreram. No caso de Rubem Fonseca isso não é explicitado, mas em pesquisa realizada por jornalistas da Folha de S. Paulo nos arquivos da polícia do Rio de Janeiro constatou-se que um caso extremamente semelhante fora registrado por Rubem Fonseca em 1953, época em que era comissário de polícia.

Vale para muitas histórias de Fonseca o título original do conto *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência*. Saiu em *Lúcia McCartney* (1967) e após a sexta edição viraria *Relato de ocorrência*. As coincidências abundam, a começar pelo próprio conto. (...) O caso da vaca atropelada que é devorada por famélicos, contada em *Relato de ocorrência*, aconteceu em 1953, quando Fonseca servia ao 24º Distrito Policial, em Madureira, zona norte do Rio. Quem confirma a coincidência é o delegado aposentado Mário César da Silva, 71, companheiro de Fonseca no DP de Madureira. “Foi a primeira vez que sentimos a cruel realidade da fome” (In.<http://www1.folha.uol.com.br/folha/>

Essa utilização da experiência e do registro é uma estratégia de enunciação do autor do conto, que prioriza a concretude e a realidade dos fatos. Mas esse artifício, em momento algum, sugere ao leitor tratar-se de uma escrita baseada em registros de acontecimentos reais, pois está inserida em um contexto que a classifica como ficção. Deparamo-nos, então, com uma indecidibilidade, nos moldes de Derrida, da conceituação do relato: ficção ou registro; conto-reportagem ou reportagem-conto?

A escrita do contista é muito próxima do que a série *24 horas* nos mostra. O aspecto mais evidente está na apresentação das personagens, pois há uma grande semelhança na forma de fazê-la em ambas as narrativas. Sempre recortando e privilegiando as ações, os fatos e as falas de cada personagem. No caso de O Globo:

Sábado, 15 de julho de 2006. O dia começou há apenas cinco minutos e William Menezes dos Santos, de 25 anos, é baleado durante uma troca de tiros com policiais no Morro da Cotia, no Andaraí, Zona Norte do Rio. Ele morre antes de chegar ao Hospital do Andaraí. Começa assim, de forma sangrenta, a rotina de violência de um dia comum no Rio (O Globo, 23/07/06: 20).

No caso do conto *Relato de ocorrência*, de Rubem Fonseca:

Debaixo da ponte estão mortos: uma mulher vestida de calça comprida e blusa amarela, de vinte anos presumíveis e que nunca será identificada; Ovídia Monteiro, de trinta e quatro anos; Manuel dos Santos Pinhal, português, de trinta e cinco anos, que usava uma carteira de sócio do Sindicato de Empregados em Fábricas de Bebidas; o menino Reinaldo de um ano, filho de Manuel; Eduardo Varela, casado, quarenta e três anos (Fonseca, 1996: 24).

Uma outra aproximação que pode ser feita entre os dois textos está relacionada às escolhas do que deve ser narrado para o leitor. A violência corriqueira passa a ser o critério do que deve ser noticiado (ou ficcionalizado), ou melhor, do que vai servir de insumo para a publicação da série. Cria-se, então, um vínculo entre a série jornalística – que é descontínua, pois os fatos não se apresentam um após o outro e também não há uma sucessão espacial e temporal ininterrupta – e o

acontecimento violento banal. Esse vínculo passa a ser um espaço diferenciado dentro do jornal, pois ganha diagramação especial, remetendo o leitor ao seriado televisivo norte-americano de mesmo nome e de grande sucesso de audiência.

Neste sentido, o esforço por dar conta das ausências a que as narrativas jornalísticas estão sujeitas torna-se uma prática que dialoga muito mais com a ficção urbana realista, como no caso de Rubem Fonseca, do que propriamente com uma idéia de experiência do real. Ao se depararem com o que normalmente não é relatado, os jornalistas optam por utilizar uma estratégia que a todo o momento se remete a criações ficcionais da literatura e da televisão. Diante disso, será que não poderíamos questionar se o próprio “critério de noticiabilidade” não teria, ele também, uma constante remissão à idéia de espetáculo como desenvolveu Guy Debord em seu notório ensaio *A sociedade do espetáculo* (1997)?

A forma na qual o discurso classificador dos meios de comunicação de massa, principalmente o jornalismo, é praticado, pode ser problematizado pela questão da representação. O discurso dos *media* pretende-se colado à realidade, como a representação, por excelência, da verdade. No entanto, há de se reafirmar que o relato não é a realidade. A narrativa é apenas uma forma de vivenciar a cidade, de representá-la. “Dentro de mais uma hora e vinte minutos começará um novo dia. O Rio se prepara para sofrer mais algumas centenas de crimes ao longo de 24 horas. Outros nomes, outras histórias e a mesma violência” (O Globo, 24/10/06: 10).

O processo de atrelar o discurso jornalístico ao fato real está totalmente comprometido com a espetacularização da existência. O real é transmitido através do espetáculo, relação social mediada por imagens, que por sua vez se denomina como a representação irreal, o simulacro da realidade (Debord, 1997: 15).

Debord provoca-nos em seus aforismos, afirmando que na sociedade contemporânea, em que há uma ampla disseminação dos meios de comunicação e de suas imagens, vivemos um paradigma no qual tudo que “era vivido diretamente tornou-se uma representação” (Debord, 1997: 13).

Constatada a aproximação entre o texto jornalístico e a ficção urbana de Rubem Fonseca, podemos dizer que o relato do segundo é jornalístico? Ou, por outro lado, será que o relato dos jornalistas tornou-se literário? Não há caminho de articulação frutífera se nos empenharmos em tais questões. A definição de dualismos que encerram uma “identidade” em si mesmo parece não mais dar conta da complexidade e dos cruzamentos que perpassam os variados textos produzidos na contemporaneidade. Esse caso específico, aqui

analisado, é apenas um exemplo de como as formas explicitamente híbridas são produzidas na cultura de massa.

Apesar de se aproximar de estratégias de enunciação da ficção, como a quebra da unidade espaço-temporal, um uso um pouco mais elaborado da espacialidade das personagens e suas ações, da figura do narrador emergindo do texto em alguns rápidos momentos, a série *24 horas* repete majoritariamente as formas de narrar do jornalismo hegemônico. Neste sentido, não há como pensar essa série de reportagens sem considerar a constante campanha que o jornal O Globo vem promovendo há alguns anos, que consiste em exacerbar, de todos os meios cabíveis, que a cidade do Rio de Janeiro vive na desordem e em meio a uma guerra. Esse tipo de reportagem se propõe, analogamente, a estar no fronte de batalha, buscando narrar a violência tendo como respaldo uma experiência, um empirismo. A idéia de uma diário do fronte de batalha poderia gerar muito mais complexidades no discurso, do que propõe a série analisada aqui neste artigo.

Pergunto-me se essa experiência relacionada às conseqüências da violência urbana carioca não indicaria mais explicitamente a presença de um narrador? Mas a partir do momento em que tal narrador se coloca em sincronia com outros espaços, tornando-se um narrador pretensamente onipresente, que sentido de experiência tais reportagens podem nos proporcionar, senão o de um mapa: uma redução totalitária.

Notas

1. Termo cunhado por Alfredo Bosi em suas análises sobre a obra de Rubem Fonseca.
2. O projeto teve a participação dos repórteres Ana Cláudia Costa, Antônio Werneck, Cláudio Motta, Cristiane de Cássia, Eduardo Maia, Gustavo Goulart, Natanael Damasceno, Ronaldo Braga e Taís Mendes, sob a coordenação da editora assistente Liane Gonçalves. Editor responsável: Paulo Motta (Editoria Rio).
3. Uso o conceito no sentido em que Michel Foucault formulou em *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

Referências bibliográficas

CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

FONSECA, Rubem. *Romance negro, Feliz Ano Novo e outros contos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

Fontes primárias

Jornal O Globo. Edições dos dias 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 e 30 de julho de 2006.

Folha de S. Paulo, caderno 25/06/95 Editoria: MAIS! Página: 5-10.

Resumo

Esse trabalho tem como corpus de análise a série de reportagens publicadas pelo jornal O Globo entre 23 e 30 de julho de 2006, que foi denominada *24 horas*. Os textos têm como pauta a narração da violência que não aparece nos próprios jornais cotidianamente. Os “dramas invisíveis do cotidiano” que de alguma forma podem ser caracterizados como violentos são privilegiados em detrimento dos “crimes de repercussão”.

Nesse sentido, questiona-se nesse artigo se essa suposta inversão de expectativa do leitor pode, de fato, trabalhar a questão da violência de uma outra forma que não aquela do jornalismo que conhecemos.

Palavras-chave

Violência urbana; Série jornalística; Narrativa.

Abstract

This article analyzes a series of articles, called *24 horas*, published in the periodical O Globo during the week of July 23-30, 2006. The texts follow the guideline of narration of the violence that does not appear daily in the periodicals. The violent “invisible dramas of everyday life” are privileged instead of the “big crimes”. In this way, it is questioned in this article if this supposed inversion of the reader expectation can in fact work the violence question in a different way from that well known journalistic practice.

Key-words

Urban violence; Jornalistic serie; Narrative.

O Outro ou o Mesmo?

A representação do duplo em William Wilson

Ricardo Benevides

1. William Wilson – o conto sobre o duplo

Há um espectro¹ no caminho de William Wilson, ou do sujeito que se auto-intitula desta forma. Não se trata de um fantasma comum, espírito desencarnado ou entidade descrita em livros de terror como aparição, alma-penada e similares. Este vive, caminha e mantém-se insistentemente próximo do personagem-narrador, com sua voz quase inaudível, “um nível acima de *um sussurro muito baixo*”. O que há de estranho neste indivíduo, e que torna sua presença algo semelhante ao fantasmagórico, é o fato de ele ser incrivelmente parecido com o protagonista desta história, escrita por Edgard Allan Poe em 1839, quando tinha 30 anos de idade.

As similitudes não param por aí. Ambos, narrador e *espectro*, nasceram no mesmo dia, entraram para a mesma escola, também no mesmo dia, parecem possuir o mesmo espírito mordaz, sagacidade acima da média e uma capacidade fora do comum de competir em todos os campos – dos estudos aos esportes. A rivalidade amplia-se quando se descobrem possuidores de outra característica comum, marca que ajuda a definir mais claramente a índole do personagem-narrador: a inteligência de ambos permite exercer forte influência sobre os intelectos mais frágeis. Isto tornaria possível conduzir o projeto de ludibriar, sobrepujar e levar vantagem em todas as circunstâncias da vida social, não fosse

a atuação de William Wilson, este “outro” que chega para anular o narrador.

Ele é a causa de seu desespero, existe apenas para impedi-lo de agir guiado por seu mau-caráter, restabelecendo o equilíbrio de suas relações com as outras pessoas. Se Wilson é dotado da mesma capacidade, ele opera efeito contrário, anulando os atos desse protagonista *sem nome* – que, aliás, merece um comentário mais detalhado.

Na elaboração do conto, Edgar Allan Poe procura compor seu protagonista por meio da descrição de alguém perverso, imoral, insensível, capaz das maiores atrocidades em razão de seu único interesse. Ele fala sobre ter cometido “crimes imperdoáveis”, sobre ter “propensões malignas” e agir sempre motivado pela “torpeza”. Em sua autocaracterização, não possui sequer um nome, ao menos um que seja correspondente à *realidade*. Assim, utiliza a denominação William Wilson, sugerindo que o nome verdadeiro é “objeto de zombaria, motivo de horror, até mesmo abominação para toda a família” (Poe, 2006: 115). Revela também que possui enorme aversão pelo próprio sobrenome – não parecia “nobre o bastante” – tanto quanto pelo prenome, de expressão muito comum.

Este incômodo se multiplica quando percebe o que representa a chegada do outro:

(...) fiquei duplamente desgostoso com o nome que recebera, porque um estranho tinha exatamente o mesmo, daria motivo a que fosse mencionado duas vezes, estaria constantemente em minha presença e, pior ainda, porque os assuntos desse estranho, na rotina comum do processo escolar, deveriam, de forma inevitável, ser confundidos freqüentemente com os meus, devido a esta detestável coincidência (Poe, 2006: 126).

Wilson (o outro, o *espectro*) parece perceber quão indesejável é esta pronúncia. Ao menos, este é o ponto de vista do narrador, o que constitui aspecto fundamental para atingir alguns dos objetivos mais evidentes na elaboração proposta por Edgar Allan Poe.

É que havendo o relato em primeira pessoa, tudo o que o leitor possui é isto: o ponto de vista do homem que se autodenomina William Wilson. Suspeito, portanto, o narrador torna-se ainda mais incerto quando se supõe que há alguma crise de identidade em jogo. A dúvida, inerente a este modo de narrar uma história, reside no fato de que, na lógica interna de um enredo,

não se pode ter muita certeza sobre os acontecimentos – se aconteceram realmente, da maneira como são relatados, ou se sofrem a intervenção de quem narra, segundo interesses mais ou menos claros para o leitor.

Como se isto não bastasse, o conto de Poe dá pistas, todo o tempo, de que o relato pode não ser correspondente à realidade vivida pelo personagem ou por seus interlocutores. Bem no início, o depoimento do narrador indica ser “descendente de uma família cujo temperamento imaginativo e facilmente excitável notabilizou-a em todas as épocas; na primeira infância, já dava evidências de que havia herdado plenamente o caráter familiar” (Poe, 2006: 116). Logo em seguida, questiona: “não terei eu vivido todo esse tempo em um sonho?” (idem, *ibidem*). O protagonista chega a admitir sua fixação por detalhes, atribuindo-lhes importância peculiar em sua fantasia. E daí por diante a cada circunstância estranha, pouco comum, a cada volta que o enredo dá em torno da elaboração fantástica, o narrador retoma o discurso da incerteza sobre a realidade.

E que incerteza será esta se não a dúvida sobre a existência da *cópia real* de alguém ou meramente a possibilidade deste alguém tê-la inventado, num delírio que leva o narrador a impor outra personalidade sua, sob a forma de um ser imaginário?

Hábil em sua condução, Poe cria as condições adequadas à construção do cenário no qual Wilson irá encontrar o seu duplo², uma “mansão elisabetana cheia de vastos aposentos, situada em uma brumosa aldeia da Inglaterra”, cercada por “árvores retorcidas”, numa atmosfera “enevoada”, “aparentando estar embebida nas nuvens e adormecida na neblina”. É explícito ao mencionar que “a aldeia venerável e vetusta era um lugar de sonho” (*ibidem*: 117). E a casa, “um palácio encantado”, de “corredores tortuosos”, cujas idéias sobre as dimensões reais “não eram muito diversas do conceito de infinito”. Havendo tantos elementos para estabelecer o clima de uma ocorrência sobrenatural, o leitor permanece em suspenso graças à dinâmica do narrador, que titubeia quando faz sua auto-análise. Revela-se aqui, também, o engenho de Poe ao harmonizar esses elementos em busca do propósito desejado, qual seja fornecer as imagens simbólicas que remetam o leitor ao mistério, ao horror.

O tema alude a outro de seus textos, *A filosofia da composição*, que desconstrói o processo criativo que deu origem ao seu poema mais famoso – *O corvo*. A minúcia e o apuro utilizados naquela obra tornaram-se conhecidos, tanto quanto suas pretensões de “ser um engenheiro literário, perito na manipulação das almas alheias. Em Poe é terrificantemente completa a divisão entre

o inconsciente – que fornece os obsessivos temas do delírio, da tortura e da morte – e o consciente, que os desenvolve literariamente” (Wellek e Warren, 1962: 109).

A remissão ao imaginário do mistério, é claro, não está ligada apenas à descrição física dos ambientes ou à temática do duplo. Os dois aspectos contribuem para a aclimação do leitor. Mas, como podem indicar Wellek e Warren, os desdobramentos deste tipo de construção sugerem que há uma relação mais intensa entre o inconsciente do leitor – constantemente provocado pelas insinuações do narrador, lançando dúvida sobre os acontecimentos – e o próprio inconsciente do personagem que narra; no caso, este indivíduo cujo nome verdadeiro não se sabe qual é. A relação vai se estabelecendo à medida que é o consciente do leitor o que dá sentido à trama, ora como sendo algo inventado pelo inconsciente do narrador, ora como algo possível na realidade.

De todo modo, real ou inventado, William Wilson é um *Outro*, um ser cujas propriedades colocam em questão as características do perverso personagem de Poe e os artifícios usados por ele para exercer sua pretenciosa superioridade. Este *Outro* amplifica a construção da identidade do *Um*, como salienta Eric Landowski em seus ensaios de sociossemiótica. A princípio, na convivência social, “um sujeito não pode, no fundo, apreender-se a si mesmo enquanto ‘Eu’, ou ‘Nós’, a não ser negativamente, por oposição a um ‘outro’, que ele tem que construir como figura antitética a fim de poder colocar-se a si mesmo como seu contrário” (Landowski, 1997: 25). Levando-se em conta esta hipótese, Poe desenha um personagem a partir da contraposição entre ele e seu contrário, evidenciada pela estratégia narrativa que lança luz sobre um paradoxo – são iguais física e intelectualmente, mas diferem em termos éticos e morais.

Mas Landowski também considera que a construção da identidade nesses termos poderia dar margem a uma leitura rasteira, aumentando os contrastes e levando a imagens pré-fabricadas, “congeladas para sempre em sua radical diferença” (ibidem: 26). A autêntica busca de identidade, para o autor, depende de uma postura que vá além da provisória percepção de como se configura seu contrário, com a observação de que “eu sou o que você não é, sem dúvida, mas não sou somente isso; sou também algo mais, que me é próprio – ou que talvez nos seja comum” (ibidem: 27).

Aqui, trata-se justamente disto: dizer o que é próprio do narrador e de seu duplo, destacando o que lhes é comum. São muitas as ocorrências que indicam este interesse de Poe, qual seja compor seus dois (?) personagens

em torno de uma hostilidade controlada, ao mesmo tempo dentro de uma relação de mútua atração e complexa em termos sentimentais³ (ao menos do ponto de vista do narrador).

Na descrição dos cenários, na ambientação da história, nas escolhas feitas para a caracterização do narrador e de seu *outro*, é possível enxergar um conjunto de elementos bastante apropriado à enunciação da Literatura Fantástica.

2. O fantástico em Poe

Ao leitor de *William Wilson* é colocada uma questão, que vai sendo revisitada ao longo da história. A dúvida é sobre se existe o duplo na realidade interna do conto ou trata-se apenas de uma projeção da imaginação do narrador. Este questionamento, já abordado na primeira parte do estudo, aparece logo na epígrafe do conto, que faz menção à consciência como um espectro. Há ali uma *provocação*, só compreendida quando a narrativa toma seu curso. Wilson existe de fato ou é simplesmente a consciência de um indivíduo no seu máximo delírio de autocrítica, interpondo-se às suas ações como um fantasma que vem lhe atormentar o espírito?

Tornemos a lembrar que o início do conto dá o tom de um depoimento, confessional, pelo qual um sujeito de índole reprovável admite suas falhas de conduta afirmando ser esta a causa de um “sofrimento indizível”. Feitas as primeiras considerações sobre seu caráter, Poe apresenta o cenário onírico onde vai surgir uma cópia perfeita de um indivíduo. Quando surge Wilson, cabe perguntar se na realidade seria possível a existência de alguém tão parecido nas características físicas, na capacidade intelectual, cujas coincidências desafiam as leis da probabilidade (mesmo aniversário, mesma escola, etc.).

Se o leitor assume a possibilidade de William Wilson ser real, por mais incomuns que sejam as circunstâncias de sua aparição, então temos a incerteza entre estes dois caminhos, incerteza que determina o que Todorov define como “o âmagô do fantástico”. Afirma aquele autor que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2004: 31). Mais adiante, determina que esta hesitação é do leitor, que não vê a ambigüidade se extinguir em momento algum – o personagem também pode vivenciá-la; e é o que ocorre no conto de Poe, ainda que o discurso do narrador não seja claro quanto à opção de um Wilson imaginário; o narrador, entretanto, vacila o tempo todo sobre seu entendimento quando tem que distinguir o que é

real do que é sonho.

Assim, assumir que Wilson é obra da imaginação do narrador ou uma pessoa real aniquilaria o efeito que indica ser este um conto inscrito no gênero da Literatura Fantástica. Como bem o sugere Todorov, qualquer das duas soluções levaria o conto para gêneros vizinhos ao do fantástico, no caso o Maravilhoso e o Estranho⁴. Este último, aliás, parece ser o mais freqüentado por Edgar Allan Poe, na visão de Todorov. O teórico conclui que “de uma maneira geral, não se encontram na obra de Poe contos fantásticos, no sentido estrito, com exceção talvez das ‘Lembranças de mr. Bedloe’ e de ‘O gato preto’” (idem: 55).

A inclusão de *William Wilson* no gênero fantástico dependeria, portanto, de algumas considerações acerca do desfecho da trama, mas também das estratégias criadas pelo autor ao conduzir a história como que buscando a verossimilhança em expressões como “isto é fato”, divergindo a todo momento com insinuações da ordem do “talvez não seja...” Veja-se, por exemplo, o trecho em que o narrador encontra seu *tocaio* um tanto desprevenido, “de tal modo que falou e agiu com uma desenvoltura e franqueza bastante diferentes do seu normal”. A nova atitude de Wilson causa-lhe um estranhamento, remetendo-o à primeira infância, “com recordações vagas, confusas, mas avassaladoras de uma época em que (minha) própria memória ainda não havia nascido” (Poe, 2006: 129). Em seguida, esta impressão leva o narrador a pensar que conhecia William Wilson de outros tempos, num passado “infinitamente remoto”. Dúbio como possa parecer, o trecho não chega a ser explícito sobre nada, como requer o fantástico. Mas põe em questão se esta memória é real, e ela de fato existiu, ou se simplesmente é a projeção do que a psicanálise convencionou chamar de superego, agindo para impedir novas ações do impulso criminoso do personagem com manifesta dupla personalidade.

O jogo também se perpetua graças ao cuidado de Poe em jamais mencionar algo que possa acusar um sentido mais próximo do natural ou do sobrenatural. Então, este narrador em primeira pessoa chega a comentar a opinião dos colegas da escola sobre a relação de semelhança entre ele e Wilson, mas sem nunca dar voz a eles. O narrador afirma a existência de um boato sobre serem parentes, tamanha a semelhança; por outro lado, nada mais incerto do que dimensionar a origem e o alcance de um boato. Nesse duplo interesse, de indicar constantemente dois caminhos sem definir qual é o mais adequado à interpretação, Poe sugere que a imitação vai sendo aperfeiçoada. O protagonista, então, torna a lançar o leitor no mar das incertezas: “Meu único consolo era o fato de que a imitação, aparentemente, só era percebida por

mim: ninguém mais parecia notar e eu tinha de suportar somente os sorrisos cúmplices e estranhamente sarcásticos de meu xará” (Poe, 2006: 167). Se só ele vê, como saber se é real?

Curioso é perceber que, a seguir, William Wilson reafirma a perfeição da cópia que vai se operando, de forma distanciada da caricatura e, portanto, alheia à observação dos mais obtusos. Ora, se o leitor assume que o duplo é uma criação imaginária, então se pode atribuir o termo obtuso ao próprio narrador – o que representaria um efeito⁵ avesso aos propósitos do fantástico.

A olhar por este prisma, também o desfecho do conto renova a impressão sobre o interesse de Poe manter o público longe de uma conclusão. Mas isto requer uma leitura atenta. Tudo porque a cena final parece ser preparada de maneira a fazer com que cada elemento ocupe seu lugar na trama, do modo mais conveniente a quem não quer definir nada.

William Wilson está em Roma, durante as festividades do Carnaval. No epílogo do conto, ele já colecionou incontáveis fracassos ao tentar ludibriar as pessoas, nos quatro cantos da terra – em todas as ocasiões, diz o narrador, seu *outro* conseguiu impedi-lo. Agora o encontra num baile de máscaras, usando a mesma fantasia, como seria de se esperar. Esta é apenas a primeira conveniência ao propósito de quem quer manter a verossimilhança, preservando também a dúvida que permeia o conto inteiro. Todos os outros elementos não são menos fundamentais ao desfecho. A fantasia, com toda a sua simbologia, remete ao tempo das aventuras de capa e espada – ambos carregam floretes; usam máscaras iguais, o que numa contenda impediria saber quem é quem. A luta, como não poderia deixar de ser, ocorre longe dos olhares de qualquer pessoa. E, quando finalmente o protagonista de Poe consegue encerrar o combate com um golpe fatal, seu oponente aparece diante de si dando a impressão de que ele vê um espelho. Daí em diante, há uma sucessão de trechos que remetem ao cerne da ambigüidade. Ele sente-se aterrorizado por ver a imagem da própria morte, realça o fato de os traços do moribundo serem “exatamente os seus”, cogita ouvir o murmúrio característico de seu duplo, porém imaginando se tratar da própria voz produzindo suas últimas palavras:

– Você venceu e eu me rendo. Todavia, doravante você também estará morto – morto para o mundo, morto para os Céus e morto para a Esperança! Era em mim que você existia – e, na minha morte, veja por esta imagem que também é a sua, quão completamente

você assassinou a si mesmo! (Poe, 2006: 145).

A conclusão não oferece outro caminho que não seja a dúvida. As palavras finais de William Wilson dão margem a tantas interpretações quanto as possibilidades que vão se anunciando ao longo do conto. É algo entre o sonho e a realidade, algo entre o vivido e imaginado, algo entre um ser e o outro. Ou seria o mesmo?

3. William Wilson e Tyler Durden

Entre a realidade da observação psicológica dos distúrbios de personalidade múltipla e as obras ficcionais que abordam temáticas afins ao conceito de duplo, seria possível estabelecer vários paralelos entre o conto de Edgar Allan Poe e diferentes outros textos. O tema não chega a ser frequente na literatura fantástica, mas encontra eco até no mito que deu significado e este mesmo termo – o mito de Eco.

Na mitologia, esta ninfa tem por costume se exceder no exercício da fala. Punida pelo Deus Juno, Eco é impedida de formular frases por conta própria, cabendo-lhe apenas responder às palavras pronunciadas por outras pessoas, repetindo seus últimos dizeres. A voz duplicada então cria espaço para um mal entendido com Narciso, por quem Eco se apaixona. Ele, no entanto, a repudia, fato que leva a ninfa a se refugiar nas cavernas, definhando até desaparecer – eis que resta apenas sua voz duplicando a dos outros.

Narciso, por sua vez, também é punido pela deusa da vingança, com a intenção de dar-lhe uma lição sobre o amor não correspondido. Após desprezar Eco e outras ninfas, é levado a contemplar sua própria imagem e apaixonar-se por ela. A exemplo de Eco – que, aliás, permanece próxima a ele até seu momento final –, a temática também alude à duplicação, no caso da imagem⁶.

Seria custoso não mencionar romances como o de Oscar Wilde, sobre a beleza de um Narciso seu contemporâneo. Este *Retrato de Dorian Gray* tem a propriedade misteriosa de envelhecer, preservando a jovialidade do modelo vivo que o originou. Assim, a abordagem não remete a um outro que vive a realidade interna à composição ficcional, mas sim uma duplicata artística. Há também o romance de Robert Louis Stevenson, *O médico e o monstro* (*The strange case of dr. Jekyll and mr. Hyde*), entre tantos que retomam o mito.

De uma forma ou de outra, o *duplo* integra o imaginário coletivo das so-

ciudades, ganhando novas formas de expressão, ora menos fiéis ao seu motivo central – o da cópia mais perfeita, como ocorre em Poe.

Um caso contemporâneo é o polêmico filme *Clube da luta*, dirigido por David Fincher, em 1999. O argumento central se estrutura em torno de um protagonista sem nome – como o de Poe –, engolido por uma rotina sem muito sentido, a não ser o de perpetuar o modo de vida capitalista orientado pelo consumo. Em conflito iminente, este personagem procura auxílio em grupos de ajuda-mútua organizados para tratar de diferentes doenças. Porém, ele começa a encontrar conforto realmente quando conhece Tyler Durden, que o leva a criar um clube no qual seus integrantes participam de combates com único propósito de competir, extravasar suas angústias, curar suas mágoas. Todas as circunstâncias que levam ao estreitamento da amizade entre este narrador (interpretado por Edward Norton) e Tyler Durden são suspeitas, tanto quanto também é suspeito o relato em primeira pessoa – além dos recursos na narrativa em *off*, o protagonista aparece diversas vezes olhando direto para a câmera, explicando didaticamente algum aspecto nebuloso da história.

Os pontos de semelhança vão além. O roteiro vai deixando pistas de que talvez esta relação (do narrador com Durden) não seja muito comum – seriam como as insinuações do narrador de Poe? O próprio desencadeador do conflito inicial do filme aponta pra isso. É uma insônia crônica que leva o narrador a procurar ajuda, o que coloca em suspenso todos os acontecimentos a seguir, permitindo levantar a hipótese de que ele dormiu e trata-se apenas de um sonho – e é justamente este sintoma (insônia) um dos elementos que levam o personagem-narrador a refletir sobre quem é e o que representa Tyler Durden.

Pouco antes do grande clímax, o clube da luta já se transformou numa febre nacional, dando origem a outro empreendimento, uma ação terrorista de alcance nacional denominada “Projeto Caos”. A esta altura, Tyler Durden parece ter desaparecido. Eis que o narrador começa a refazer o caminho percorrido (por ele mesmo) para dar sentido ao que ocorre em torno de si. O personagem Bob ajuda-o: diz ter ouvido falar que Tyler Durden dorme só uma hora por noite, numa clara transferência do sintoma de um para o outro; os demais membros da organização dizem que Durden foi visto em cidades do outro lado do país.

Impelido a buscar as respostas, o narrador viaja e formula suas questões, faz suas observações:

– Estava dormindo? Eu dormi?

- Será que Tyler é meu pesadelo ou eu o dele?
- Onde quer que eu fosse, eu sentia que já havia estado lá.
- Era como seguir um homem invisível.

A esta altura o espectador já pode ter uma idéia de que tudo não passa de ilusão originada na cabeça do narrador, que Tyler Durden é a projeção de outra personalidade, mais ousada, mais radical e, acima de tudo, disposta a mudar o rumo da vida deste indivíduo. Mas é interessante perceber que as pistas deixadas ao longo do roteiro podem ser recuperadas após a revelação de que o *outro* é o *mesmo*. Não havendo um Tyler Durden, na *realidade interna* ao filme, todas as cenas em que ele aparece falando, organizando o clube, orientando sua milícia não passam de imaginação e, portanto, carecem de uma atualização de imagem – a edição, com cortes rápidos, reconstrói algumas cenas, agora com o personagem do narrador à frente de todas as ações.

Uma dessas seqüências ajuda a explicar a cena em que o narrador (Edward Norton) chantageia seu chefe, intimidando-o com um recurso extremo. Ele espanca a si mesmo diante do chefe que, atônito, não sabe o que fazer. Ainda sem saber quem verdadeiramente é Tyler Durden, o narrador luta consigo mesmo e comenta: “Por alguma razão, lembrei da minha primeira luta com Tyler”. A revelação do distúrbio de identidade múltipla, ao final do filme, ajuda a esclarecer este trecho. O narrador espanca a si mesmo diante do chefe e só lembra da primeira luta com Tyler porque ela foi justamente isto: um luta contra si mesmo.

Mas os pontos de contato entre esta obra e a de Poe estão limitados à narrativa, aos recursos, porque este não é bem um filme cujo roteiro poderia se inscrever no gênero fantástico. Ele explica racionalmente a existência ou não existência do grande idealizador do clube da luta, Tyler Durden. Saindo portanto do território da ambigüidade, ele reduz a chance de se lhe atribuir o termo fantástico, mesmo considerando que as cenas finais dão margem a um novo fato sobrenatural: o narrador mata Tyler Durden com um tiro na própria boca – na própria porque Tyler não tem boca, é ele mesmo, o narrador. O espanto: Tyler morre e o narrador sobrevive.

O que de fato não sobrevive é o fantástico.

Notas

1. A epígrafe do conto reproduz um trecho de *Pharronida*, de Chamberlain: “Que hei de dizer a respeito disso? Que tem a dizer a severa CONSCIÊNCIA, esse espectro em meu caminho?”
2. Do alemão *Doppelgänger*, o conceito de duplo sugere a existência de uma cópia perfeita de alguém, uma duplicata que vive no mundo e que espelha não só a aparência de um indivíduo,

mas suas características internas mais profundas.

3. O narrador descreve esta relação, em dado momento, como regida por uma “animosidade petulante que não chegava a ser rancor, um pouco de estima, um pouco mais de respeito, muito medo e uma grande porção de curiosidade mais ou menos incômoda” (Poe, 2006: 124).

4. Quando algo parece sobrenatural e encontra, ao fim da narrativa, uma explicação racional, teríamos o gênero do Estranho; contrário a isto, quando se dá a aceitação do sobrenatural, vê-se o Maravilhoso (In: Todorov, 2004).

5. Sobre a função deste *efeito* na elaboração do conto, vejamos o que Poe tem a dizer: “Creio que existe um erro radical no método empregado para se construir um conto. Algumas vezes, a história nos proporciona uma tese; outras vezes, o escritor é inspirado por um acontecimento contemporâneo; ou, no melhor dos casos, senta-se para combinar os feitos surpreendentes que hão de formar a base de sua narrativa, procurando introduzir as descrições, o diálogo ou o seu comentário pessoal onde quer que um resquício no tecido da ação lhe force a fazê-lo. Eu prefiro começar com a consideração de um *efeito*. Tendo sempre em vista a originalidade (porque é falso consigo mesmo quem se atreve a desprezar um meio de interesse tão evidente e fácil), digo-me, antes de tudo: “Dentre os inumeráveis efeitos ou impressões que é capaz de receber o coração, a inteligência ou, falando em termos mais gerais, a alma, qual será o único que eu deva eleger no presente caso?” (Poe, Edgard Allan. *Filosofia da composição*, <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/filosofia.htm>, consultado em 25/09/2006).

6. Ver Bulfinch, 1999, p. 123.

Referências bibliográficas

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro: Ensaios de Sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

POE, Edgard Allan. *A carta roubada e outras histórias de crime e mistério*. Porto Alegre: L&PM, 2006

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962

Sites

Filosofia da composição, de Edgard Allan Poe, in:

<http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/filosofia.htm>, consultado em 25/09/2006

Resumo

Este ensaio pretende investigar os recursos utilizados por Edgard Allan Poe para constituir a atmosfera da Literatura Fantástica no conto *William Wilson*. Na abordagem, algumas questões são pontuais – a construção da identidade do personagem, a ambigüidade como algo necessário ao estabelecimento de gênero fantástico, entre outras.

Palavras-chave

Literatura, Identidade, Fantástico, Cinema

Abstract

This paper investigates Edgard Allan Poe's resources used to create the Fantastic Literature atmosphere in the story *William Wilson*. The study intends to deal with some important themes: the identity construction of the character, the ambiguity as something necessary to inscribe a text in the fantastic genre, among others.

Key-words

Literature; Identity; Fantastic; Cinema.

O pornoerotismo do Caderno rosa: um pequeno dossiê

*Potiguara Mendes da Silveira Jr. (org.),
Clarice Fernandes,
Érica Cristina Procópio Campos,
Flávia Vilela
Iara Marques do Nascimento*

Começamos mencionando o fenômeno editorial do livro (já traduzido nos EUA e América Latina) de Bruna Surfistinha (2005), garota de programa egressa da classe-média e tornada ídolo de adolescentes escolarizados ao relatar suas aventuras sexuais *online*. Em seu blog, diz ela coisas do tipo: “Antes de me criticarem, por favor me superem”¹ Bruna é um bom exemplo da passagem da pornografia, de item proibido e não socialmente aceito, a segmento de mercado igual a outros. Como esta passagem se inclui num conjunto de atitudes antes impensadas, mas hoje bem disponíveis, interessou-nos repertoriar alguns elementos envolvidos nesse momento de proibição / permissão da pornografia no Brasil².

Para tanto, tomemos Hilda Hilst (1930-2004), escritora reconhecida e premiada, mas pouco lida, que, no final dos anos 1980, decide escrever textos pornográficos como “uma coisa que, de repente, eles gostassem de ler”. Sua decisão foi de “fazer umas coisas porcas” (Hilst, 1999: 30) para ser consumida. Publica, então, em 1990, *O caderno rosa de Lori Lamby*, livro que não vendeu o que ela esperava, embora lhe tenha trazido certa visibilidade midiática, e que nos serve de referência para algumas observações quanto ao ambiente midiático de então e suas conseqüências.

Brasil: 1970-1990

Em 1973, o filme *Vai trabalhar vagabundo*, de Hugo Carvana, apresenta uma cena que podemos tomar como um ponto, se não inicial, pelo menos bastante notável e de não-retorno quanto ao que acontece depois em nossa cultura de massa. A câmera percorre casas de uma favela do Rio de Janeiro ao som da música *Flor da idade*, de Chico Buarque, com os seguintes versos:

Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família
A armadilha
A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho de sua filha
Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha
Que maravilha!

É, em seu nascedouro, um ótimo exemplo de som, visão e olfato brasileiros da explicitação do apagamento das fronteiras – entre público / privado, casa / rua, morro / asfalto – que, já avançada em outros países, urgia ser processada (mental, social e esteticamente) aqui. A partir de então, só cresce o movimento de exposição generalizada que se amplia e se aperfeiçoa com o desenvolvimento tecnológico dos meios de captação e difusão de textos, imagens e sons.

Dezessete anos depois, em 1990, temos o espetáculo da morte do esquilido Cazuzza (nascido em 1958) e a AIDS não mais pode ser ignorada. Ao contrário, ela obriga a falar do sexo e de sua prática como algo a ser tecnicamente considerado – caso contrário, estava evidente que seu lado letal prevaleceria. Desde 1982, quando é diagnosticado nos EUA o paciente zero da futura pandemia do “câncer gay” (Barabási, 2002: 123), a rede dos infectados e/ou mortos já somava alguns milhões pelo mundo. E Hilda – que, em 1963, abandonara sua intensa vida social (e sexual) e passara a dedicar-se exclusivamente à produção de sua obra – é exemplar ao captar com acuidade esse momento de consolidação, no Brasil, do entendimento da crise dos fundamentos e da queda das fronteiras que muito contribuíram para o esmaecimento de diferenças até então supostamente claras como aquela entre pornografia e erotismo. Esmaecimento este visível em países com mercado pornográfico desenvolvido e cuja estética já se estendera ao *mainstream*. Aqui, a década de 1990 é quando todos, consciente ou inconscientemente, se dão conta de que não é mais possível alegar inocência em relação a nada – escândalos político-financeiros, atos terroristas, cinismos familiares, práticas sexuais heterodoxas, balas perdidas, etc. –, pois,

para bem ou para mal, eram planetariamente partícipes e preocupados num mundo nunca antes experimentado assim.

Um fato pornoerótico

Hilda, como dissemos, expõe uma passagem entre dois campos supostamente opostos – pornografia e erotismo –, mas bastante emblemáticos do que ocorria no panorama chamado pós-moderno, o qual, à época, ainda não mostrara muito sua versão brasileira. Sua originalidade não está apenas em expor – isto Nelson Rodrigues já fizera –, mas sobretudo em expor-se nessa mostra³. Podemos dizer que ela, ficcionalmente, constrói um generalizado *reality show* recheado de situações das quais, queiramos ou não, nos sentimos participando de algum modo. Se o que cantava Chico Buarque nos anos 1970 ainda podia ser relegado a acontecimentos circunscritos ao ambiente das favelas, no *Caderno rosa* tudo se passava num lar de classe média intelectualizada, onde bandalheira e loucura conviviam e envolviam toda a família.

Assim, para além de lamentar a “superexposição” decorrente do surgimento de um “espaço-tempo tecnológico”, como fizera Paul Virilio (1993: 14), ou preocupar-se com simulacros e simulações que aboliriam a transcendência, caso de Jean Baudrillard (1991), Hilda acelera a exposição, a simulação e a imersão num tema – a pedofilia e suas implicações – que afeta a todos e que, enquanto permanecer mal descrito, não poderá ser devidamente tratado. Isto nos interessa, pois, nos detalhes das descrições e na própria estrutura da construção do texto do *Caderno rosa*, em que ficção e realidade se permutam e se esvaziam, podemos destacar o entendimento de que tudo que ocorre ao humano, do vulgar ao sublime, deve ser levado em conta, pois, se lhe ocorre assim, há razões para tal. É a percepção de que é condição primeira entender ao máximo o *como* de um acontecimento se quisermos uma administração mais adequada de seus efeitos e de suas conseqüências eventualmente nocivas.

Querer ser lida pelo grande número é um *fato* criado por Hilda. Mesmo que, depois, dissesse que “foi o único momento em que esperei algo do leitor” (Hilst, 1999: 41), o mais permanente nela sempre foi: “Nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor” (idem: 40). E mais: “Acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, se leram ou não, eu não tenho nada a ver com isso” (idem: 41). Trata-se, pois, de um fato midiático deliberadamente equivocante, um artifício que repercute até hoje e torna espantoso

– se não, aterrorizante – ver como a mídia ainda trata do tema da “pedofilia” sem critérios mais abstraites. Sob pretexto de alertar a população, o que se busca, na maioria das vezes, é imputar à doença ou ao crime ocorrências que, mesmo envolvendo os menores, dificilmente se encaixariam no item “afeição [*philia*] pela criança”. Deixemos isto apenas indicado aqui, pois já tratamos alhures (Silveira Jr., 2006: 133-142)⁴.

Quanto à pornografia, a mídia (escrita, pelo menos) tem se mostrado mais desinibida em sua abordagem do que professores e psicanalistas, por exemplo. Um exemplo pode ser visto na notícia sobre o lançamento da tradução do livro de Bruna Surfistinha e do florescimento do segmento “literatura de programa”⁵, na qual reporta-se o que uma professora de literatura teria dito: “O livro de Bruna Surfistinha e seus similares não são eróticos, porque a literatura erótica mobiliza a fantasia, o que não ocorre com esses diários das ex-prostitutas”. Depois de Freud, é difícil supor que algum texto (ou mesmo qualquer exposição) não mobilize a fantasia. Na seqüência, lemos que “esses livros são moralistas, não têm nada de transgressão”. Que sejam moralistas, podemos admitir, mas o que tem transgressão a ver com erotismo? Não podemos hoje pensar para além das considerações de Georges Bataille (1897-1962) sobre o tema, que, mesmo sendo brilhantes e esclarecedoras, são evidentemente datadas⁶? A fantasia expressar-se não implica transgredir nada do ponto de vista próprio da fantasia, mas apenas do ponto de vista de regras culturais eventualmente contrárias às suas manifestações. Tudo que há é manifestação de alguma fantasia, ainda que a de um suposto Deus. E o que, por sua vez, teriam declarado dois psicanalistas citados na matéria soa, no mínimo, ainda mais descabido e, no máximo, desesclarecedor. De que serve afirmar que esses livros são utilizados pelas autoras para “matar” seu lado prostituta? Que “é como se fosse um enterro. A própria escrita deve servir como ritual de purificação. Tem peso simbólico de retomada de sua ‘verdadeira’ condição”?

Remetemos o leitor aos textos de alunos de Graduação transcritos abaixo, pois lá certamente teremos considerações mais apropriadas quanto ao que é possível pensar sobre essas questões atualmente. São excertos de trabalhos sobre os paralelos entre pornografia e erotismo realizados para a disciplina “Estética e Comunicação de Massa”. Os textos consultados foram principalmente: *O caderno rosa de Lori Lamby*, de Hilda Hilst, e *A imaginação pornográfica*, de Susan Sontag. Aí temos melhores testemunhos da repercussão, hoje, do ato de Hilda em expor criativamente, e de modo brasileiro, elementos presentes

em nosso mundo atual de multiacessibilidade das informações:

1. Entre quatro paredes com a luz acesa (*Iara Marques do Nascimento*)

Nada mais natural que o desejo sexual; nada menos natural que as formas em que se manifesta e se satisfaz.

Octavio Paz

... eu estava gostando muito porque o moço sabe lamber de um jeito tão lindo. Ele também me dá umas mordidinhas e põe só um pouquinho o dedo lá dentro, não muito, só um pedacinho do dedo (...). E foi uma delícia.

Lori Lamby

Não existe essa coisa de um livro moral ou imoral. Livros são bem escritos ou mal escritos. E é só.

Oscar Wilde

As paredes

O *Caderno rosa de Lori Lamby* é a obra que tornou Hilda Hilst conhecida do grande público. Ela já era aclamada pela crítica, mas desejava vender mais. Se este livro consagra sua fase dita pornográfica e a torna mais conhecida, também causa espanto e indignação em alguns. O *Caderno rosa* é uma mistura de inocência e sexo explícito. O fascínio e/ou a rejeição que despertam nos leitores está, justamente, nesse jogo.

Para entender melhor, devemos tentar delimitar o que sejam erotismo e pornografia – o que não é tarefa fácil. Para muitos autores, o erótico está ligado a sutileza, a apresentação e sugestão do corpo e a sensualidade. Erotismo é “uma forma de estimular o impulso sexual” (Girolamo). Assim, “o texto erótico, se podemos especular, se constituiria em uma forma com a finalidade de montar textualmente o espetáculo erótico, tecendo de mil maneiras as relações significativas que o configuram” (Durigan, 1985: 31).

A pornografia, por sua vez, não sugere contornos ou adornos, descrevendo o ato sexual em si. Mas também é capaz de despertar os sentidos e os desejos do leitor. Sendo “um tipo especial de erotismo, mobilizam-se figuras do imaginário (...) com o objetivo de estimular o desejo, de

fantasiar um relacionamento sexual, em uma masturbação ou mesmo mobilizar-se para uma relação sexual concreta” (Girolamo). Dessa forma, o texto pornográfico “procura induzir o leitor no universo textual, para fazê-lo participar, em busca do prazer, como um dos atores do espetáculo” (Durigan, 1985: 38).

As diferenças mais concretas em relação a estes termos só podem ser percebidas a partir das características psicológicas que cada um comporta e do aspecto estético que desenvolvem. Como afirma Girolamo:

Na sociedade moderna, a pornografia passou a se diferenciar do erotismo nos aspectos estéticos e éticos, no conteúdo mais explícito da pornografia e mais implícito do erotismo, no reforço pornográfico da relação genital sem envolvimento, sem compromisso e sem afeto, apenas enfatizando o prazer solitário masturbatório, evitando o requinte artístico, a profundidade e o clima de paixão e enamoramento sempre presentes no erotismo.

Percebemos que, segundo esses autores, o erotismo teria a capacidade de despertar o prazer, e a pornografia funcionaria como instrumento, recurso sexual, podendo ou não estar presente. Então, como justificar a existência de uma literatura pornográfica e afirmá-la como arte? Muitos críticos e autores ainda não concebem a pornografia como parte da literatura, mas, por mais “relativamente incomuns que possam ser, existem textos que nos parece razoável chamar de pornográficos – considerando que o rótulo batido tenha algum uso –, aos quais, ao mesmo tempo, não se pode recusar o crédito de literatura séria” (Sontag, 1987: 42).

Então, se a literatura pornográfica “séria” não deixa de incluir textos capazes de despertar o leitor para o sexo, incitando-o a participar da narrativa; e se “os livros considerados pornográficos em geral são aqueles cuja preocupação primária, exclusiva e tirânica é com a descrição de ‘intensões’ e ‘atividades’ sexuais” (idem: 69); podemos tomar o *Caderno rosa*, objeto de nosso estudo, como um livro pornográfico – mas, nem por isso, menos erótico.

A luz

Lori tem oito anos e decide escrever um diário. Natural. Pouco

“natural” é o conteúdo do caderninho que ela guarda escondido. Hilda Hilst, a partir de Lori e seus segredinhos, estabelece o teor pornográfico e também erótico da obra. A cada descrição da menina, a autora provoca a excitação sexual do leitor, o que pode ser considerado o primeiro passo da pornografia. Entretanto, como delimitar por aí o pornográfico se um texto “que é autêntica literatura visa excitar da mesma forma que os livros que revelam uma forma extrema de experiência religiosa têm como propósito ‘converter’” (idem: 52)? O fato de Lori ser uma criança pode incomodar alguns leitores, e até inibir a excitação sexual, mas sua linguagem sugestiva desperta a imaginação, aflorando o lado erótico, apesar de as descrições serem bem explícitas: “Aí ele só pediu para dar um beijo no meu buraquinho lá atrás, eu deixei, ele pôs a língua no meu buraquinho e eu não queria que ele tirasse língua...”

Nem todos os autores concordam com esta função da literatura pornográfica destacada por Sontag. A escritora Betty Milan, por exemplo, defende que “a literatura erótica não existe para que a sexualidade seja vivida de uma ou de outra maneira, e eu nem mesmo diria que ela existe ‘para’ que a sexualidade seja imaginada” (1994). O conceito de erotismo usualmente remete a amor puro, a amor como afeto (seja o que for que isto queira dizer), e o relacionamento entre Lori e Abel também absorve estas características. Isto o tornaria mais erótico que pornográfico? Lori chega a dizer (sem querer) que ama Abel, mas sem abrir mão da “pornografia”: “Aí eu falei assim, sem querer: eu amo você, Abel. Aí ele ficou com os olhos molhados e disse: eu também amo você, Lorinha, agora dá uma chupadinha no meu Abelzinho”.

Milan destaca ainda que:

(...) a pornografia funciona através da sugestão, enquanto a literatura erótica inflama a imaginação por expor o leitor à sua falta. No primeiro caso, o leitor está sujeito a imperativos, ele é, por assim dizer, objeto do desejo de um outro. No segundo caso, o leitor é entregue pelo texto ao seu desejo, ele é sujeito do próprio desejo.

Na verdade, o *Caderno* possui tanto características eróticas quanto pornográficas. O texto é explícito no que se refere à descrição dos atos sexuais, mas o modo como foi escrito permite ao leitor o uso da imaginação criadora. Ele é

capaz de compor e refletir sobre a cena a partir de suas próprias experiências. Por isso, fica difícil diferenciar erótico e pornográfico segundo a visão de Milan.

Poderíamos perguntar, então, por que não escrever um livro apenas “erótico”? Talvez porque “o erótico e o pornográfico muitas vezes se confundem, já que esbarram em problemas de ordem moral, religiosa e até política, variando de acordo com a cultura e as necessidades dos diversos momentos históricos” (Castello Branco, 1985: 17). Muitas vezes, a sociedade até aceita melhor o pornográfico por ele não misturar o amor puro, da alma, com o sexo. É como se entendesse que, em certos momentos, isto é necessário. Hilda parece saber disto quando declara sua intenção de atrair o maior número possível de leitores, e que, para tanto, vai escrever um texto “pornográfico”.

Outra diferença entre os dois gêneros nos é apresentada quando consideramos o significado de cada termo. Erotismo vem de Eros, deus grego do amor, enquanto pornografia vem de *pornos*, que diz respeito às prostitutas. As duas definições estão presentes no texto de Hilst. A prostituição porque Lori é, ou pensa ser, uma prostituta: “Ele perguntou me lambendo se eu gostava do dinheiro que ele ia me dar. Eu disse que gostava muito porque sem dinheiro a gente fica triste...” E o amor porque, como já mencionamos, ela “ama” Abel.

Podemos aproximar o *Caderno rosa* do erotismo pelo fato de uma criança ser a personagem principal. Aos oito anos, a menina que ainda vê graça em tudo, é iniciada no sexo de forma talvez prematura, mas nem por isso menos prazerosa. Lori gosta de cor-de-rosa, usa diminutivos e aumentativos e nomeia os órgãos genitais: “... que ele ia beijar a minha coisinha. Ele começou a me lambar como o meu gato se lambe (...) ele tirou aquela coisona dele, o piu-piu...” Isto afasta o texto da libertinagem pornográfica diretamente inspirada em Sade, embora encontremos resquícios do que é chamado de perversão: “... eu comecei a fazer xixi de tão gostoso. E tio Abel lambia com xixi e tudo (...) e ele quis que eu fizesse cocô em cima dele (...) Aí ele ficou em baixo da minha coisinha e de boca bem aberta, e todo meu xixi ia perto da boca dele...” Ainda assim, vemos que as carícias importam tanto quanto o orgasmo.

Por outro lado, como dissemos, existem características que enquadram a obra como pornográfica. Partimos do fato de que tudo no texto chega ao sexo. Existe o contato físico e o vocabulário pertinente. Podemos dizer que aí, como na definição de pornografia aludida por Sontag, “não existem sentimentos gratuitos ou não-funcionais, não há devaneios, especulativos ou imagísticos, que sejam irrelevantes ao assunto em questão (sexo). (...) aplica-se o critério

de relevância mais estrito possível: tudo deve apontar para a situação erótica” (idem: 70).

E mais, pode-se manter relação com qualquer um, ou qualquer coisa como vemos no conto que Lori ganha do tio Abel, o *Caderno negro* (*Corina: a moça e o jumento*). Corina, a personagem principal, mantém relações sexuais com um padre, um homossexual e um jumento, além de Edenir, o narrador do conto.

Para finalizar, avancemos um pouco mais quanto ao que diz Sontag: “Toda pessoa, ao menos nos sonhos, habitou o mundo da imaginação pornográfica por algumas horas, ou dias, ou mesmo por períodos ainda mais longos de sua vida” (idem: 73). Então, se concebermos que o texto pornográfico não é alheio à necessidade humana de transcendência em relação a seus apetites carnis, entenderemos por que, em sua narrativa, não há distinções fixas entre os sexos e passa-se por cima dos preconceitos. Portanto, ao contrário do que gostaríamos de pensar, isto pode funcionar como afirmação e denúncia de que (...) a necessidade dos seres humanos de transcender ‘o pessoal’ não é menos profunda que a de ser uma pessoa, um indivíduo. No entanto, nossa sociedade atende pobremente a tal necessidade. Ela provê sobretudo vocabulários demoníacos onde situá-la e a partir dos quais iniciar a ação e construir ritos de comportamento. Oferece uma opção entre vocabulários de pensamento e ação que não são meramente autotranscendentes mas autodestrutivos (idem: 73).

2. Pornografia x erotismo (*Clarice Fernandes*)

O *Novo Dicionário Aurélio* designa o obsceno como o que fere o pudor, é impuro, desonesto. Assim, obscenidade seria colocar em cena algo que deveria estar escondido. A pornografia é o discurso da obscenidade na medida em que mostra o sexo fora do lugar a ele determinado pela cultura; exhibe o indesejável. Indesejável até que ponto se “‘o obsceno’ é uma convenção, a ficção imposta sobre a natureza por uma sociedade convicta de que há algo vil nas funções sexuais e, por extensão, no prazer sexual”? (Sontag, 1987: 61).

Outros autores sublinham o fato de a pornografia ser consumida, mas

(...) mesmo sendo produzida para consumo, não pode ser considerada um produto comum. (...) Ao ser consumida

ela aciona um mecanismo todo particular do ser humano: a fantasia. Apesar de todo esforço das sociedades de massa em direção à homogeneização da sexualidade, podemos supor que cada indivíduo possa se relacionar de modo singular com o material pornográfico. Essa relação consumidor / produto, ou imaginação individual / pornografia, se inscreve no universo do proibido, ou mais especificamente, essa relação vai passar pela forma particular que cada pessoa tem de digerir as proibições, de transgredir. (...) A proibição existe para ser violada. Esse é o ponto de partida dessa reflexão. Por isso, o proibido pressupõe sempre a sua contrapartida oposta e inseparável: a transgressão (Moraes e Lapeiz, 1984: 53-4).

Assim, a forma como a pornografia foi mostrada até agora é aquela mediante a qual a sociedade impõe um valor, o que faz com que ela acabe tendo uma existência apenas negativa. Tanto que o *lugar de fala que diz a pornografia é o lugar da sua ausência*. Por isso mesmo, falar de pornografia é falar de censura. Na verdade, hoje ela já é tida como um meio de expressão com seus direitos garantidos como outro meio qualquer, desde que não seja ou não se torne ilegal, como no caso de envolvimento de crianças ou material ser vendido a menores.

Literatura pornográfica

No século XVIII, há uma popularização da pornografia com a literatura libertina surgida do pacto entre iluministas e romancistas eróticos que lutavam pela liberdade sexual. Para eles, a repressão sexual, sendo contrária à natureza, era também contra a razão. Hoje, a questão é problematizada falando-se de literatura pornográfica enquanto arte. Isto, na medida em que falar de arte como atividade não-humana, como função sensorial (o que é o caso da pornografia), fugiria aos padrões técnicos da literatura tradicional. A questão se agrava quando sabemos que vários clássicos da literatura já foram considerados obscenos e mesmo sumariamente proibidos. Por exemplo: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *As flores do mal* de Baudelaire, *Ulisses* de James Joyce, *A Terra* de Emile Zola...

Diz Sontag que “o que faz de uma obra de pornografia parte da história da arte (...) é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder dessa

própria consciência insana” – que se distanciaria de “uma consciência mais conformável à da realidade comum” – “enquanto corporificada em uma obra” (1987: 52). Torna-se, pois, difícil acompanhar tentativas de diferenciação que apregoam que, enquanto a literatura pornográfica mostra tudo, “a literatura erótica é muito mais ameaçadora, porque defende, nas entrelinhas, algo profundamente inquietante, que é a libertação do prazer. Ela é revolucionária pelo fato de colocar a sexualidade em primeiro plano, de inocentá-la, de proclamar sua naturalidade” (Rouanet, 1996).

Ou mesmo quando se afirma que a pornografia atinge o moralismo ao colocar em primeiro plano a estética sexual do homem, pois muitas vezes os textos pornográficos são escritos por homens. Já o erotismo chegaria a desvelar tudo da mesma maneira, mas de forma feminina, sutil e lírica...

Consideramos, pois, que não é o grau de obscenidade, e sim a perturbação que a obra expressa que deve ser avaliado. Ao descartar a distinção entre erótico e pornográfico, somos obrigados a apreciar as obras ditas eróticas ou pornográficas sob outro ponto de vista, pois a sexualidade nos coloca questões que se referem à nossa humanidade e mesmo à nossa desumanidade.

O caderno rosa

Hilda Hilst sempre gerou polêmica, ora pela profundidade de seus escritos, ora pela ousadia. Os mais moralistas dizem que sua literatura é pornográfica. Outros tantos críticos, com visão mais abrangente, rotulam muitas de suas obras como eróticas. A escritora, no entanto, diz que só fala da vida, com todas as suas belezas e mazelas.

Seu livro, *O caderno rosa*, chama a atenção para a estrutura, arquitetada com base na imaginação. Uma criança, na tentativa de ajudar o pai, escritor, a ganhar dinheiro, toma fitas de vídeo e livros que escondiam dela (entende-se aqui pornográficos) e faz uma estória, misturando-a com aquela que o pai estava escrevendo. Assim, surge seu *Caderno rosa*. Em nenhum momento há referências ao nome da narradora, a não ser pelo título; nem de seus pais. Isto cria certo distanciamento. No entanto, a obra tem um poder muito forte de prender a atenção do leitor. Seria a curiosidade do proibido? Do indecente, do pornográfico?

A linguagem predominante é a de uma criança. Chega a nos fazer rir, uma linguagem *bonitinha* em alguns trechos. Não é assim que nos referimos a crianças? Não no que diz respeito ao erótico ou ao pornográfico, como queira. A verdade é que a sexualidade está presente na vida de todos, até mesmo de uma criança. Não estamos aqui discutindo a questão da pedofilia. No final do livro, há um trecho que revela os valores de uma sociedade e a repressão feita à criança quanto à sexualidade: “Ó papi e mami, todo mundo lá na escola, e vocês também, falam na tal ‘cratividade’, mas quando a gente tem essa coisa todo mundo fica bravo com a gente” (Hilst, 1990: 82).

A imaginação nasce junto com a pessoa, e não se pode tirar isto dela. No *Caderno rosa*, a protagonista joga com sua imaginação o tempo inteiro: “Os meus amiguinhos lá da escola falam sempre dos papi e das mami deles que foram fazer compras, e eu então acho que eles são lambidos todo dia” (1990: 17). Por isso, dizem Moraes e Lapeiz:

Graças à imaginação, o homem pode sempre ultrapassar todas as fronteiras alcançadas pelo corpo, renovando assim o fogo do desejo com o combustível da fantasia. Esta potência, o fantasiar exacerbado, marca a produção pornográfica de forma específica e singular. Sua característica é a total sexualização da realidade, isto é, a erotização de toda e qualquer percepção que o sujeito tem no mundo, como se fosse um teatro dos seus desejos... É isto que promove a fantasia pornográfica... (1984: 57)

A pornografia traz à tona perguntas e questiona a incapacidade de a sociedade fornecer escoamentos ao desejo. Por que temos desejos? “Quem será que inventou isto da gente ser lambida, e por que será que isto é tão gostoso?” (Hilst, 1990: 14). Se é bom, por que proibir? Onde está a pornografia? Talvez esteja hoje por todos os lados: em casa, na novela, na rua, na escola, na igreja... Mas, certamente, atribui-se a ela o lugar onde não se encontra...

3. Pornografia e condição humana (Flávia Vilela)

O propósito de uma definição é enunciar com maior exatidão possível o significado de palavras ou coisas. Os dicionários dizem que

“pornografia” é o caráter imoral ou obsceno de uma publicação, e que material pornográfico é aquele que descreve ou retrata atos ou episódios obscenos ou imorais. Estas definições não ajudam muito, pois conceitos como “obsceno” e “imoral” são bastante vagos no mundo de hoje. Para alguns, Playboy é uma revista pornográfica, para outros, não. Portanto, entender que qualquer avaliação se realiza a partir de valores segundo os quais se julga o que está sendo colocado é perceber a dificuldade de tratar do termo “pornografia” e suas conseqüências.

Buscar compreender a pornografia a partir de perspectivas moralizantes freqüentemente resulta em visões simplificadas, levando a diagnósticos que se limitam a vincular os produtos da imaginação pornográfica a comportamentos psicopatológicos, ou entendê-los apenas a partir dos impulsos de produção e de consumo destes bens. No entanto, a presença constante do ímpeto sexual, bem como de seu escoamento por via pornográfica, pressupõe que a elaboração pornográfica seja também um meio através do qual o homem pode tangenciar as experiências limiares de consciência que vemos apresentadas nas elaborações artísticas.

Atualmente, uma enxurrada de publicações ditas pornográficas pode ser comprada, sem maior problema, em quase todo o mundo. Fato recente, pois anteriormente seria inimaginável que fossem vendidas livremente. Mais ainda, sequer pensávamos que haveria tantas, tão variadas e diversificadas.

Em nossa abordagem d’*O caderno rosa*, de Hilda Hilst, entendemos que a pornografia lida com estados extremos de consciência que estão, em geral, suspensos na vida cotidiana. Isto sem que o confronto com eles deixe de ser constantemente requisitado. Pensamos também que não cabe a padrão estético algum restringir as formas extremas da consciência, pois cabe, sim, à arte investigar estados e aventurar-se a limites desconhecidos.

Lori Lamby: o erótico e o pornográfico

Pornografia nada mais é do que o erotismo dos outros.
André Breton

Então, se “pornográfico”, segundo os dicionários, aponta para a expressão ou sugestão de assuntos obscenos, assim como para a arte de caráter devasso, capazes de motivar ou estimular sexualmente o indivíduo, “erotis-

mo” é associado ao desejo que comunicaria aos homens sua essencialidade. Seria uma força de atração entre os seres, motivando as artes e a filosofia e promovendo a elevação da alma em direção ao belo, numa transposição do impulso sexual a uma ordem e unidade primordiais. Eros, na mitologia grega, é identificado tanto com Cupido, quanto com uma energia original de ligação entre o céu e a terra. Quando pensamos no pornográfico, pensamos no explícito, incluindo cenas de sexo com requintes de crueldade e sadomasoquismo, e sugerindo o animalesco, a repetição gratuita de cenas de obscenidade e exibicionismo. Já o erótico situa-se no campo da insinuação, do jogo da sedução e da intenção, sugerindo o sentimento. O limite entre os dois parece ser, pois, uma questão de intensidade.

Quando se fala em literatura pornográfica, pensa-se em sugestão e explicitação. Já a erótica trabalharia com a imaginação. No entanto, o erotismo não exclui a excitação do leitor, assim como a pornografia pode ser substrato para a arte. Um mesmo conteúdo, de acordo com o tratamento recebido, pode extrapolar os limites da experiência sexual e se utilizar dela para tratar de algo que a ultrapassa. Não seria, então, mais prudente considerar que erotismo e pornografia não se relacionam de modo excludente, mas são apenas manifestações e gradações de um mesmo impulso?

Ao ler um texto como o *Caderno rosa*, somos confrontados com a realidade sexual, e vemos também que é possível transitar por este espaço com naturalidade e humor. A estória é narrada na primeira pessoa: Lori, uma menina de oito anos que estaria se aventurando eroticamente na vida e na escrita. O livro une o coloquial mais chulo com a poesia mais refinada e relata os desassossegos e confrontos de nossa condição humana. Lori disserta fartamente, e muito à vontade, sobre aventuras sexuais. Seu texto revela as realidades naturais e características que carrega no próprio corpo.

A primeira parte é essencialmente descritiva, sendo interrompida apenas quando Lori fala do pai, apresenta seu dilema e as constantes brigas entre ele e a mãe, as quais se intensificam no decorrer da narrativa. Estas brigas evidenciam a crise do pai em escrever e mostra seus pequenos fracassos a cada vez que a mulher avalia de forma ruim seu trabalho. Como contraponto, temos Lori buscando o significado das palavras e das coisas. Expressões como “buraquinho de trás”, “leite”, “piu-piu”, e de diminutivos como “cacetinha” e “bocetinha” são comuns. Mas, ao contrário da maior parte das personagens ditas pornográficas, Lori apresenta uma personalidade forte que, a todo mo-

mento, se posiciona, age e impõe seus desejos. Hilda, através das atitudes de Lori, nos expõe a situações, que, embora picantes, não descrevem uma vítima da pedofilia a quem são infligidas situações cruéis.

Lori gosta do dinheiro, e diz que não quer que outras meninas saibam o que está escrevendo, pois existem moças mais bonitas e os moços não iriam mais querê-la, deixando-a sem dinheiro. O texto coloca que todos querem mesmo é dinheiro e sacanagem, e que, por isso, acabamos nos prostituindo. No final, a menina até decide dar um presente para o dinheiro, passando-o em sua “xixoquinha” para que ficasse feliz (já que todos ficavam mesmo muito felizes com isso). Vemos, portanto, que Lori faz colocações que surpreendem o leitor, evidenciando percepções livres e interessantes, que quebram a atmosfera rasa da descrição de suas aventuras: “Quem será que inventou isso da gente ser lambida, e por que será que é tão gostoso?”

As dimensões do erótico e do pornográfico se interpenetram. Na verdade, o pornográfico parece, por vezes, atenuado, enquanto o que se apresenta inicialmente de maneira dita erótica chega ao ápice da exploração. Diríamos, então, que o *Caderno* é “pornográfico”, no sentido em que descreve e explora perversões e excentricidades: a insaciável Corina e sua cadeirinha, a pequena Lori e seus amantes, cada qual com seu jeito próprio de desejar a menina... Há um universo de tipos, com convenções de personagens e suas ações. Mas a narrativa e os personagens vão se complexificando fazendo com que o caráter econômico, diretamente orientado para as situações carnis, perca espaço para o humor, para as crises de seu pai e outros temas. Ao expor a ingenuidade / perspicácia da menina, a autora desmascara a hipocrisia que insiste em afastar nossa consciência de realidades como o sexo. Realidades que se tornam banais e tratadas com mais competência se vistas esteticamente (como desejaria um Nietzsche, por exemplo). Portanto, melhor que buscar separar erótico de pornográfico, é tentar entender – como lembra J. L. Mora Fuentes – o que diz Multatuli (1820-1887), escritor holandês contemporâneo de Freud: “É bom manter pura a fantasia das crianças. Mas a pureza delas não será preservada pela ignorância”.

O *Caderno* chama a atenção para circunstâncias que existem no cotidiano de todos nós. Em épocas que parecem tão distantes – embora não tanto quanto seria desejável –, certa bibliografia dita “pornográfica” era vendida “às escondidas”, depois começou a ser editada em revistas “para homens”, eufemismo que indicava a presença de mulheres com pouca roupa em suas páginas. Com o passar do tempo, a flexibilidade dos costumes e o abrandamento da censura,

foi possível escancarar cada vez mais a anatomia feminina. Mais recentemente, também o nu masculino se explicitou... E por aí vai a história. Na obra de Hilda, a poética do explícito é usada de forma inteligente e a narrativa se torna envolvente também por sua veia humorística. Trata-se de um projeto de estrutura e alcance ambiciosos, intelectualmente definido e capaz de situar questões importantes, principalmente no questionamento das condições da sexualidade e da literatura num país como o nosso.

Enquanto criação, a literatura não pode ser reduzida a objetivos tais ou quais. Ela promove a exploração de idéias e de sua própria condição. Falar de pornografia é falar da condição humana, das relações existentes no mundo e à nossa volta. Portanto, sem abandonar o preconceito com a literatura pornográfica – e a pornografia em geral –, não apreenderemos a grandeza do laboratório de conhecimento que é a obra de um Marquês de Sade, por exemplo. E mais, Lori Lamby nos prova que não devemos ter medo de nós mesmos, de nossas verdades e vontades, das características que carregamos em nossos corpo e mente. Se pensássemos “sem pudor” sobre isso, talvez nos conhecêssemos muito mais.

4. A estratégia obscena de Hilda Hilst (Érica Cristina Procópio Campos)

Hilda Hilst, por quase 50 anos, escreveu poesia, prosa e teatro. Obteve grande reconhecimento nas três modalidades, tendo sido agraciada com os mais importantes prêmios literários do país. Como, apesar dos aplausos dos especialistas, não recebia atenção do público, decidiu que era hora de enveredar pela obscenidade. Talvez, assim, fosse lida. Se isto já acontecera com gente como Georges Bataille, Henry Miller, D. H. Lawrence, James Joyce e Anaïs Nin, por que não com ela?

Movida por esta decisão, publica a trilogia composta por *O caderno rosa de Lori Lamby*, *Contos d’escárnio* e *Cartas de um sedutor*. Se a literatura “séria” não vendia, o grande público não seria espicaçado pela literatura pornográfica? A obscenidade foi propositalmente buscada e chamou as atenções da mídia, mas não era nada fácil compreender como uma notável senhora literária fora chafurdar na pornografia.

Em entrevista ao site WMULHER, ela apresenta seu ponto de vista:

Alguns críticos que gostavam muito do meu trabalho ficaram decepcionados, achando que eu tinha enlouquecido. Era uma atitude completamente absurda, porque há milênios a Literatura vem abordando a pornografia e o obsceno. Não sei por que tanto espanto, todos temos sexualidade e erotismo, somos seres com esses complementos. Temos sexo, genitália, desejos. Freud já falou disso tudo no começo do século. E passei a ser conhecida como uma escritora erótica, o que é muito estranho, pois dos quase quarenta livros que escrevi, só quatro deles têm esse tipo de abordagem. Pra mim foi uma delícia, uma brincadeira que eu considero de muito bom gosto.

Hilda percebeu, num momento em que a pornografia ainda se escondia, a atração que o gênero provocava. Mas era também o momento em que a pornografia estava num espaço de transição do que se deve esconder para a frente da cena. Portanto, num país onde predominavam “bandalheiras”, como ela chamava, só seria lida como desejava aventurando-se no universo pornográfico. Com seu vasto domínio da língua, ela via claramente o que o texto obsceno era capaz de alcançar. Podemos dizer que, para tanto, a autora se encontrava num *ponto de in-diferença*, como chama a Nova Psicanálise, em que as diferenças (não se desfazem, mas) passam a ser equivalentes. Portanto, neste ponto, pornografia não se opõe a seriedade. Sua clareza decorria desta posição que lhe propiciava ver, de fora (porque dentro), o alcance da pornografia. Via como alguém situado na alta cultura e também na cultura de massa, como se estivesse num ponto neutro, em que se está capacitado a ver, ousar prever e arriscar-se nos efeitos tanto de uma esfera quanto da outra. Pode-se definir este momento, como seu sintoma da virada. Em outras palavras, Hilda percebeu como a pornografia poderia fazer surgir uma nova expressão, um novo olhar, ao alcançar explicitamente a cena.

É fato que o que o texto pornográfico ou erótico apresenta depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada. Hilda tinha plena consciência desta relatividade e aos que se mostravam chocados, retrucava: “O que é pornografia, o que é sujo, o que é imundo, porco para você?” Perguntada sobre o que considerava erótico, brincou: “Não sabemos o que é obsceno. Outro

dia entrei no banheiro sem notar que um amigo tomava banho e ri tanto que tive que ser hospitalizada. Pensei: foi por esse detalhe que me emocionei tanto no passado?”

Arrisco-me a afirmar que o objetivo de sua trilogia era, sobretudo, pôr em xeque o próprio conceito de pornográfico. “Na verdade, não se consegue saber o que é pornográfico”, argumentava Hilda referindo-se ao *Caderno rosa*. Lori Lamby, garotinha “autora” de uma série de aventuras sexuais, era, segundo ela, absolutamente inocente. Além disso, a trilogia não passava de refinada estratégia para chamar atenção do público. Mas Hilda buscava mais. A um estudante de artes cênicas, que foi cumprimentá-la por um dos livros da trilogia, ela perguntou: “Você sentiu tesão? Se não sentiu, não valeu nada”. Ela queria atingir o leitor em todos os níveis: intelectual, sensorial e, por que não?, sexual.

Uma marca comum a todos os seus textos, independentemente de seu estado de fragmentação, estranheza e irreverência, está em sua peculiar comunicabilidade. Embora tenha se preocupado com expressar uma experiência, esta não se dava a partir de um dado exterior, mas de um percurso interno (daí os constantes fluxos de consciência). Nessa viagem pelos meandros do ser, se podemos dizer que não procurava nada nem ninguém, também podemos supor que procurava tudo em todos. Noções místicas se misturavam a vulgares considerações corporais.

Seu texto se assemelha ao discurso de um louco, mas no sentido daquele que atingiu um agudíssimo grau de percepção, que precisa ser comunicado de modo igualmente complexo. Podemos perceber, então, o quão difícil é, por vezes, ser compreendido. Somem-se a isso as referências filosóficas, mitológicas e religiosas que se aliam a esse fluxo desvairado, porém finamente regrado, de consciência e às constantes quebras de narrativa, em que, ocasionalmente, são inseridos trechos poéticos ou diálogos dramáticos, à feição de uma peça de teatro.

É no refletido afã de expressar tudo, de todas as formas, que pensamos que deve ser entendida a estranha comunicabilidade dos textos de Hilda. Se o público se afasta da ficção “séria” ou não chega a seus livros de poesia, por que não estimulá-lo por via do sexo, e mesmo do sexo explícito? Afinal, o que a autora pretendeu descrever é apenas mais uma faceta do humano, do demasiado humano.

Notas

1. Citado em Trigo, 2006.

2. Este artigo retoma alguns pontos de outro texto sobre Hilda Hilst (inédito), em que o organizador aprofunda e desenvolve as questões aqui mencionadas.
3. A quarta capa do livro reproduz um retrato seu aos seis anos (de 1936) com a legenda: “Ela foi uma boa menina”.
4. Cf. versão online, publicada no *Observatório da Imprensa*, em 31 junho 2002: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/ofjor/ofc310720024.htm>
5. “Literatura de Programa”. Reportagem de Laura Mattos, publicada na primeira página do caderno “Ilustrada”, Folha de São Paulo, 03 set. 2006, p. E1 e E3.
6. Cf. (Magno [1996]: 73 e 75): “Na pág. 250 de *L'Érotisme* (O Erotismo) [texto de 1957], vol. X da edição Gallimard de suas *Obras Completas*, ele diz que ‘... o erotismo difere da sexualidade dos animais no que a sensualidade humana é limitada por *proibições* e no que o domínio do erotismo é o da *transgressão* dessas proibições. O desejo do erotismo é o desejo que triunfa das proibições’ [grifos meus]”. Ao que Magno comenta: “Não vamos confundir a extrema riqueza de determinadas formações etológicas, a extrema possibilidade até mesmo de aprendizado, com o recurso possível à hiperdeterminação que indiferencia. Não é que ela supere ou transgrida, e sim que indiferencia e lança nossa formação erótica (ou qualquer outra) para qualquer lugar, para qualquer recanto das possibilidades do Haver. [...] Para nós outros, supostamente humanos, não há programa obrigatório”.

Referências bibliográficas

- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Trad. Élia Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BARABÁSI, Albert-László. [2002] *Linked. How everything is connected to everything else and what it means for business, science, and everyday life*. Nova York: Plume, 2003.
- BARROS, André Luiz. *Obscena senhora*. Jornal do Brasil, Caderno B, 19 set. 1995.
- BATAILLE, Georges. [1957] *L'Érotisme*. *Oeuvres Complètes*, vol. X, Paris: Gallimard, 1987. p. 7-270.
- BAUDRILLARD, Jean. [1981] *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- DURIGAN, Jesus Antonio. *Erotismo e Literatura*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1985.
- FUENTES, J. L. Mora. *O Caderno Rosa de Hilda Hilst*. <http://www.angelfire.com/ri/casadosol/hhilst.html>
- GIROLAMO, Fabiano Puhlmann Di. *Erotismo e pornografia*. s/d http://www.revistapsicologia.com.br/materias/pontodevista/erotismo_porno.htm
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Massao Ohno, 1990.
- _____. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999. n° 8, out.
- _____. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, n°. 12, jul. 1998.

p. 6-15

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MAGNO, MD. [1996] *Psychopathia Sexualis*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2000.

MILAN, Betty. *Betty Milan busca Eros na delicadeza*. Folha de S. Paulo, Mais!, 31 jul. 1994.

MORAES, Eliane R. e LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROUANET, Sérgio Paulo. In: Figueredo, Cláudio. *Estudiosos redescobrem libertinos do século 18*. Jornal do Brasil, Idéias, 20 jan. 1996, p. 5.

SURFISTINHA, Bruna. *O doce veneno do escorpião*. São Paulo: Panda books, 2005.

SILVEIRA Jr., Potiguara Mendes da. *Artificialismo Total*. Ensaios de transformática. *Comunicação e psicanálise*. Rio de Janeiro: NovaMente, 2006.

SONTAG, Susan. A imaginação pornográfica. In: *A vontade radical*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1987. p. 41-76.

TRIGO, Luciano. *Uma heroína de nosso tempo*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 12 abr. 2006.

VIRILIO, Paul. [1984] *O espaço crítico; e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: 34, 1993.

Resumo

Coleta de alguns elementos componentes do momento da passagem da pornografia de item proibido a permitido no cenário cultural brasileiro de 1970 a 1990. Hilda Hilst, criadora de um fato midiático esmaecedor das fronteiras entre pornografia e erotismo. Depoimentos de estudantes sobre a repercussão, hoje, da obra “pornográfica” de Hilda Hilst.

Palavras-chave

Mídia; Pornografia / erotismo; Teoria da comunicação.

Abstract

Collection of some elements present in the moment of transition of pornography from a forbidden to a permitted condition in Brazilian cultural scene from 1970 to 1990. Hilda Hilst, one of the most important Brazilian writers, creator of a mediatic fact which blurs the boundaries between pornography and eroticism. Students' statements about the repercussion of Hilda Hilst's "pornographic" works nowadays.

Key-words

Media; Pornography / eroticism; Communications theory.

A Revista *Comum* aceitará contribuições sem restrição de procedência, ressalvadas as prioridades estabelecidas pelo Conselho Editorial e recomenda a seus colaboradores que enviem seus artigos da seguinte forma:

1. Texto em disquete, digitado em programa Word para Windows, acompanhado de duas cópias impressas.
2. Os textos devem ter o mínimo de 10 e o máximo de 25 laudas (cada lauda com cerca de 30 linhas e 70 toques por linha).
3. Notas, referências bibliográficas e citações que obedecem as normas da ABNT.
4. As referências bibliográficas, no final do texto, devem conter apenas as obras efetivamente mencionadas no artigo.
5. Apresentar um resumo de, no máximo, 150 palavras na língua original do texto e um *abstract* ou *résumé*.
6. Listar palavras-chave, *key-words* ou *mots-clés*.
7. Incluir nota biográfica do autor que indique, se for o caso, onde ensina, estuda e/ou pesquisa, sua área de trabalho e principais publicações.

No caso de publicação do trabalho, o Conselho Editorial se reserva o direito de selecionar as informações biográficas pertinentes.

8. Indicar, em nota à parte, caso o texto tenha sido publicado ou apresentado em forma de palestra ou comunicação.
9. Evitar palavras, expressões ou frases grafadas com sublinhado ou negrito. Para destaques usar apenas o itálico.
10. Enviar, com os originais, autorização assinada pelo autor ou seu procurador, para que aquele trabalho seja publicado na Revista *Comum*.

O Conselho Editorial se reserva o direito de recusar os trabalhos que não atendam as normas estabelecidas e comunicará ao autor se o trabalho foi aceito sem restrições, aceito com sugestão de alterações ou recusado. Os autores receberão cinco exemplares do número que contiver sua colaboração.