

# Quando sons e imagens são equivalentes

Marli Alencar\*

A TELEVISÃO É O primeiro meio audiovisual em que som e imagem vieram juntos desde o começo. O cinema, apesar de sempre ter buscado suprir essa sua deficiência, só conseguiu isto na década de 20. Até então o som vinha do fonógrafo, de uma orquestra ou das palavras do apresentador ou mestre-de-cerimônia.

Georges Sadoul conta que em 1889, o cinema já tentava falar, mas de uma forma muito primária. “Sabia-se sincronizar convenientemente os movimentos e as palavras; os sons, ampliados em ar comprimido, podiam ser ouvidos pelos seis mil espectadores do *Guamont Palace*. Mas as vozes saíam fanhosas e o sincronismo era defeituoso. Para a gravação, o ator regulava, com bastante imperfeição, o movimento dos lábios por um disco de fonógrafo, em *play-back*” (1983: 270). Por conta dessas dificuldades, foi construída uma narrativa sustentada pelas próprias imagens, alguns intertítulos e por uma música como acompanhamento.

A ausência de som sincronizado é sentida como um problema real no filme *A Paixão de Joana d’Arc* (1928) do dinamarquês Carl Dreyer. O drama se desenrola em torno do interrogatório que decidirá se Joana será ou não enviada à fogueira. Dreyer buscou suprir essa falta optando por legendas tradutoras do diálogo e por enquadramentos fechados, deixando os personagens em primeiro plano a fim de mostrar a intensidade do sofrimento de Joana e as intenções dos que a julgavam. No entanto, a legenda, apesar de ter resolvido o problema de Dreyer como um artifício de decifração, não se tornou comum. A presença da palavra escrita acabou limitando-se aos intertítulos ou subtítulos apesar destes, em alguns momentos, apresentarem-se com força suficiente para constituir até mesmo o patético<sup>1</sup>, como propunha Eisenstein. A palavra “Irmãos” do *Encouraçado Potemkin*, “que faz estremecer o silêncio da espera numa explosão de frater-

nidade” (Eisenstein, 1969: 64), é um dos exemplos.

Diante da reduzida utilização de texto nos filmes, são as expressões faciais e os gestos dos atores que assumem a missão de compor, da melhor forma possível, a narrativa, exigindo um tipo de interpretação distanciado do modo naturalista, em busca de um efeito mais convincente da representação dramática. Georges Sadoul localiza uma dessas experiências extremas no filme *Un Chapeau de Paille d’Italie* (René Clair). Para substituir o diálogo – também fundamental para a história, como o era em Dreyer – e não utilizar legendas, Clair optou por mímicas e *gags* típicas do *vaudeville*<sup>2</sup> francês. “Uma vez posta, a situação cômica era suficiente para se poder evitar as palavras espirituosas”, conta Sadoul (1983: 275).

O som sincronizado mudou o trabalho do ator, que passou a ter na voz mais um elemento de composição. Dele seria exigido uma espécie de atitude contida, mais próxima da realidade. Algo muito marcado parecia excessivo e exagerado na tela. “Os bons atores e os bons realizadores mostraram que os melhores efeitos são quase sempre alcançados quando ‘se representa’ o mínimo possível” (Arnheim, 1957: 111).

É desse modo, ainda segundo Arnheim, que “os traços dos esforços humanos são tão visíveis nos objetos inanimados como no próprio corpo” (1957: 115). A composição naturalista, tanto da interpretação quanto da narrativa, acabou reforçando o lado *voyeur* do espectador, posto como um observador privilegiado das emo-

ções e das ações representadas no filme.

No cinema clássico, é regra de ouro não quebrar essa relação de cumplicidade. Para conseguir esse efeito de naturalismo predominante na maioria das produções, principalmente a hollywoodiana, alguns cuidados são fundamentais na realização do filme. Primeiro, ele nunca deve apresentar-se como um filme, mas como um relato verdadeiro, uma espécie de flagrante de um acontecimento. Segundo, não pode faltar nem sobrar nada, todos os procedimentos de produção devem estar invisíveis. Atuação, cenário, montagem, história, tudo está ali com um objetivo de envolver o espectador, fazê-lo sofrer e rir junto com os personagens. Em momento algum uma troca de olhares, uma palavra dirigida em direção à platéia, nada pode quebrar a ilusão de que “a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)” (Xavier, 1984: 32).

Essa identificação é construída, portanto, tendo como pressuposto uma espécie de distância entre a platéia e o filme, como produto. Obviamente o espectador cinematográfico tem plena consciência de que está assistindo a um filme, mas, durante o tempo da sessão, acaba por esquecer-se desse fato. Isso já não acontece em relação à televisão. Estamos pensando não só na diferença entre os espaços de recepção, mas também na presença de um telespectador testemunha da realidade apresentada e interlocutor do discurso televisivo. A palavra oral e as expressões faciais no meio eletrônico estão voltadas diretamente a esse receptor, buscando envolvê-lo não mais a partir de uma relação de identificação, mas a partir de uma ilusão de participação.<sup>3</sup> Os programas de informação, de acordo com Umberto Eco, trazem enunciados

“a respeito de eventos que se verificam independentemente dela. Pode fazê-lo de forma oral, através de tomadas diretas ou gravações, reconstruções ao vivo ou feitas em estúdio. Os eventos podem ser políticos, do cotidiano, esportivos ou culturais. Em cada um desses casos o público espera que a tevê cumpra com sua obrigação (a) dizendo a verdade, (b) dizendo-a segundo critérios de relevância e proporção, (c) separando informação e comentário” (Eco, 1984: 183).

A oralidade da televisão é devedora, em grande parte, do rádio com um tipo de comunicação que se dirige diretamente ao ouvinte, com a vantagem de que a TV também pode utilizar o olhar para aumentar o efeito de intimidade. Estamos tratando aqui principalmente dos

programas baseados no diálogo, incluindo o telejornalismo. Nesses, vêm-se, comumente, pessoas falando entre si (fontes, repórteres, apresentadores) e com o telespectador que, além de presenciar a conversa, ocupa o ponto final para onde a comunicação se dirige, colocando-se como um observador a descoberto diante de sons e imagens expostas sem nenhum subterfúgio aparente. No jornalismo, texto e imagem têm a missão de informar. Isso significa a existência de alguém para receber a notícia. Tudo o que apresentadores, locutores e repórteres dizem, todos os recursos ilustrativos (gráficos, tabelas, mapas, fotografias etc.) são direcionados ao espectador. Na TV — a transparência do cinema, baseada no desaparecimento das marcas do filme como um filme — é substituída por processos deixados à mostra. Isso não significa ausência de planejamento ou falhas na composição do produto, ao contrário, a presença do repórter como mediador, os equipamentos (microfone, câmera, fones de ouvido etc.), o texto, muitas vezes lido e não decorado nas transmissões diretas, funcionam como mecanismos de legitimação da mensagem, compondo um produto cujo objetivo principal é construir uma relação de confiança e reafirmar a idéia de verdade que acompanha o fazer jornalístico.

Nesse processo, a voz destaca-se e muitas vezes assume a dianteira frente a imagem, que passa a funcionar como mera ilustração para a narração. Essa predominância faz com que muitos considerem a TV como um rádio ilustrado, diante do qual o olho somente algumas vezes é solicitado. O rádio, de acordo com Michel de Certeau (1996), ensina a distinguir as vozes entre si,

“concentrando-se aqui na voz separada da imagem (e da percepção visual, tátil) do corpo, habitáculo desta voz (...) Este concerto de vozes também se refere à televisão que, em geral, é mais ‘ouvida’ do que propriamente vista: ligada quase o dia inteiro, ela oferece um horizonte de vozes que, de vez em quando, convidam a ver” (Certeau, 1996: 337).

O texto televisivo pode ser pensado como uma espécie de guia, talvez, como uma legenda nos moldes da utilizada pela fotografia, servindo tanto para contextualizar a imagem como para construir uma leitura direcionada ou até mesmo divorciada daquilo que realmente foi fotografado ou gravado. Sobre a imagem, de qualquer um desses tipos, pode-se dizer qualquer coisa. A partir dessa possibilidade — um tipo de divórcio entre imagem e texto —, tornam-se rotineiros casos como este descrito por Armand Mattelart (1991) em *Comunicação Mundo*.

Ele relata o uso da fotografia na propaganda de guerra ainda no primeiro conflito mundial. Vamos ao exemplo: são duas fotografias; a primeira mostra cadáveres de soldados sendo transportados para serem enterrados; na segunda estão pedaços de cavalos mortos sendo enviados para uma fábrica onde serão transformados em óleo e sabão. Pois bem, as legendas são trocadas e sob a foto dos cavalos vem o seguinte texto: “Cadáveres de soldados sendo levados para uma fábrica de sabão.” As fotos são enviadas para a imprensa (1991: 59).

Walter Benjamin (1994) explica a necessidade de legendas quando a fotografia deixa de ter como tema preferencial a pessoa e passa a registrar detalhes, ruas, ambientes, espaços vazios.

“A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida para favorecer a literalização de todas as relações da vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa” (Benjamin, 1994: 107).

As legendas, nesses casos, serviriam então para identificar e interpretar a imagem, dando um sentido para ela e uma explicação para quem a observa, como se o texto restituísse àquilo que se vê – resultado de uma mediação tecnológica – um caráter de realidade.

Na televisão, a cobertura da Guerra do Golfo no início da década de 90 é um exemplo de como o dito pode sobrepor-se à imagem. Nesse caso, as cenas de guerra exibidas eram, no máximo, pontos luminosos clareando um céu escuro. Essas imagens adquiriam sentido a partir daquilo que era dito pelos jornalistas.



Resultado: eles acabaram construindo uma narrativa muito semelhante a uma cobertura radiofônica. O que diziam assumia um tom emocional – talvez muito semelhante a uma outra guerra, só que fictícia: a *Guerra dos Mundos*, narrada por Orson Welles em 1938 –, por conta muito mais do perigo que os cercava do que pelo conflito propriamente dito. Os riscos eram confirmados principalmente pela dificuldade de transmissão das imagens, pela quebra dos *links* de comunicação provocada tanto pela falta de energia no local quanto pela censura cerceando o trabalho dos correspondentes estrangeiros.

Aquele era um caso extremo, mas não invalida a afirmação de que mesmo em situações normais o dito sobre a imagem adquire uma importância fundamental dada a necessidade de edição do material bruto. A voz serve como um guia dando coerência ao que sobrou restituindo o suprimido. Obviamente tudo isto resulta numa interpretação, mas é exatamente o que a TV não quer deixar claro. Dessa forma, apesar de o processo produtivo se realizar de modo bastante controlado, busca-se dar a impressão de que a transmissão está sendo feita como se fosse ao vivo ou em tempo real. Em alguns casos, mostram-se as dificuldades na filmagem/gravação, as reações espontâneas do entrevistado ainda que não acrescentem nada de indispensável à matéria, permite-se a interferência de ruídos ou de pessoas estranhas, fazendo com que gestos e olhares dirijam-se diretamente

ao espectador como se ele também fizesse parte do processo<sup>4</sup>. É como se a câmera estivesse invadindo um mundo fora de controle, capaz de surpreendê-la a todo momento.

O envolvimento do público está na base de tudo. Leonardo Sá (in Novaes, 1991) busca a figura do *leitmotiv* – motivo condutor – para explicar o papel do som na televisão. É esse elemento, segundo ele, que

“permite que o

espectador 'veja' o que está ausente, sinta ou pressinta o que as personagens não podem sentir, ou que ele adivinhe, mediante esta cumplicidade com o autor, aquilo que no enredo ou no texto ou em cena não está explícito (...) o *leitmotiv* funciona na medida em que o indivíduo tem o 'pressentimento', ou tem a sensação exata, quase profética, acerca daquilo que vai suceder na obra" (in Novaes, 1991: 138).

Isso se constrói a partir da institucionalização de um estado de familiaridade em relação às falas da televisão. Mesmo sem olharmos para o apresentador ou para o repórter, podemos imaginar sua expressão quando se refere a determinado assunto, tomando como referência o que já foi visto antes, o timbre da voz, as alterações que intercalam sua rotina sonora. Essa tranqüilidade parece ser uma das responsáveis pela constituição da televisão em consonância com o rádio, afastando a imagem como algo que lhe é fundamental.

O texto televisivo é, num primeiro momento, escrito, uma voz aprisionada pelas regras da boa gramática, um híbrido resultante de uma escrita composta para ser oral. A voz, segundo Paul Zumthor (1993), é o outro da escrita.

"Para fundar sua legitimidade, assegurar a longo prazo sua hegemonia, a escritura não deve reprimir de cara esse Outro, mas primeiro demonstrar curiosidade por ele, requerer seu desejo manifestando uma incerteza a seu respeito: saber mais dele, aproximar-se até os limites marcados por um censor invisível. Mas o Outro vai instalar-se no papel que assim é traçado para ele; vai reivindicar sua própria verdade, inversa" (1993: 121).

Na TV, essa voz está presente o tempo todo, não dá trégua para o texto escrito, subverte, na medida do possível, as regras deste último ou o transforma em algo que não se define por princípio dentro de uma ou de outra forma de expressão.

A escrita, cuidadosamente burilada, elaborada e reelaborada mil vezes, quando finalizada, recobre todo o seu processo de produção. Vacilações, correções, vícios, sinais estranhos a um texto concluído são postos de lado ou esquecidos nas folhas de papel jogadas no cesto de lixo. As regras que permitem chegar a bom termo nesse processo são bem conhecidas, estão legitimadas como normas a serem seguidas. Leitor e produtor têm acesso a elas. O que dizer, contudo, do texto escrito com pretensão a parecer oral, como é o texto da TV? Como conciliar

regras de encaminhamento e de construção criteriosa com um processo livre como é o da fala?

A oralidade é mais espontânea e fragmentada, estruturada sobre avanços e recuos que acompanham a produção da fala, num processo em andamento, um constante fazer-se e refazer-se. Não há separação entre o ato de dizer e o dito. Trazer seus elementos para o texto escrito é, certamente, mais laborioso do que trafegar pelas normas gramaticais em busca de uma composição correta e coerente.

A entonação, o ritmo, as paradas, enfim, uma espécie de subjetividade do oral deve estar representada nesse tipo particular de escritura. O texto da TV utiliza prioritariamente palavras de fácil compreensão, frases curtas e simples compostas em ordem direta (sujeito, verbo e predicado), um nível de redundância bastante alto na sua apresentação, configurando um tipo de comunicação construída sobre um hábito, permitindo ao locutor de um telejornal a simulação de uma oralidade assentada sobre uma língua diferente da falada no dia-a-dia, apesar de manter com esta, pontos de semelhança.

Esta relação entre o oral e o escrito traz a televisão mais uma vez para o campo do entre. Como foi dito anteriormente sobre a TV/vídeo ser o espaço do entre imagens, podemos da mesma maneira tratá-la assim quando pensamos na linguagem verbal. O texto da TV é também um lugar de passagem. Como afirma Maria Thereza Fraga Rocco (1999),

"o verbal da televisão é oralidade e é escrita, sendo também, e a um só tempo, um outro tipo de verbal em que ambas as modalidades são submetidas a rigorosos e diferentes processos de construção, conforme as regras do próprio veículo, processos que nem sempre ocorrem quando da feitura do texto escrito fora da TV ou em situações de interlocução espontânea" (Rocco, 1999: 34).

O texto da TV, visto dessa maneira, é fluído: além de não poder ser enquadrado como escrito ou como oral, ainda assume características específicas do meio para o qual se constrói e através do qual será veiculado. Isto permite uma grande variação na sua apresentação, transitando entre a formalidade e a flexibilidade como a de programas voltados para um público mais jovem.

Esse texto é verbalizado a partir de uma relação de presença-ausência entre os envolvidos na comunicação. O sujeito falante está no vídeo, mas não tem corpo, é imagem distante no espaço e muitas vezes no tempo. O mesmo se dá com quem ouve. Nenhum deles tem presença palpável, não há envolvimento direto, é impossível

uma relação de troca imediata. Ao mesmo tempo não há ausência absoluta. A imagem atesta a realidade do sujeito que fala, enquanto a câmera funciona como abertura para outro sujeito colocado do lado de fora, mas também real. Dada essa separação, o texto da televisão possui propriedades singulares, incluindo uma espécie de simulação de uma situação comunicativa que, apesar de não acontecer concretamente, é pensada como possível. A partir daí podem ser localizadas variações originárias, primeiro, dessa relação imaginária, depois dos tipos de produtos da grade de programação do veículo.

A configuração do telejornalismo, por exemplo, está posta muito mais sobre o narrado oralmente do que sobre as imagens do acontecimento. Muitas matérias chegam até mesmo a prescindir destas ou a substituí-las por fotografias indicativas do assunto abordado. A manutenção dessa relação na estrutura de apresentação das notícias nos leva de volta a 1938, quando Arnheim dizia que

“se a televisão serve para nos fazer compreender melhor o mundo e não apenas para mostrá-lo, terá pelo menos de acrescentar a voz do comentarista à fotografia, à música e aos ruídos – pois as palavras podem falar da generalidade enquanto observamos as coisas específicas e discutir as causas enquanto estamos em presença dos efeitos” (1957: 157).

A voz assume, nesses casos, uma importância fundamental na explicação da imagem, buscando tanto descrevê-la de maneira mais próxima possível quanto construir um texto ficcional dando-lhe um sentido totalmente estranho, mas não impossível. Assim também, fazem as legendas fotográficas.

A predominância do oral sobre a imagem e a sua ligação com o texto escrito, no entanto, não constituem relações definitivas. O diálogo, como uma das principais formas da mídia eletrônica, permite não só a separação entre a voz e a escrita, mas também que as imagens tenham o mesmo peso do oral. Nessas experiências, as câmeras tornam-se mais ativas, criando uma espécie de jogo para o olhar. Vide o programa *Provocações* de Antônio Abujamra na TV Cultura de São Paulo no qual apresentador e entrevistado são constantemente desafiados por um primeiro plano invasivo, por uma câmera atenta aos menores gestos e expressões e por uma iluminação que valoriza o estado de espírito do programa. Este programa tem estado de espírito. A fala está presente em sujeitos que manifestam sua individualidade através do corpo, elemento de composição sonora e cênica. Não há

nenhuma concessão a um bem comportado “cabeça falante” destituído de qualquer desejo ou emoção. Abujamra exalta-se, desmente o entrevistado no ar, elogia-o, deixa-o sem graça e no mais das vezes ocupa a tela inteira por dois, três minutos com seu rosto e sua boca a recitar um poema. Nesse tipo de interferência, ou por que não dizer *performance*, ver e ouvir TV são atitudes indissociáveis. A palavra provocadora exige uma reação da imagem que, em troca, proclama sua liberdade. Por que acompanhar a expressão de quem fala se um detalhe das mãos ou um balançar de pernas é mais interessante?

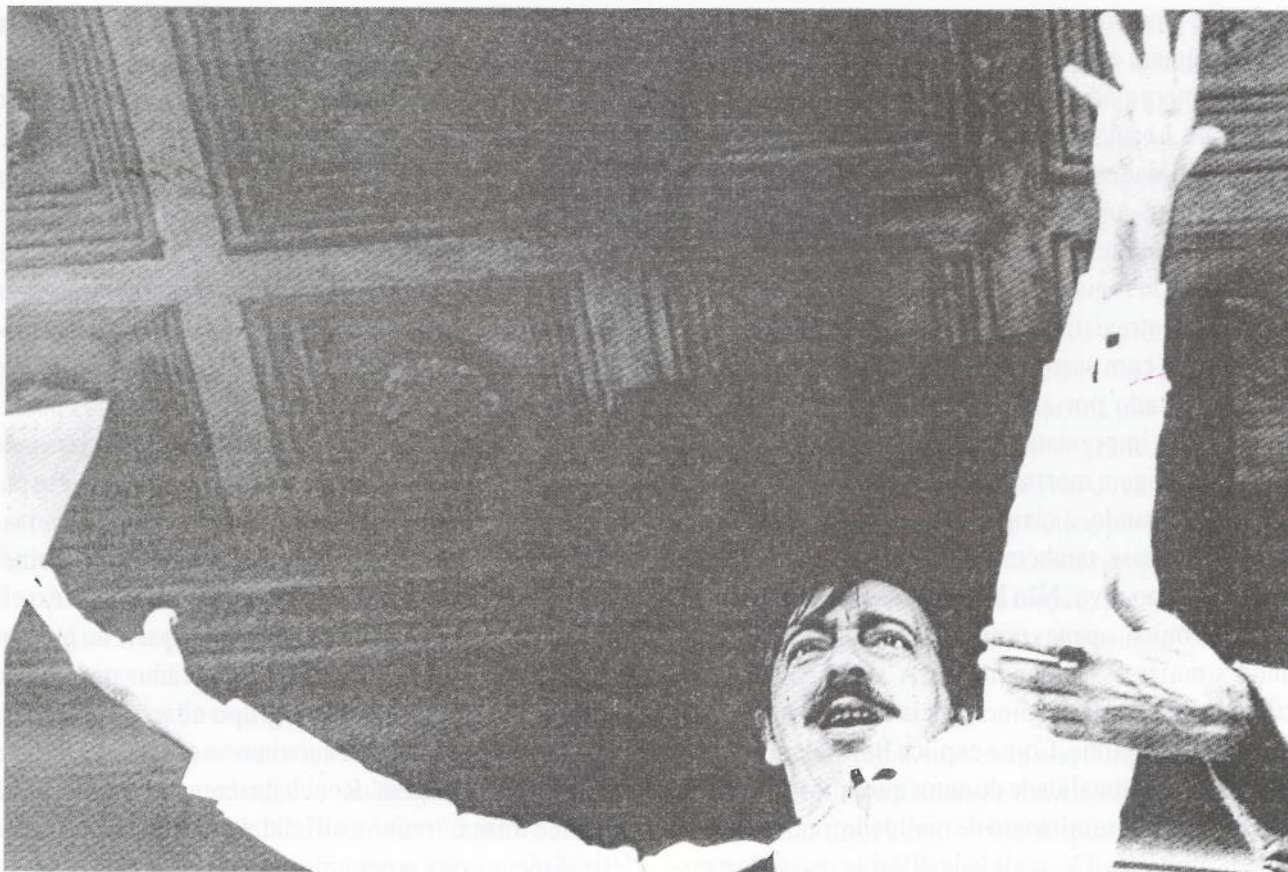
A separação do oral em relação ao escrito, comum em mesas-redondas, *talk shows*, entrevistas (as transmitidas ao vivo, principalmente) e debates, coloca a possibilidade de um exercício mais livre de discussão, sem os constrangimentos postos por roteiros ou pelas formalidades dispensadas a entrevistas que muitas vezes acabam tornando-se declarações oficiais de autoridades que sabiam, com antecedência, o conteúdo das perguntas. O resultado é uma simulação de um diálogo destituído de espontaneidade e improvisação, elementos próprios à comunicação oral face a face.

### Godard no cinema/televisão

Em 1967, Jean-Luc Godard e Glauber Rocha levavam às telas dois filmes políticos. *A Chinesa*, do primeiro, trata de uma célula maoísta formada por jovens que passam as férias discutindo a revolução comunista, planejando protestos e atos terroristas. *Terra em Transe*, terceiro longa-metragem do cineasta brasileiro, retrata a crise de representação política vivida por um país imaginário. Entre os dois, além do tema, um certo alinhamento com a linguagem televisiva, tornando-os mais próximos.

Godard é um dos cineastas que mais atuaram na televisão e utilizaram o vídeo no seu trabalho, seja como meio de otimização da produção de um filme, antecipando as imagens a serem impressas em película,<sup>5</sup> seja tomando a imagem eletrônica como objeto de manipulação e de composição plástica. No caso de *A Chinesa*, apropria-se da televisão – e não do vídeo – como um veículo de comunicação dono de linguagem própria em que a oralidade tem papel de destaque. Seus personagens não param de falar por um instante sequer. Mesmo quando estão momentaneamente calados, o som de uma rádio, a Rádio Pequim, encarrega-se de quebrar o silêncio, dando conta do mundo comunista chinês.

A câmera registra o que acontece naquele apartamento durante as férias de verão, pontuando as ações ou as falas, talvez fosse melhor dizer, com textos escritos anunciando cada uma das partes identificadas pelo no-



mes dos moradores. *Diálogo II Yvonne, Diálogo III Veronique e Diálogo IV Henry logo após sua expulsão de Adien Arabie.*<sup>6</sup> O primeiro diálogo é anunciado de modo diferente. Antes dele aparece o texto: *Um filme está sendo realizado.* Godard constrói *A Chinesa* em diálogo, uma grande conversa entre seus personagens. Essa conversa, porém, é interceptada por alguém colocado do lado de fora do enquadramento, transformando-a também em entrevista e é sobre as possibilidades abertas pela entrevista que ele diz:

“Sempre tive necessidade de confrontar-me com uma verdadeira realidade, com a realidade da televisão, e de tentar falar-lhes um pouco mais longamente do que os via fazer na televisão, isto é, entrevistar de verdade, e esta verdade, enfim, codificada como verdade, isto é, a entrevista de televisão, colocá-la no filme, isto é, colocar personagens irreais...” (Godard, 1989: 172).

*A Chinesa* procura pôr essa proposta em prática: uma entrevista configurando-se quase como um tipo de interrogatório em um lugar fechado, onde o que interessa, além das palavras carregadas de sentido, é a expressão de cada um dos personagens destacado em primeiro plano e no centro da tela. O primeiro plano aproxima, aprisiona o sujeito, subtraindo seu espaço e transformando seu rosto em um mapa a ser decifrado. Cada mo-

vimento de sobrancelha, cada gesto descontrolado toma proporções inesperadas, abre precedentes, permite leituras que vão além de uma objetividade pretendida, daí que o apresentador de TV busque mostrar-se o mais controlado e neutro possível, ainda que faça isso de maneira aparentemente natural, simulando um tipo de intimidade comedida e respeitosa.

Cada bloco do filme começa com a interpelação de um dos personagens, chamados a falar sobre si e sobre o marxismo. Não fica claro, no início, a existência de um pólo ativador da discussão. O segredo, no entanto, não é muito bem guardado e logo essa invisibilidade é descoberta de modo um tanto quanto tempestuoso. No primeiro diálogo, Guillaume (Jean-Pierre Leaud), o ator do grupo, aparece lendo um texto, enquadrado em primeiro plano, dirigindo-se diretamente ao espectador. Depois de um bom tempo em que suas palavras são ilustradas por cartazes relacionados com o assunto em pauta – Brecht, Shakespeare, União da Juventude Comunista Marxista-Leninista, fotos de pessoas miseráveis e imagens de Veronique, sua namorada – Guillaume passa a responder perguntas que não sabemos de onde vêm. Em determinado momento ele diz: “um ator... É difícil dizer...” Rindo, continua: “sim, sou um ator... Vou lhes dar uma idéia do que é um teatro.” Depois de breve *performance* diante da câmera, retoma a conversa e finalmente mostra que está sendo filmado: “acham que por estar sendo filmado, banco o palhaço? Por causa dos técnicos? Nada disso, a câmera

me faz ser sincero”. Enquanto faz essa declaração, imagens da câmera e de seu operador intercalam suas palavras. A câmera modifica o comportamento, afirma Godard através de Leaud. Não adianta pretender isentá-la de responsabilidades.

Godard consegue, já nesse momento, simular um efeito típico da televisão: o da simultaneidade. Som e imagem sendo registrados no exato instante da sua exibição. Um entrevistador que tanto pode surpreender o entrevistado com suas perguntas como pode, também, ver-se assaltado por aquele, resultando em situações muitas vezes imprevistas. Tendo sido descoberto o segredo, a filmagem mostra-se de uma vez. Técnicos aparecem trabalhando, a claquete anuncia nova cena, tudo como se estivesse, também, acontecendo sem edição, em tempo real e ao vivo. Não há uma montagem como a do meio eletrônico, apenas uma construção do diretor buscando simular essas condições. A segunda câmera é utilizada para atestar a coincidência entre a execução e a transmissão do filme. Como explica Barthélemy Amengual, “é a intencionalidade do autor que, afinal de contas, determina nosso sentimento de realidade: realidade presente e ‘direta’ da TV, realidade diferida, passada e restituída ao presente, realidade do cinema” (Amengual, 1973: 114).

A equipe não retornará mais ao seu anonimato. Sua presença quebra o pacto com a construção ficcional e afirma que não se trata mais de encenação, mas de um registro entremeado por entrevistas através das quais os membros revolucionários da célula maoísta se apresentam. Cada personagem responderá a perguntas inaudíveis. Eles são instigados a falar assim como acontece em programas em que o espectador é convidado a adivinhar o que provocou determinada reação ou trouxe uma questão determinada para a discussão. Nesse tipo de programa, a interação é constantemente ameaçada por ruídos originários do que não é ouvido, levando a um grau de redundância bastante elevado quando, além de expressões como “eu não compreendi, o quê?, como?”, o entrevistado acaba repetindo a pergunta que lhe foi dirigida com o faz Guillaume.

Além desse interlocutor *outside*, o movimento da câmera também se destaca diante de nossos olhos espectadores. Desde a sua descoberta, é praticamente impossível esquecer sua presença como testemunha, exatamente como acontece na televisão. Em duas das seqüências do filme em que se compõe um tipo de aula – cada morador ou pessoa convidada ficava responsável por um tema a ser apresentado e discutido pelos membros da célula – vários *travellings* por fora da janela do apartamento, ligando uma extremidade a outra – do expositor

aos ouvintes e vice-versa – são facilmente identificados, talvez por serem um tanto quanto supérfluos. Estabelece-se um tipo de vigilância consentida, aprofundada pelo comportamento dos moradores que se dirigem diretamente à câmera como se pudessem ver através dela, numa autêntica posição de quem fala a partir da TV, procedimento característico do telejornalismo.

Veronique, a protagonista do terceiro diálogo, responde sobre os motivos que a levaram ao marxismo-leninismo. “O que me levou ao marxismo-leninismo? Não gostava de Nanterre por causa das favelas. Mas passei a gostar de filosofia...” Levando em conta a idéia de Godard de estar fazendo um documentário<sup>7</sup>, a interação desse grupo de pessoas com a câmera e, em última instância, com o telespectador aproxima *A Chinesa* do cinema-verdade francês cujo principal representante é o etnógrafo Jean Rouch. O cinema-verdade parte do pressuposto de que a presença de um observador modifica o comportamento do sujeito ou grupo observado, daí ser inútil pretender manter-se anônimo ou evitar interferir no processo de filmagem. Rouch descreve seu trabalho da seguinte forma: “reúno artificialmente uma pequena coletividade, a coloco em uma situação irreal... Observo como evolui. Se for necessário, eu provooco esta evolução” (in Godard, 1971: 145).

É isso, mais ou menos, o que Godard faz em quase todos os seus filmes. A diferença fundamental e básica é que são atores. Mas em *A Chinesa* existem pelo menos dois “personagens reais”: Omar Diop, apresentado como o “camarada do círculo de filosofia de Nanterre” cuja tarefa era falar sobre o marxismo e a revolução socialista. Diop realmente estudava na Universidade de Nanterre e havia sido convidado por Godard para representar o seu próprio papel.

O outro era Francis Jeanson, intelectual ativista, que apoiava a Frente de Libertação Nacional (FLN) da Argélia, chamado a conversar com Veronique sobre a validade do terrorismo na luta contra a opressão capitalista. Deveria ser uma espécie de reencontro inesperado, fora da célula, numa viagem de trem. Godard diz que ao introduzir pessoas “reais” nos seus filmes procura confundir as fronteiras entre documentário e ficção. A Jeanson foi pedido, conta o cineasta, que fizesse seu próprio texto diante de uma situação imaginária (Godard, 1989: 205).

Dentro do trem, nem Veronique nem seu interlocutor olham para a câmera que acompanha, comportada e posta lateralmente, o diálogo entre os dois. Uma vez volta-se para um, outra vez para o outro, mas sem configurar a relação campo contracampo de forma imediata. Cada um desses enquadramentos dura mais tempo do

que o necessário. Não é a voz que dirige a imagem, mas é ela que se sobressai numa composição sem maior importância, tomada pela paisagem que passa lá fora. A *Chinesa* mostra-se, ainda aqui, como uma entrevista cara a cara colocando-se em tempo real. A janela no centro, com o conseqüente fora de campo dos envolvidos e o movimento do trem, empresta à filmagem um caráter de improvisado, como se não tivesse havido tempo para uma perfeita adequação do equipamento em busca de um registro perfeito.<sup>8</sup>

Todas essas “falhas” do filme – a descoberta do equipamento logo no início; o direcionamento dos personagens à câmera; a fala excessiva conformando uma narrativa praticamente sem ação, baseada fortemente no discurso oral; além da intercalação de ilustrações para o dito com o uso de cartazes ou imagens confirmando a veracidade das palavras e a quebra de continuidade com as divisões por diálogos – levam-nos a um tipo de formação comum à mídia eletrônica quando assume como algo que lhe é próprio a composição de uma realidade estruturada a partir da mediação tecnológica, como é a encenação de um telejornal. Não há telejornal, nem nenhum outro produto baseado no diálogo sem a presença de uma câmera como um portal aberto, permitindo uma interligação entre os de dentro e os de fora. Sua credibilidade está posta exatamente na possibilidade de deixar isto claro. Segundo Amengual (1973), *A Chinesa*

“sustenta uma ‘transmissão’, um espetáculo feito de pedaços que pertencem tanto à natureza do jornal televisado (leitura de textos, montagens de fotos de atualidade), ... tanto ao direto como ao pseudodireto (as discussões coletivas, os solilóquios em forma de apartes), tanto ao cinema encenado no palco, intencionalmente pré-elaborado, tendo em vista a sua filmagem” (p. 113).

Todas essas formas estão baseadas na palavra, muito mais do que na imagem que serve aqui como complemento. Talvez uma boa experiência fosse ouvir *A Chinesa*, como se faz frequentemente com a televisão e obrigatoriamente com o rádio, prescindir do olhar, deixando ao ouvido a tarefa de descobrir os acontecimentos.

Godard cria um arranjo artificial, ultrapassando os limites do audiovisual como som e imagem, levando seu filme/diálogo/televisão a um estado de crise no qual a imagem corre o risco de desapropriação. Ela, aqui, é ilustrativa, como numa sala de aula. Material pedagógico numa conferência sobre política, onde o mais importante é aquilo que é dito. Essa estrutura nos leva à descrição

de um telejornal feita por Norman Swallow<sup>9</sup> em 1960, quando ainda não existia o videoteipe. Ele conta-nos que quando um não profissional do meio era chamado a participar de um programa, seus comentários se sobrepujavam às imagens que acabavam sendo meramente ilustrativas, destituídas de sentido, sem o devido acompanhamento verbal.

“Estes programas televisados apresentam certa superficialidade para o profissional do cinema; e com razão, pois foram escritos por pessoas que não têm experiência cinematográfica e que jamais estudaram os efeitos emotivos de certas combinações de imagem e som e outros problemas de natureza técnico-expressiva. Estes programas dependem exclusivamente da força expressiva e da integridade da pessoa que trata o argumento” (Swallow, 1972: 163).

A voz assumia, nesses casos, o lugar da imagem, era ela quem gerava discurso e dava credibilidade ao que estava sendo dito. Com o videoteipe, se instaurou um certo equilíbrio entre imagem e som, mas ainda assim a palavra assume um lugar indispensável na composição da cena televisiva, chamando atenção para o detalhe do que está sendo mostrado e até mesmo para aquilo que afinal necessita do discurso oral para se constituir como mensagem.

## Notas

\* Doutoranda em Ciências Sociais, PUC/SP

<sup>1</sup> O patético se dá a partir da justaposição de fragmentos com o objetivo de construir um discurso.

<sup>2</sup> *Vaudeville* é uma comédia teatral onde se inserem artistas e pequenos coros com características cômicas.

<sup>3</sup> Não estamos tratando das obras de ficção.

<sup>4</sup> *Circular*, apresentado por Maria Cristina Poli no canal 21, da Rede Bandeirantes é um exemplo desse tipo de programa.

<sup>5</sup> Godard trabalhou com o *storyboard* eletrônico em pelo menos dois filmes: *Passion e Prénom Carmen*.

<sup>6</sup> Nome dado à célula.

<sup>7</sup> Godard descreve seu filme como um documentário: “eu estudava um certo tipo de pessoas que não conhecia muito bem. Eram



pequenos grupos em Paris que se autodenominavam marxistas-leninistas." (Godard, 1989: 201).

<sup>8</sup> Esse episódio é denominado "Reencontro com Francis Jeanson".

<sup>9</sup> Swallow foi diretor artístico da BBC de Londres na década de 60.

## Referências

AMENGUAL, Barthélemy. **Chaves do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ARNHEIM, Rudolf. **A Arte do Cinema**. Lisboa: Edições 70, 1957.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 2: Morar, Cozinhar**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade Cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EISENSTEIN, Siergüéi. **Reflexões de um cineasta**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

GODARD, Jean-Luc. **Introdução a uma Verdadeira História do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MATTELART, Armand. **Comunicação Mundo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

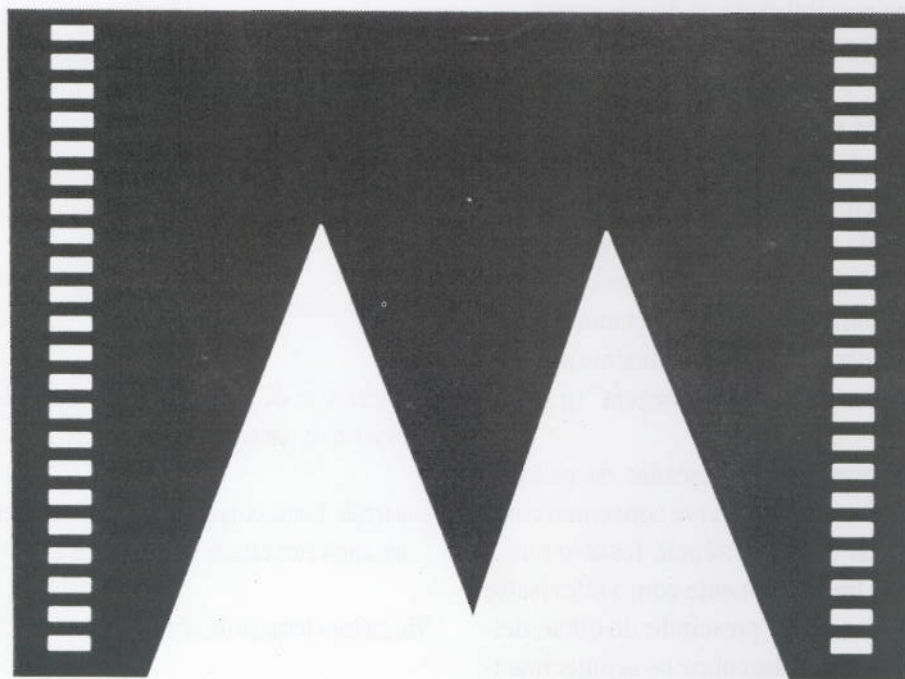
NOVAES, Adauto (org.) **Rede Imaginária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. **Linguagem Autoritária: Televisão e Persuasão**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SADOUL, Georges. **História do Cinema Mundial**, volumes I e II. Lisboa: Horizonte, 1983.

XAVIER, Ismael. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A "Literatura" Medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



**MARTINS**  
**PRODUÇÕES**