

IVO DI CAMARGO JUNIOR

**A MEMÓRIA DE FUTURO ANALISADA PELA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: DIÁLOGOS
ENTRE A TEORIA DO CINEMA E MIKHAIL
BAKHTIN.**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGÜÍSTICA
FEVEREIRO DE 2009**

IVO DI CAMARGO JUNIOR

A MEMÓRIA DE FUTURO ANALISADA PELA
LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: DIÁLOGOS ENTRE
A TEORIA DO CINEMA E MIKHAIL BAKHTIN

Dissertação apresentada conforme exigência curricular para obtenção do título de mestre do Programa de Pós-graduação em Linguística pela Universidade Federal de São de Carlos – UFSCar - com a orientação do Prof. Dr. Valdemir Miotello.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGÜÍSTICA
FEVEREIRO DE 2009

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

C172m

Camargo Junior, Ivo di.

A memória de futuro analisada pela linguagem cinematográfica: diálogos entre a teoria do cinema e Mikhail Bakhtin / Ivo di Camargo Junior. -- São Carlos : UFSCar, 2009.

157 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2009.

1. Linguística. 2. Memória - futuro. 3. Linguagem - filosofia. 4. Teoria – cinema. 5. Bakhtin, Mikhail Mikhailovitch, 1895-1975. I. Título.

CDD: 410 (20^a)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Valdemir Miotello

Profa. Dra. Eunice Lopes de Souza Toledo

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto

Valdemir Miotello




Arthur Autran Franco de Sá Neto

À Princesa Carmela

Ao pai e à mãe que me fizeram Homem com caráter

*Ao meu Mestre Miotello por acreditar que de mim surgiria este
trabalho*

Aos meus amigos que me constroem com suas alteridades

Verão de 2009

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai e minha mãe por educarem e darem escola ao menino pobre que gostava de ler livros.

Ao meu mestre Valdemir Miotello por ser o Humano fantástico que é. Por ser amigo, por ser Orientador, por ser Pai quando da necessidade de um conselho. Mestre para os ensinamentos que a vida nos demanda.

Aos meus irmãos (Aparecido, Josué, Joice, Alessandra, Jeová e Taffarel), que me fizeram saber que eu nunca seria sozinho nesta vida, que eu seria sempre mais um nas relações de fraternidade e alteridade.

Aos membros do GEGE - Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso - e os membros do GEB (Grupo de Estudos Bakhtinianos – UNESP Assis) pelos diálogos constituidores, pelas brigas que me fizeram crescer, pela amizade que se fortalece cada dia mais.

À Princesa Carmela, cujo todo esse trabalho se justifica sempre.

Aos membros da Banca Examinadora, Professora Eunice minha formadora e Professor Arthur leitor magnífico, honro a participação, a leitura de meu trabalho e as ricas contribuições.

A todos que à sua maneira me fizeram ser um ser humano melhor do que quando me conheceram, eu os agradeço do fundo d'alma.

DI CAMARGO, Ivo Jr.. A Memória de Futuro analisada pela Linguagem Cinematográfica: Diálogos entre a Teoria do Cinema e Mikhail Bakhtin.” São Carlos, 2009, 157 p. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Orientador: Prof. Dr. Valdemir Miotello.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações de futuro contidas em quatro filmes de ficção científica lançados aleatoriamente nos últimos 30 anos. *Blade Runner: o caçador de andróides*, de Ridley Scott, *Inteligencia Artificial*, de Steven Spielberg, *Idiocracia*, de Mike Judge e *Filhos da Esperança*, de Alfonso Cuarón, compõem nosso corpus selecionado para discussão e diálogo. Para isso trabalhamos alguns conceitos como Memória de Futuro, Dialogismo e Intertextualidade. Se tentamos puxar pela memória o primeiro filme de ficção ambientado no futuro que assistimos, logo nos vem os robôs assassinos de *O exterminador do Futuro* e a guerra entre Humanos e Máquinas. A inocência da criança nos fez contar os dias para o 1997 fatídico, mas não havia embasamento para sentir que aquele filme reconstruía o presente de então, a era Reagan e suas pirotecnias tecnológicas de guerra. Se cada época representa o futuro de acordo com suas próprias contradições, nestes filmes os diálogos são marcados, sobretudo pela ruptura: política, ideológica e até existencial. Nos filmes selecionados o mundo está sempre em transformação, refletindo os contextos de sua época de realização. Um outro objetivo desta dissertação é refletir sobre o processo de transposição de textos da tradição literária para a linguagem cinematográfica, com vistas à produção de obras destinadas ao grande público de veículos como o cinema e a televisão. Por fim pretendemos contribuir para os estudos de linguagem e cultura, aplicados ao cinema de ficção científica, e dizer algo de relevante sobre as representações cinematográficas dos futuros apresentados nas telas do cinema.

Palavras-Chave: Cinema; Dialogismo; Memória de Futuro; Discurso; Filosofia da Linguagem.

DI CAMARGO, Ivo Jr. “The memory of future analyzed by filmic language: Dialogue between Cinema Theory and Mikhail Bakhtin”. São Carlos, 2009, 157 p. Master Thesis presented to the Program of Post Graduation in Linguistics at Universidade Federal de São Carlos – UFSCar. Supervisor: Prof. Dr. Valdemir Miotello.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the representations of future in four science fiction movies launched at random during the past thirty years. *Blade Runner*, by Ridley Scott, Artificial Intelligence, by Steven Spielberg, *Idiocracy*, by Mike Judge and *Children of Men* by Alfonso Cuarón, compose our selected corpus for discussion and dialogue. For that purpose, we some concepts have been borrowed as Memory of Future, Dialogism and Intertextuality. The first science fiction film placed in the future we have ever seen was *Terminator* and the war between Humans and Machines. The child's innocence made us count the days for the fatidic 1997, but there was no background to feel the film was reconstructing the present of that time, the Reagan era and his technological pyrotechnics war. If each era represents the future according to its own contradictions, in these movies the dialogues are marked above all by political, ideological and even existential ruptures. On the selected movies the world is always in transformation, reflecting the contexts of their times. Another goal of this thesis is to reflect upon the transposition process of literary tradition texts to the motion pictures language aiming the work production to the great audience via movie-theaters and television. At last there is an intent to contribute to the language and cultural studies, applied to the science fiction movies, and leave something relevant about the filmic representations of the future presented on movie-theaters screens.

Key-words: Cinema, Dialogism, Memory of Future, Speech, Philosophy of Language.

*Não interrogamos a natureza e ela não nos responde.
Interrogamos a nós mesmos, e nós, de certa maneira,
organizamos nossa observação ou nossas experiências a
fim de obtermos resposta. (Bakhtin, 1952-1953/ 2000:341)*

*O Universo não é uma idéia minha.
A minha idéia de Universo é que é uma idéia minha.
A noite não anoitece pelos meus olhos,
A minha idéia da noite é que anoitece por meu olhos.
Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos
A noite anoitece concretamente
E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso.
(Alberto Caeiro, 1917)*

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado chama-se violeta e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível.

Sergei Eisenstein

“Na arte como na ciência, no fazer como no agir, tudo está em apanhar claramente um assunto e tratá-lo de conformidade com sua natureza”

GOETHE

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
Introdução	12
Capítulo 1 – Linguagem, história e Bakhtin: diálogos sobre a sétima arte.....	22
1.2 - As linguagens audiovisuais no mundo contemporâneo.	27
1.3 – A transposição da Literatura para a Linguagem Audiovisual: contextualizações.....	33
1.4 - A Linguagem em Bakhtin, sua teoria e o cinema.....	43
Capítulo 2 – A linguagem cinematográfica: deslumbramentos e grandes perspectivas.....	52
2.1 – Quem fala o que sobre Cinema? Pensadores e Pensamentos acerca da sétima arte.....	56
2.2 -Discursos e significados.....	60
2.3- O enunciado: discursos e diálogos em contextos definidos.....	62
Capítulo 3 - A linguagem cinematográfica, teorias do cinema e as idéias de Bakhtin.....	65
3.1– Inserindo conceitos sobre linguagem cinematográfica.....	67
3.2 – O cinema e alguns conceitos de Bakhtin.....	71
Capítulo 4 – Em busca de um futuro já visto.....	75
Capítulo 5 – Os filmes a serem trabalhados: sinopses.....	81
5.1 – <i>Blade Runner</i> : o princípio.....	81
5.2 – <i>Filhos da Esperança</i> . Existe esperança num futuro sujo?.....	83
5.3 – Inteligência Artificial: futuro limpo de brincadeira.....	83
5.4– Idiocracia: satirizando o futuro.....	84
Capítulo 6 – Futuro Sujo, Futuro Limpo. Memória de Futuro.....	85
Capítulo 7 – Visualidade: Futuro Sujo.....	90
7.1 – Alguns pensamentos acerca de <i>Blade Runner</i> e seu futuro.....	94
7.2 - Os filhos da Esperança num futuro onde não há filhos, nem esperança.....	108
Capítulo 8 – Visualidade: Futuro Limpo.....	118
8.1-(AI): recontando histórias de um passado muito próximo.....	120
8.1.1 - Adentrando e entendendo uma Inteligência Artificial.....	122
8.2 - <i>Idiocracia</i> ou o fim do mundo inteligente no futuro.....	132
Considerações Finais.....	143
Referencias Bibliográficas.....	150
Filmografia Utilizada.....	154

APRESENTAÇÃO

Das variadas idéias iniciais reunidas em um projeto de pesquisa ao trabalho que agora apresentamos, há consideráveis diferenças. Foram tantos os caminhos e descaminhos, tantas as descobertas e inúmeros os cortes que executamos, durante o desenrolar do novelo, que temos a sensação de estarmos deixando algo muito importante para trás, algo assim aflitivo como o de tornar-se ciente, de repente, da perda da inocência. Não só o trabalho mudou, aliás, ele se apresenta agora nessa formatação e com esse conteúdo porque nós nos transformamos durante o processo de criação. Criação é mesmo a palavra que melhor se encaixa. Fazer uma dissertação nos moldes e métodos científicos é passar por todo um processo de criação e dar à forma. Aliás, aquele processo que aprendemos, ainda nos primeiros anos do curso de graduação em letras, como sendo o fluxo natural e o passo-a-passo da artística, a identificação, preparação, incubação, aquecimento, iluminação, elaboração e verificação é exatamente o que e como funciona.

Com os olhos fixos na tela, uma de nossas ilusões enquanto espectadores é a de conseguir dar a um filme um caráter transparente, esgotando todas as possibilidades de interpretação, pois sua construção conta com o verbal e o não-verbal, o que supostamente dá à linguagem maiores condições de se tornar plena, completa. Esse desejo de completude cessa, porém, se tomamos a linguagem filmica em uma perspectiva discursiva.

E nós, desde o começo de nossa pesquisa, tivemos como desafio a análise. Afinal, como analisar um filme? Existem pré-condições para uma análise filmica? Dessa forma, compreendemos que analisar um filme não nos condiciona a analisar imagens e sons necessariamente, pois, podemos dizer que o mesmo analista formulando uma questão diferente, poderia mobilizar conceitos diversos, fazendo distintos recortes conceituais. O percurso que tomamos, nessa ânsia de analisar a constituição do futuro, com os conceitos que mobilizamos, dependem dos diálogos que tornaram possível ao filme constituir-se e constituir seus personagens do modo como veremos e não de outro: os estudos que tratem sobre o contexto pós-moderno, os quais se darão de acordo com as perguntas que nos movimentam teórica e analiticamente; os discursos que circulam a respeito do filme; as memórias discursivas que o sustentam; as cenas das quais selecionamos nossos recortes.

Com os diálogos e memórias de futuro, tentaremos dar conta da questão que nos inquieta neste estudo e que norteará nosso trabalho, a qual podemos sintetizar assim: partindo do pressuposto de que o futuro é construído no hoje, como nos filmes esses futuros trazem suas discursividades e intertextualidades? Como o mundo pode ser um lugar de inscrição para

atender à ânsia do homem de completude, de tentar profetizar e escrever o futuro com as tintas do hoje? Que efeitos estes recortes e marcas produzem? Dessa forma, nosso *corpus* foi composto por enunciados e fotogramas para análise da construção do(s) futuro(s). Assim, não iremos distinguir o verbal do não-verbal. Trabalharemos com essas diferentes instâncias simbólicas enquanto discurso.

Assim, lancemo-nos aos filmes, ou melhor, a uma possível narrativa desse já nosso gesto de interpretação.

Introdução

Os fatos são sonoros, mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona.

Clarice Lispector – A hora da Estrela.

No livro *Alice no País das Maravilhas*, do escritor inglês Lewis Carrol, o Rei de Copas afirmava para o coelho branco como este deveria proceder para fazer um relato coerente dizendo, *Begin at the beginning, (...) and go on till you come to the end: then stop*. É o que pretendemos fazer nesta dissertação: começar do começo, ir até o fim dela e então parar, exausto, porém recompensado.

A escolha de uma citação para ilustrar uma idéia já é um fato por si só muito bakhtiniano. O diálogo entre as mais diversas artes, por si só, gera o que Julia Kristeva alcunhou de *intertextualidade*. Aqui, num gênero de texto acadêmico e dissertativo, recorreremos à literatura para ilustrar um fato e embasá-lo. Partimos então para outro terreno muito bakhtiniano, que é o do outro. O outro como fator constitutivo de nossas relações. A alteridade é, para mim, um dos maiores e mais coerentes motivadores de discussões bakhtinianas. É pensar no outro para fazer-nos sujeitos. É encontrar no outro a completude.

Neste início de trabalho, exporemos, as principais correntes do pensamento lingüístico e filosófico de Mikhail Bakhtin que permearão este trabalho e nos auxiliarão na composição teórica desta dissertação. Nos últimos anos, a lingüística deparou-se com o surgimento de um conjunto de obras a respeito da linguagem e das relações humanas. Tratam-se das contribuições de Mikhail Bakhtin que aportaram no Ocidente muitos anos após o desenvolvimento da Lingüística de Saussure e que vieram trazer novas contribuições ao estudo da linguagem. Tais teorias e suas aplicações dentro do corpo do trabalho serão melhor explicitadas, ao longo do desenvolvimento do trabalho, onde se darão as correlações entre a teoria aqui apresentada e o trabalho que será apresentado.

Aproveitando o aparte das teorias bakhtinianas, esperamos calcar este trabalho na obra do pensador russo, no que diz respeito à filosofia da linguagem, alteridade, dialogia e interação verbal. Estes assuntos, que hoje são amplamente discutidos nos meios acadêmicos, só foram possíveis devido à pesquisa de Mikhail Bakhtin. Também adentraremos o estudo das teorias sobre o excedente de visão, para melhor abordar a teoria cinematográfica e, também, as definições dos diversos gêneros do discurso, visto que alguns dos filmes a serem trabalhados trazem formas intertextuais que os constituíram antes de serem passados para o texto fílmico. Livros e revistas em quadrinhos são as formas textuais que em geral são

adaptadas sob a forma de texto fílmico e que, neste trabalho, tentaremos resgatar estas adaptações com base nos estudos de Bakhtin.

João W. Geraldi, no prefácio à edição brasileira de *A Revolução Bakhtiniana* (2008:08), de Augusto Ponzio, cita o autor italiano quando este afirma que todo texto oral ou escrito está conectado dialogicamente a outros textos. Vejamos:

Todo texto, escrito ou oral, está conectado dialogicamente com outros textos. Está pensado em consideração aos outros possíveis textos que este pode proporcionar; antecipa possíveis respostas, objeções, e se orienta em direção a textos anteriormente produzidos, aos que aludem, replicam, refutam ou buscam apoio, aos que congregam, analisam etc.

Aqui chegamos aonde queríamos ilustrar nosso objeto de estudo desta dissertação de mestrado. Analisaremos, então, o cinema e a sua correlação com a construção de um futuro no hoje, permeado pela linguagem. No filme *O Aviador* (*The Aviator*, de Martin Scorsese, 2003), do cineasta norte americano *Martin Scorsese*, o personagem Howard Hughes, representativo do real e lendário empresário norte-americano, dono de façanhas na indústria cinematográfica e aeroespacial, e que sofria de uma doença que o deixava com crises nervosas, tiques e colapsos, termina o filme num quarto escuro e sem perspectiva do que seria sua vida após isto, repetindo a esmo a seguinte frase: “*The way of the future*” ou, em português, “*O caminho do futuro*”. Este mote nos leva ao tema de nossa pesquisa: o que o personagem queria dizer com a palavra futuro neste contexto? O que o cinema diz que é futuro, em termos lingüisticamente analisados? Então tentaremos chegar a alguns objetivos os quais nesta introdução elencaremos. O cinema pode ser considerado a mais dialógica de todas as artes modernas, entendido como Sétima Arte, encerrando por si só todas as outras manifestações artísticas (artes plásticas, literatura, teatro, música, dança e fotografia). Analisaremos seus produtos (os textos fílmicos) de forma a resgatar os possíveis diálogos com outras formas de expressão artísticas e lingüísticas neles presentes.

Primamos pela busca de um maior entendimento da mais semiótica e dialógica das artes modernas: o cinema. Esperamos aqui poder contextualizar e trazer um pouco mais à luz da ciência a linguagem da ficção científica e os futuros apresentados sob essa perspectiva, para que possamos abstrair as mais variadas nuances que uma palavra pode obter, estudada sob o signo ideológico de Bakhtin. Ao embasar esta pesquisa num teórico tão culto e tão cheio de idéias, esperamos poder justificar este trabalho com uma rigorosa pesquisa de enquadramento da nossa proposta ao tema escolhido, obtendo assim um resultado satisfatório e uma pesquisa de qualidade. Sabemos que não poderemos de princípio, provar demasiadas coisas dentro da imensa contribuição lingüística de Bakhtin, mas ao que nos propomos, há a

esperança de que este trabalho seja o início de uma pesquisa a respeito da obra cinematográfica aliada à teórica, lingüística e filosófica de Mikhail Bakhtin. O futuro é por demais sedutor e o conceito lingüístico de futuro seduziu-nos nessa busca ao seu significado lingüístico dentro do texto filmico. Saber o futuro é impossível, mas sonhá-lo de alguma forma, utopizá-lo no a partir do hoje é possível e viável.

A linguagem permeada pelo cinema traz em si, fundamentalmente, a relação explicitada por Bakhtin entre o autor e o herói, ou personagem. Em um cinema cada vez mais polarizado pelos aclamados filmes de autor, de diretores consagrados, esta relação torna-se imprescindível ao nosso estudo, visto que a contextualização de um conceito lingüístico, o de futuro em nosso caso, passa antes por uma relação entre o autor-produtor (eu) e o personagem (outro), casos primários de uma análise lingüisticamente bakhtiniana.

Para se realizar uma pesquisa de análise do texto filmico e levantar os referentes intertextuais que nele possam existir é necessário antes conhecer um pouco da teoria dialógica de Mikhail Bakhtin. Neste ponto tenta-se dar uma melhor visão da teoria para que posteriormente esta venha a ser mais bem vislumbrada no resgate polifônico. Será consenso entre nós, utilizarmos separadamente e em seus devidos lugares as concepções de dialogia, polifonia e intertextualidade, visto que cada uma operará em uma parte deste trabalho.

Bakhtin dizia ser preciso colocar um problema sob outro prisma, para que a complexidade deste venha à tona e a riqueza da análise seja revelada. A tarefa a que nos propomos é semelhante à definição do mestre russo. Esperamos mostrar, a partir da visão de uma construção de imaginário de futuro, via linguagem, como esta se dá e que lições podemos tirar dessas construções de linguagem num meio extremamente dialógico e semiótico por si mesmo.

Nos anos vinte, e no campo dos estudos da linguagem, a obra de Mikhail Bakhtin inaugura o dialogismo: *“todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação (...) que não deve ser dissociado da sua realidade material, das formas concretas da comunicação social (1997:44)”*. Para Mikhail Bakhtin, a primeira condição da intertextualidade é que as obras se dêem por inacabadas, isto é, que permitam e peçam para ser prosseguidas. O *“inacabamento de princípio”* e a *“abertura dialógica”* são sinônimos. O conceito bakhtiniano de *“intertextualidade”*, que estende o dialogismo à literatura e a todas as artes (intervisualidade, intermusicalidade, intersemioticidade), prenuncia *avant la lettre* o conceito de *“hipertexto”*. O que caracteriza a intertextualidade é, precisamente, a introdução de um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Sejam quais forem os textos assinalados, o estatuto do

discurso intertextual é comparável ao de uma super-palavra, na medida que os constituintes desse discurso já não são palavras e, sim, coisas já ditas, organizadas, fragmentos textuais. A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.

Examinar as possíveis relações e contribuições entre o cinema e as ciências humanas exige uma análise sobre o diálogo potencial que o cinema empreendeu e empreende com estas ciências em particular. E para tal é necessário determinar o grau de qualidade em que ele pode ser tomado como documento para a prática pedagógica e para a investigação científica.

Na arte visual, a afirmação de A. Malraux, segundo a qual a obra de arte não é criada a partir da visão do artista, mas a partir de outras obras, já permite perceber o fenômeno da intervisualidade como processo de construção, de reprodução ou de transformação de modelos.

Se o gravador foi confirmado como instrumento para o recolhimento da história oral dos povos agrafos, o cinema pode funcionar para as ciências humanas como fonte documental cujo *status* está fixado não pelo fato de *ipsi literis* reproduzir a realidade, mas justamente pelo fato de permitir a análise de fatores antes desprezíveis na construção das ciências, tais como a subjetividade do narrador e a construção de um mundo simbólico que faz do seu sujeito não mais um intérprete com aspirações de exegeta, mas um verdadeiro hermeneuta que posta a sua subjetividade de modo pleno e capaz de renovar os valores da realidade.

Dessa forma, tentaremos abordar neste trabalho os seguintes pontos de pensamento:

- O que o cinema fala que é o futuro, nos filmes dos últimos dez anos?
- A linguagem é constitutiva de sujeitos, de temporalidades, e, por conseguinte, olhando-se para a linguagem, vemos a sociedade que a cerca.
- A linguagem se realimenta.
- Entre nós e o mundo existe uma mediação, e a linguagem é esta mediação. Logo, analisaremos o cinema via linguagem.
- A linguagem é uma ponte, portanto, para se chegar a algum resultado prático e coerente numa pesquisa, somente via linguagem é que podemos ter êxito.
- O conceito de futuro, a visão, o que é dito sobre o futuro, como este é construído no hoje, como o futuro é construído na linguagem filmica?
- A linguagem filmica nos últimos dez anos, construindo o conceito de futuro. Divergências com outras épocas.
- E, enfim, a construção do conceito de futuro na linguagem filmica.

Estas questões básicas serão respondidas a contento utilizando-se as teorias a respeito da linguagem, advindas principalmente das idéias de Mikhail Bakhtin e seu círculo, desenvolvidas no século XX. Aplicaremos, neste trabalho, as mais conhecidas teorias do mestre russo para se explicar, como por meio das imagens e das dialogias, o futuro vai sendo construído por diretores de cinema nas imagens fílmicas.

Segundo BRAIT (1994, p. 16), além de um arcabouço teórico, a concepção de linguagem de Bakhtin é uma postura científico-filosófica, uma forma de investigação que aponta para uma totalidade aberta em que o discurso, forma histórica e falante, faz-se ouvir em suas inúmeras vozes, dirige-se a um interlocutor e impõe uma atitude dialógica, a fim de que os vários sentidos, distribuídos entre as vozes, possam aflorar. Nessa perspectiva, de acordo com a autora, o discurso e seu concerto incessante de produção de efeitos de sentido não é jamais um objeto pacífico e passível de submissão ao monologismo de uma teoria acabada. Para Bakhtin, a vida é maior que a teoria e o projeto iluminista buscado para dar conta da realidade por meio do racionalismo científico está fadado ao fracasso. Fica explícito na sua extensa obra a crítica ao teoreticismo e aos sistemas de pensamento monologizantes que buscam estabelecer-se como verdades únicas.

Para Bakhtin, o homem constrói sua existência dentro das condições sócio-econômicas objetivas de uma sociedade. Somente como membro de um grupo social, de uma classe social é que o indivíduo ascende a uma realidade histórica e a uma produtividade cultural. O nascimento físico não é uma condição suficiente para o homem ingressar na história, pois o animal também nasce fisicamente e não entra na história. “...é necessário algo como um segundo nascimento, um nascimento social. O homem não nasce como organismo biológico abstrato, mas fazendeiro ou camponês, burguês ou proletário: isto é o principal.” (Bakhtin 2004:11). Dessa forma, a ligação do homem à vida e à cultura se dá por meio da realidade social e histórica.

Dessa maneira, com essas relações sociais que se dão dentro da vida do indivíduo, abre-se espaço para que o sujeito/falante, socialmente organizado então, construa a realidade em que ele está inserido e as práticas discursivas que permearão sua vida, e entre elas está o cinema. E, por conseguinte, vai criando as contradições e tensões produzidas pelos falares de sujeitos situados fora do eu. Porém, se a meta é problematizar a imposição de uma voz única, detentora de uma verdade, não se pode entender que o que o Círculo de Bakhtin está propondo é o relativismo de uma existência acrítica de todas as vozes. Se a concepção da voz única torna o diálogo, como Bakhtin o entende, impossível; a concepção de todas as vozes vivendo de modo justaposto tornaria o diálogo desnecessário. O que esses teóricos buscam é

uma superação crítica, em que a inseparabilidade dos contrários instaure o diálogo no espaço público, nas relações instauradas entre as diversas morais conflitantes dentro de uma sociedade pluralista. E por assim dizer, uma arte pluralista como o cinema estaria totalmente inserida dentro dessas perspectivas.

Diversas morais conflitantes que não podem ser entendidas como blocos justapostos, mas intercambiando-se ininterruptamente, sem limites demarcados, mas consubstanciados em forças que Bakhtin chamou de forças centrífugas e centrípetas. Forças centrípetas da vida lingüística que, encarnadas numa língua “comum”, atuam no meio do plurilingüismo real e que aparecem na estratificação da língua única, mesmo no interior dessa língua, há várias línguas que coexistem, da mesma maneira que num filme¹, podem existir várias línguas, vários assuntos, ideologias, temáticas, etc. Para isso advertiu Bakhtin:

e esta estratificação e contradição reais não são apenas a estática da vida da língua, mas também a sua dinâmica: a estratificação e o plurilingüismo ampliam-se e aprofundam-se na medida em que a língua está viva e desenvolvendo-se; ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união, caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação. (BAKHTIN, 1998, p. 82)

As contradições, as tensões provocadas pela interatividade do texto filmico vão acirrar essa luta, e o discurso monológico vai ser uma das armas utilizadas. Tentar apresentá-lo como única voz, revestido da oficialidade que lhe é constitutiva, é uma estratégia discursiva utilizada por muitos cineastas ao tentarem impor uma ideologia. Porém, como mesmo em produções cinematográficas profundamente monológicas observa-se sempre uma relação dialógica, o processo de tentativa de homogeneização do discurso encontra sempre resistência, precisamente na heterogeneidade cultural da formação social e das imagens que vão compor o texto filmico analisado. O indivíduo, enquanto consciência constituída na heterogeneidade, encontra sempre espaço nas lacunas da descontinuidade, nas tensões, nas contradições das vozes sociais descritas pelas imagens, que permitem resistir à monologização. Pela imagem, parece-nos impossível a tentativa de monologização do discurso.

Para a aproximação entre filosofia da linguagem e cinema, recorreremos a alguns conceitos formulados por Bakhtin em seu estudo da relação entre autor e herói. Bakhtin se move entre os mundos ético e estético e elabora um conjunto de categorias com que os aproxima, diferenciando-os. Na arquitetura do pensamento bakhtiniano, a relação com a

¹ Em filmes como o do cineasta Mexicano Alexandre Iñárritu, percebe-se claramente estas várias forças centrífugas e centrípetas lutando e dialogando entre si. Em um de seus filmes, BABEL (2006), o diretor filma em diversos lugares do mundo, em idiomas diversos, com ideologias diversas e sem perder o diálogo entre todas as cenas e personagens, que parecem estar unidos entre si mais pelas relações de alteridade e dialogia do que pelas situações sociais em que estes estão inseridos.

alteridade é fundamental e é a partir desta relação, em que o herói é o outro do autor, o autor é o outro do herói, que o pensador russo estabelece o princípio básico que diferencia a relação estética da relação ética:

[...] um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam: na vida, todavia, nossas reações são díspares, são reações a manifestações isoladas e não ao *todo do homem*, e mesmo quando o determinamos enquanto todo, definindo-o como bom, mau, egoísta, etc., expressamos unicamente a posição que adotamos a respeito dele na prática cotidiana, e esse juízo o determina menos do que traduz o que esperamos dele (BAKHTIN, 2000, p. 25)

Para melhor trabalhar estas abordagens, escolhemos um corpus fílmico composto de obras que se inserem na temática chamada de *ficção científica*. Os filmes analisados são todos da maior indústria cinematográfica do planeta, a norte-americana, com exceções em produções com a Grã-Bretanha. Nossa escolha baseou-se em critérios de diferenciação entre uma e outra obra no que elas poderiam melhor abordar e ter seus diálogos ressaltados. Estes critérios priorizam aqui uma temática de visualidade e contextualização das tramas. São estes os filmes:

- BLADE RUNNER. – Ano 1982 – País EUA – Direção: Ridley Scott.
- INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL – Ano 2001 – País EUA - Direção: Steven Spielberg.
- FILHOS DA ESPERANÇA – Ano 2006 – País EUA/Grã-Bretanha – Direção: Alfonso Cuarón.
- IDIOCRACIA – Ano 2006 – País EUA – Direção: Mike Judge

Iniciaremos esta análise pelo filme especialmente escolhido, *Blade Runner* (1982). Dentro dos outros três textos fílmicos que selecionamos para serem estudados, estão inseridas as bases fundamentais para a análise da linguagem da ficção científica e do futuro e trazemos à luz da ciência lingüística e da filosofia da linguagem um rico material dialógico e intertextual que nos permitirá realizar uma análise consciente e produtiva. Esperamos ainda poder inserir a teoria cinematográfica junto com as relações de autor e personagem e o conceito de excedente de visão, para que possamos ver o cinema não só como as imagens que passam na tela e sim todo o contexto que o envolve e lhe dá o sentido almejado pelo autor na exibição inicial.

Blade Runner (1982) tem um estilo de detalhamento do futuro que nomearei neste trabalho de um *Futuro Sujo*. Tem como na sua visualidade, cenários de um mundo escuro e sujo, chuvoso, sem a iluminação natural adequada que temos hoje, em que as

megacorporações parecem ter tomado o papel dos governos e regem a vida das pessoas. A luta entre os humanos e as máquinas quase humanas são o tema do filme.

Inteligência Artificial (2001) insere-se numa categoria que chamarei de *Futuro Limpo*. Mas, na sua visualidade, não está livre de alguns cenários sombrios e pouco significativos no contexto geral da obra. A busca de um pequeno robô para tornar-se humano é o mote da obra fílmica. Diálogos com a literatura e o fantástico marcam essa obra do cineasta Spielberg.

Filhos da Esperança (2006) retoma a linha para um futuro sujo, sombrio e sem esperança. No filme, a humanidade caminha para a extinção, pois há quase duas décadas não nascem mais crianças na Terra. A falta de esperança, governo autoritário, lutas armadas e conspirações fazem parte deste futuro demonstrado pela obra.

Idiocracia (2006) é a única comédia futurista que selecionamos para este trabalho e em nossa concepção insere-se no futuro limpo. Num futuro muito distante o planeta encontra-se povoado pela raça humana, mas ao invés de evoluir, regrediu. Não estaremos colonizando planetas e outras galáxias como nas obras selecionadas acima e, sim, lutando para sobreviver neste planeta. Uma obra inteligente e fascinante.

Muitos desses filmes, conforme citamos acima trazem diálogos e intertextos com outras expressões lingüísticas, principalmente a literatura. Percebemos que, ao longo do desenvolvimento da sétima arte, a literatura e o cinema sempre desenvolveram uma relação permeada por uma porosidade que, ao longo dos anos, fez com que essas duas linguagens se permutassem cada vez mais. No entanto, por mais que nossa contemporaneidade busque eliminar linhas divisórias, sabemos que cada meio detém suas especificidades, sua linguagem. Em função disso, antes de desenvolvermos a análise fílmica propriamente dita, julgamos necessário abordar questões sobre a linguagem cinematográfica e sua especificidade. Ressaltar as diferenças de criação e estilo que marcam a linguagem do cinema e linguagem da literatura ou outra expressão dialógica.

Por exemplo, Christian Metz, em sua obra *Linguagem e cinema*, constrói uma distinção entre filme, cinema e código cinematográfico e suas especificidades. Para Metz, a imagem não é mais realidade física do que a palavra, embora ela forneça a *ilusão* de realidade. O crítico francês diz ainda que a expressividade estética no cinema é “natural”, citando como exemplos a paisagem e o rosto que aparecem no filme; já na literatura, a expressividade decorre de uma “*significação convencional amplamente inexpressiva, a da língua*”². O próprio estudioso distinguiu os conceitos de filme e de cinema, fazendo a

² METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 95 e 101.

associação do “cinematográfico” com a linguagem (um conjunto de códigos), e do “fílmico” com a escrita (um trabalho feito a partir destes códigos). Metz classifica os códigos cinematográficos em “gerais” – comuns a todos os filmes – e “particulares” – que “agrupam os traços de significação que aparecem somente em certas classes de filmes”, dando como exemplo os filmes de determinado “gênero” ou de um mesmo cineasta.

Segundo ele, o filme seria o conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – objeto concreto no qual se veicula o texto cinematográfico, a mensagem em si. O cinema é mais abrangente. Trata-se de uma instituição como um todo legitimador do filme, responsável por sua produção, aparelhagem técnica, distribuição, divulgação e recepção. Metz compara as relações entre o cinema e o filme, com as relações entre a literatura e o livro ou entre a pintura e o quadro. Diálogos que Bakhtin muito bem explicitou em suas obras, todas pensadas tendo a linguagem como pano de fundo ideológico e criativo. De fato, nenhum texto opera seu discurso isoladamente. A produção do texto se faz através da apropriação e transformação de outros textos, o que Bakhtin nomeia como processo de dialogismo, que pressupõe muitas vozes, ou uma polifonia habitando o espaço textual. Através do dialogismo e da polifonia, realiza-se o diálogo com a tradição: *“O texto só vive em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo”* (BAKHTIN, 2000 p. 404).

Enfim, este trabalho é um esforço em se resgatar um conceito lingüístico dentro de uma arte específica, dialógica, polifônica e intertextual. Esperamos que este seja recompensado com uma nova forma de se ver o cinema, com uma melhor compreensão do conceito de futuro ao se assistir um filme. Filmes futuristas emergem nas telas dos cinemas todos os anos e muitas vezes aquela linguagem que ali está sendo veiculada passa despercebida a nossos olhos, por tratarmos o futuro como sendo sempre futuro, muito longe de nós para ser verdade ou pensado, ou acreditado simplesmente. O que pretendemos é mostrar ao público leitor e que se interessa por analisar a sociedade em que vive, uma contribuição para se conhecer melhor como o cinema trata deste tema, que é um dos mais populares desta indústria do entretenimento. Onde e como estaremos daqui a alguns anos? Esperamos poder contribuir para uma melhor visualização e transição deste processo lingüístico e psicológico que está se passando diante de nós e que, muitas vezes, nem o percebemos e nem o sentimos. É com esta compilação de obras fílmicas que pretendemos

atingir nosso objetivo. Quatro filmes que apontam para diferentes construções e direções de um futuro, às vezes muito distantes e às vezes muito próximos. O cinema necessita tanto de ser explicado via linguagem que será difícil, para nós, abarcar tamanhas correlações e necessidades. Explicar como se dá a linguagem via imagem não é tarefa fácil. Partindo do princípio de que o cinema como um todo é um mecanismo de criação de subjetividades, ou seja, um instrumento criador de modos de pensar, de agir, de ver, de sonhar, o presente trabalho pretende investigar o papel do cinema na produção de discursos que constroem visões de mundo.

Filmes podem ser pensados como palimpsestos que, a partir do modelo da intertextualidade, expressam-se como textos que possuem e são possuídos por outros textos. Através do trabalho de análise, eles podem ser destrinchados, suas camadas de textos reveladas, colocando em evidência sua transtextualidade e o seu caráter *entre-media*, mostrando ainda como a memória se inscreve ou como ela é posta em evidência.

Capítulo 1 Linguagem, história e Bakhtin: diálogos sobre a sétima arte.

“O que nos salva é a possibilidade de um novo desenvolvimento e nosso poder de tornar verdadeiro mesmo o que é falso, repensando nossos erros e recolocando-os no domínio do verdadeiro.”

Maurice MERLEAU-PONTY.

Após nossa introdução, o que esperamos neste capítulo é teorizar um pouco mais sobre a linguagem cinematográfica, as história, conceitos e contextualizá-los nas teorias de Bakhtin. De todos os conceitos que o pensador russo abordou, criou ou pensou em sua obra, um dos mais fascinantes e que deixa ainda muitos pesquisadores lingüísticos confusos é o de *Memória de Futuro*. É este conceito que será uma das molas mestras desta dissertação, visto que abordaremos como o futuro nos é representado, mostrado, vendido, cedido, apresentado, etc. pela indústria cinematográfica norte-americana.

Bakhtin afirmava que é no futuro que se situa a minha vida, e, portanto, a vida de todos. É no futuro que pensamos e é ao futuro que nos dirigimos sempre. Pensar o que se vai fazer daqui a cinco minutos já é estar pensando no futuro. Os filmes que abordam a temática da ficção científica sempre têm um desafio pela frente. Construir o futuro é difícil e cai-se no risco mais comum do erro. Exemplos disso não faltam.

Em 1984, o cineasta James Cameron filmou *O exterminador do futuro*. Dizia ele que em 1997 haveria uma guerra nuclear e a humanidade seria quase extinta. Máquinas dominariam os seres humanos por décadas até que estes se insurgem e iniciam a guerra e, famoso mote futurista do cinema: a guerra *humanos x máquinas*. Agora, com o exemplo dado, vejamos: houve guerra em 1997? Ainda por cima guerra nuclear exterminadora? Estamos hoje, já no século XXI dominados pelas máquinas? Estamos à beira da extinção? Perguntas às quais a resposta sempre se dará no mais simples e completo, não.

O que acontece então com o futuro que nos é apresentado nas telas do cinema? Somos vítimas de um engodo, uma mentira, imagens falaciosas criadas para entreter e nunca para simular uma possível realidade? Essas respostas virão do nosso exercício mental e aqui iniciamos a caminhada rumo à representação do cinema na teoria lingüística e na teoria de Mikhail Bakhtin. Neste exemplo citado, ou de qualquer outro filme a ser analisado não podemos cair no simplismo. É claro que os fatos “previstos” nestes e em qualquer outro texto fílmico não se concretizam. Convém lembrar que um filme fala muito mais da época em que foi feito do que sobre o momento passado ou futuro que transcorre em sua história. O que podemos notar no filme de James Cameron que este aponta mais para o incrível *boom* tecnológico que vivenciamos a partir dos anos 1980 (internet, tecnologia digital, tecnologia no

som, celulares, etc.) e menos para como o homem esteve ameaçado pelas descobertas tecnológicas que realizou.

Não será fácil descrever uma ciência puramente semiótica em palavras puras e escritas. Mas o cinema é uma arte por si só ideológica e semiótica e por ser ideológica enquadramos essa arte no que Bakhtin afirmara: *“Tudo o que é ideológico possui um valor semiótico (BAKHTIN: 1997: p.32).* Semiótico é o que o cinema é em sua primeira impressão, na sua primeira forma de análise. Quando nos predispomos a assistir a um filme, suas imagens e sons são a primeira coisa que absorvemos, e somente após essa primeira absorção dessa realidade que vai ali se desenrolado e se desenvolvendo é que passamos a prestar atenção em detalhes e características mais dialógicas ou intertextuais que estas obras carregam implicitamente em si, como se fossem um código a ser decifrado por caçadores de enigmas, prontos a desvendar ali o seu gênero.

Poderíamos perguntar então se sumiram realmente os gêneros (e, por extensão, todas as classificações que nos permitiam vislumbrar um pouco de ordem na selva da cultura) ou os nossos conceitos de gênero já não são mais suficientes para dar conta da complexidade dos fenômenos que agora enfrentamos? Talvez fosse o caso de recorrer a um conceito mais flexível, ou melhor, adaptável a um mundo em expansão e em rápida mutação. De todas as teorias do gênero em circulação, a de Mikhail Bakhtin nos parece a mais aberta e a mais adequada às obras de nosso tempo, mesmo que Bakhtin nunca tenha dirigido a sua análise para o audiovisual contemporâneo, ficando restrito, como os demais, ao exame dos fenômenos lingüísticos e literários em suas formas impressas ou orais. Para o pensador russo, *gênero* é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir certa estabilização. *“O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a sua vida” (BAKHTIN, 1981: 91).*

Dessa maneira, se o futuro descrito no cinema ainda não existe, conforme o corpus selecionado para esta dissertação, como reconhecê-lo como parte de nossa realidade, como um fato do futuro que viveremos e construiremos como nossa memória de futuro? Como determinar que gêneros estarão sendo cotejados e discutidos? Que perguntas estarão sendo feitas? Tarefa árdua.

Quando nos deparamos com os estudos de Mikhail Bakhtin, analisando as mais diversas linguagens, não devemos deixar de atentar para o ponto em que o mestre russo trabalhou com a noção de acontecimento. Dessa forma, quando analisamos um filme, essa nova unidade real do mundo deixa de ser produto de uma mente abstrata; sai, por assim dizer, do mundo das idéias, e parte para a sua realização no mundo concreto. Mesmo estando ainda preso ao consciente das pessoas. Quando partiu desse pressuposto, Bakhtin iniciou estudos nos romances de Goethe e trabalhou a noção de acontecimento como peça fundamental e irremovível, não sendo esta tratada como fragmentos de um tempo determinado. O futuro demonstrado no cinema torna-se um acontecimento, tal qual um objeto a ser estudado pela lingüística. Essa noção de acontecimento, o filme como objeto de pesquisa lingüística em sua característica de futuro e ainda não ocorrida, torna-se um acontecimento de essencialidade única, unitário, geograficamente localizado e com a mais importante de suas características, é da ordem do humano, interfere nas relações do ser humano e da natureza que o envolve e que este modifica pelo seu contato com o mundo. Ver o filme de ficção científica é desde o início de sua projeção, estar modificando o mundo em que se vive numa bakhtiniana relação centrífuga e centrípeta. Modificam-se o mundo e o humano ao mesmo tempo.

Para Mikhail Bakhtin, essas esferas de acontecimentos – ou, diríamos nós, mais tecnicamente: esses modos de trabalhar a matéria audiovisual – podem ser chamados de *gêneros*. Eles existem em número expressivo, chegam a ser mesmo inumeráveis, aparecem e desaparecem ao sabor dos tempos, alguns deles predominam mais num período do que em outro, ou mais numa região geográfica do que em outra, muitos deles subdividem-se em outros gêneros menores. Os gêneros existem numa diversidade tão grande que muitas vezes se torna complicado estudá-los enquanto categorias. De fato, como colocar no mesmo pé de igualdade eventos audiovisuais tão distintos entre si, como uma narrativa de ficção seriada, a transmissão ao vivo de uma partida esportiva, o pronunciamento oficial de um presidente, um videoclipe, um debate político, uma aula de culinária, uma vinheta com motivos abstratos, uma missa ou um documentário sobre o fundo do mar? Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre

si, mas também no sentido de que cada enunciado por estar "replicando" muitos gêneros ao mesmo tempo).

A riqueza e a diversidade dos gêneros discursivos são ilimitadas, porque as possibilidades de atividade humana são também inesgotáveis e porque cada esfera de atividade contém um repertório inteiro de gêneros discursivos que se diferenciam e se ampliam na mesma proporção que cada esfera particular se desenvolve e se torna cada vez mais complexa" (BAKHTIN, 2000: 279).

Não compreender essa vertiginosa variedade pode implicar numa concepção de gênero esclerosada, esta sim desprovida de sentido, anacrônica e irrelevante numa civilização como a nossa.

É necessário afirmar, antes de um aprofundamento maior nas teorias do intelectual russo, que este nunca estudara o cinema ou nunca se pronunciou a este respeito. Essa afirmação chega até nós através dos estudos do eminente pesquisador Robert Stam e suas pesquisas acerca do mestre Bakhtin e a teoria do cinema. Afirma este:

Embora a influência de Bakhtin tenha-se feito sentir amplamente em estudos culturais, em disciplinas que vão da crítica literária à antropologia e à lingüística, essa influencia ainda precisa revelar sua fecundidade potencial na área dos estudos de cinema (...) Estarei conduzindo, portanto, um diálogo imaginário com Bakhtin a respeito de um tópico sobre o qual ele nunca se pronunciou: o cinema. (STAM, 1992, p.58-59).

Aqui se encontra mais um pesquisador querendo fazer, como Robert Stam fez; repensar a obra de Bakhtin à luz das teorias lingüísticas e aplicá-las na compreensão da linguagem cinematográfica. Outros pesquisadores, de acordo com o conhecimento deste que vos escreve, tentaram com sucesso aplicar as teorias de ilustres pensadores à teoria do cinema e sua análise. O que pretendemos neste trabalho é situar as categorias do pensamento Bakhtiniano de Dialogia, Polifonia, Alteridade, Exotopia, Cronotopia e Memória de Futuro na análise das imagens e sons do cinema para tentar situar e responder à pergunta: que futuro se vê e que futuro a indústria do cinema, ideologicamente situada nesse corpus fílmico selecionado, nos mostra como o próximo passo do humano, como sua morada no porvir?

Obviamente essa pergunta tem de ser respondida com a máxima isenção acadêmica e intelectual possível, mesmo que a indústria que criou os filmes que analisaremos seja ideologicamente alinhada com os interesses capitalistas e do discurso dominante vigente. Este discurso dominante sempre demonstra no cinema futurista, um futuro ambientado nos Estados Unidos, e parece não existir outros lugares no mundo onde aquela mesma situação espaço-temporal esteja ocorrendo. Exemplos de divergência somente se apresentam quando o espaço

geográfico do futuro apresentado se transfere da “América” para a Grã-Bretanha.³ Em obras cinematográficas que retratam o presente “real”, tipo *Independence Day* ou um mais recente filme de Spielberg, *Guerra dos Mundos*, os problemas se iniciam no mundo Ianque e depois espalham pelo mundo afora. Somente os destemidos norte-americanos conseguem vencer a ameaça (nestes filmes, os alienígenas) e depois passam o conhecimento ao resto do planeta para que outros possam atingir os seus mesmos êxitos. Não difere muito de quase todas as outras situações que o mundo hoje enfrenta. As redes do conhecimento e comercialização da tecnologia são muito complexas e certamente se relacionam com o movimento dos capitais, não sendo de uma primazia norte-americana, mas certamente iniciam-se ali, por serem eles os maiores detentores desses fluxos de capitais.

O futuro demonstrado via linguagem tem de ser analisado como uma representação do real, do hoje, do agora, conforme dito anteriormente, como um acontecimento que se ocorrido no futuro gera respostas e resultados no hoje. Mesmo que os filmes de futuro pareçam atuar como aquilo que representantes do que a Análise do Discurso de linha francesa nomeiam de *Línguas de Madeira*, por sempre apresentarem clichês, fórmulas e slogans⁴ do tipo: o futuro é negro, mas se torna melhor ou o bem vence o mal no final, o cinema de ficção científica não reflete posições dogmáticas e distantes da vida real. O cinema deve ser tratado na perspectiva do que Bakhtin afirmara dizendo “*Os signos só podem aparecer em um terreno interindividual*” (Bakhtin, 1997, p. 35). Ou seja, quando há o contado com o homem, aquele objeto humaniza-se e deixa de ser participante daquele mundo de idéias a serem buscadas, mas, entra na perspectiva do porvir, do acontecimento e do ato humano. Estar interindividual, no cinema, é fazer o filme passar de gênero do discurso secundário (abordagem que trabalharemos mais adiante) para o primário, nas conversas, nas rodas de pessoas, entre duas ou mais pessoas. É fazer uma ideologia do cotidiano discutir e tentar, ou até conseguir mudar, uma ideologia oficial, somente através de sua relação com o homem.

O cinema, como a mais dialógica das artes, consegue exprimir perfeitamente os conceitos bakhtinianos de dialogia e polifonia. Numa única cena de caráter futurista podemos ver, ouvir, inferir e discutir com o texto ali apresentado sobre estes conceitos do mestre russo. Conforme Stam:

³Dos filmes que analisaremos, parece um consenso dos filmes ambientados na Grã-Bretanha, ou ridicularizar os Estados Unidos, mostrando-os como nação decadente e perdida, que recorre à ex-metrópole para pedir ajuda, pois seu futuro mostrou ser o que eles sempre mostram de si mesmos. Filmes como *Filhos da Esperança* demonstram essa visão, mesmo que sejam produzidos por produções realizadas entre os dois países.

⁴Conforme *Dicionário de Análise do Discurso* de Charaudeau e Maingueneau.

Qualquer texto literário, enquanto desempenho verbal impresso, constitui uma forma de ação verbal, calculada para leitura ativa e respostas internas, e para reação impressa por parte de críticos, e pastiche ou paródia por outros escritores. Essa concepção ampla de dialogismo, considerada como o modo característico de um universo marcado pela heteroglossia, oferece inúmeras implicações para os estudos sobre cultura. A concepção de “intertextualidade” (versão de “dialogismo”, segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e multidisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gêneros ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta. (STAM, 1992, p.34).

Essa colocação do pensador citado nos embasa a ir muito mais longe quando o assunto a ser tratado é pesquisar cinema. No nosso caso, cinema e futuro. Partiremos agora para uma busca de conceitos bakhtinianos na obra do próprio pensador russo para poder embasar estas nossas colocações teóricas iniciais. Dialogismo, alteridade, memória de futuro, exotopia, cronotopia e outros conceitos serão trabalhados na própria obra de Bakhtin e trazidos para nosso trabalho como parte de um todo. Sigamos rumo à obra.

1.2 As linguagens audiovisuais no mundo contemporâneo.

Uma das características da cultura contemporânea e da cultura de massas é a grande presença das imagens. Alguns dizem até que estamos numa época em que a cultura letrada está em decadência, sendo substituída pela cultura das imagens, que o livro está sendo deixado de lado e que a leitura tradicional foi trocada pela comodidade e os encantos da leitura imagética. Essas colocações são pertinentes, pois a cada dia as imagens ocupam mais espaço em nossa sociedade. O crescimento da importância das imagens no mundo globalizado em relação às letras já é fato consumado.

Todavia, deve-se ressaltar que muitos defendem que as imagens podem ter um papel positivo na sociedade, já que fazem parte do cotidiano do homem desde os tempos primórdios. Sabe-se que a imagem tem várias funções, pode desempenhar diferentes papéis sociais. A imagem foi a primeira forma de escrita; mas, com o decorrer do tempo, imagem e escrita se separaram no mundo ocidental. Porém a relação entre imagem e palavra sempre foi explorada pelo homem. Hoje, na contemporaneidade, temos novamente a reunião da palavra com a imagem, e esse é um dos motivos pelos quais dizem que a nossa civilização vive o ciclo da imagem. Nesse universo, são diversas as formas e os meios pelos quais as imagens

são produzidas e circulam. Desde as tradicionais artes plásticas, passando pela fotografia, pelo cinema, pela TV e chegando à Internet, o homem tem utilizado diversos recursos para se comunicar através da imagem. E, analisando os contextos da produção imagética, percebe-se que as imagens estão ligadas à arte, ao jornalismo, à publicidade, enfim, aos vários campos de produção de sentido, como um elemento imprescindível para o processo de comunicação.

Somando o som às imagens, temos as linguagens audiovisuais, que são presença marcante na produção cultural contemporânea. Desde o comercial à sofisticada produção cinematográfica, a valorização dos recursos audiovisuais é evidente. As técnicas para a criação e a reprodução da linguagem audiovisual são cada vez mais sofisticadas. E o homem se seduz mais e mais com a possibilidade de usufruir mais um código com tamanha diversidade de recursos. São vários os gêneros que utilizam a linguagem audiovisual como ferramenta essencial: filmes, telenovelas, vídeos, minisséries e videoclipes, os quais estão cada vez mais presentes em nossa cultura e tecnologicamente mais sofisticados. O cinema e a televisão são os dois veículos mais importantes por meio dos quais as produções audiovisuais circulam. Não se pode deixar de considerar o papel significativo que a Internet adquiriu nos últimos anos como um veículo de circulação desse tipo de produção.

Mas o cinema e a televisão ainda se destacam. Não só pela grande difusão que esses meios alcançaram nas últimas décadas, como também pela importância que eles continuam conquistando na sociedade, ao incorporarem inovações tecnológicas como a informatização dos processos de produção. As tecnologias contemporâneas estão, cada vez mais, agregando informações ao produto, seja para vender ou transmitir essas informações, para conscientizar ou para alienar.

Por isso, é necessário que o espectador seja capaz de compreender os vários discursos presentes nos produtos culturais transmitidos pela mídia, pois é fato que esses veículos se tornaram grandes instrumentos de comunicação. Principalmente a televisão, objeto popular de consumo, canal ideal para a propagação da cultura de massa. E também o cinema, uma forma complexa de fazer arte que difere das tradicionais em diversos aspectos. Sem a intenção de fazer um julgamento preconceituoso, faz-se necessário realizar uma leitura mais crítica dessa linguagem cada vez mais sofisticada. É conveniente rever o modo como enxergamos a comunicação de massa, a fim de que possamos participar, de forma politizada, desse processo de produção e consumo.

Como já foi dito, o cinema é uma arte que acompanha as inovações tecnológicas e tira proveito disso. O que não acontece com diversas outras artes, como o teatro, que não possui essa relação intrínseca com a tecnologia. Portanto, apesar de ser novo em relação às outras

artes, o cinema já tem e ainda fará história. Pois a sétima arte se transforma na medida em que o homem percebe a sua importância enquanto veículo de inovações. Essa possibilidade de produzir a linguagem audiovisual de forma mais criativa se faz, por exemplo, a partir do momento em que o cineasta descobre que a câmera é um grande recurso para reproduzir e registrar cenas e utiliza esse artifício para criar um espetáculo, no qual a câmera passa a integrar-se à ação, buscando maior interação com os movimentos do ator no momento da representação cênica. A questão maior de uma linguagem no cinema pode ser associada também ao início da montagem na arte cinematográfica.

Os documentos históricos comprovam que é muito antiga a preocupação do homem com o registro dos movimentos. Principalmente no que concerne ao movimento enquanto processo artístico. O homem já buscava essa técnica com o desenho e a pintura, que foram as primeiras formas de representar os movimentos em nossa civilização. Mas, com o cinema, o homem dá mais um grande passo nesta direção.

Assim como toda arte, o cinema também tem a sua história técnica. No início, foram poucos os cientistas que se preocuparam com o seu surgimento. O cinema foi se constituindo através de experimentos. Várias tentativas, com erros e acertos, ao longo de décadas de história foram realizadas. A montagem cinematográfica, por muito tempo, ficou tecnicamente estagnada. Desde seu início, o trabalho consistia em classificar as imagens, escolher entre os planos, cortá-los e, finalmente, uni-los. Todas as etapas eram executadas manualmente. Apenas mais tarde foi possível efetuar mecanicamente a montagem de um filme.

Sabe-se que várias tentativas foram realizadas com o objetivo de captar e reproduzir a imagem do movimento. Para tanto, muitos aparelhos foram construídos, tendo como fundamento o fenômeno da persistência retiniana, que se trata do tempo de permanência da imagem na retina. Tal fenômeno foi descoberto pelo inglês Peter Mark Roger, em 1826. É interessante ressaltar que a fotografia, resultado do trabalho de Louis-Jacques Daguerre e de Joseph Nicéphore Niepce, foi certamente uma alavanca para o sucesso da imagem em movimento e teve grande contribuição para o avanço cinematográfico. Não se pode desconsiderar que foi a partir de estudos realizados pelos irmãos Lumière sobre a técnica fotográfica que se chegou à descoberta do cinema. Pois os irmãos Auguste e Louis Lumière, com o aperfeiçoamento do cinetoscópio, criaram o cinematógrafo, aparelho que possibilitou a projeção das imagens para o público.

Pesquisas sobre os movimentos realizados pelo homem permitiram que Étienne-Jules Marey, em 1887, desenvolvesse o fenômeno da cronofotografia, que é a fixação das etapas de um corpo em movimento, em que se baseia o cinema. O desenvolvimento do cinema, desde as

primeiras tentativas de projetar imagens, além das experiências realizadas na confecção de aparelhos que conseguissem captar com fidelidade os movimentos do homem e dos demais seres, a fim de construir a imagem em movimento, também se deve a diversas outras inovações tecnológicas que contribuíram para que ele se tornasse realidade. Assim como a montagem, a câmera, o som e outros elementos também se desenvolveram progressivamente, marcando as transformações da história do cinema.

A primeira exibição dos filmes dos irmãos Lumière para o público aconteceu em 28 de dezembro de 1895, em Paris. Esses primeiros filmes eram produções rudimentares, pequenos documentários sobre a vida cotidiana como *A saída dos operários das usinas*, *A chegada do trem na estação* e *O mar*. Começava, assim, o chamado “cinema mudo”, que marcou o início da história oficial do cinema, pois somente algumas décadas mais tarde o som seria incorporado ao processo cinematográfico. Mas, antes disso, a descoberta da linguagem cinematográfica já havia possibilitado a produção de grandes obras narrativas.

Na primeira década do século XX, foram filmadas na França peças de teatro, com a participação de grandes nomes do palco, como Sarah Bernhardt. Em 1913, apareceu o primeiro tipo cômico, com Max Linder (que mais tarde inspiraria Charles Chaplin), e o primeiro seriado policial, com o Fantômas, de Louis Feuillade. A produção de filmes cômicos se difunde nos Estados Unidos, Inglaterra e Rússia e, na Itália, surgem superproduções épicas e históricas, como *Cabíria*, de Giovanni Pastrone (1914).

Com a chegada da Primeira Guerra Mundial, o cinema europeu entra num processo de estagnação e Hollywood, nos EUA, se torna o centro da produção cinematográfica, com o aparecimento dos grandes estúdios. Em 1912, surgem o Keystone Company, liderado por Mack Sennett (produtor de comédias que descobriu Chaplin e Buster Keaton), e o Famous Players, que no futuro se tornaria a Paramount. Em 1915, aparece a Fox Films Corporation. Pouco mais tarde, na década de 20, a indústria cinematográfica americana se consolida, sobretudo através dos chamados “grandes gêneros” – *western*, policial, musical e comédia.

Se, na história da técnica, a montagem cinematográfica conhece poucas variações, para a história das imagens ela é primordial. Marcel Martin assim define a montagem:

A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra “montagem”. (...) Montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. (MARTIN, 2003, p.132).

A montagem se caracteriza como um dos aspectos fundamentais do cinema. Embora no início ela tenha sido involuntária, com o tempo ela foi sistematizada e elaborada, até adquirir um papel orgânico nos filmes. Segundo Marcel Martin, a montagem é essencial para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Enfatizando seu papel no resultado final do filme, o autor faz uma distinção interessante entre montagem narrativa e montagem expressiva:

Chamo de *montagem narrativa* o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa seqüência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo factual. (...) ...a *montagem expressiva*, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou idéia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura ao contrário produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma idéia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (MARTIN, 2003, p.132-133).

O som foi outro fator significativo para o desenvolvimento da linguagem do cinema, complicando a questão da montagem e colocando o problema da sincronização com as imagens. Diversas experiências técnicas para a resolução desse problema foram realizadas, por nomes como Thomas Edison, Auguste Baron e Henri Joly, até que o aparelho de gravação magnética em película, que permite a reprodução simultânea de imagem e som, criado pelo americano Lee de Forest (1907), foi comprado pela Warner Brothers, em 1926. A companhia, então, produziu o primeiro filme com imagem, música e efeitos sonoros sincronizados, o *Don Juan* de Alan Crosland. Depois surgiram o primeiro com passagens cantadas e faladas (*O cantor de Jazz*, de 1927, também de Crosland e estrelado por Al Jolson) e o primeiro inteiramente falado (*Luzes de Nova York*, de Brian Foy, 1928). Já em 1929, o cinema falado representava a maior parte (51%) da produção norte-americana, e em seguida outros centros industriais, como França, Alemanha, Suécia e Inglaterra, começaram a utilizar o som em seus filmes. Logo a seguir, Rússia, Japão, Índia, e países da América Latina também adotaram essa nova forma de produção cinematográfica.

Na década de 30, os grandes estúdios americanos se tornam ainda mais fortes, consagrando os astros e estrelas de Hollywood. Os grandes gêneros dominam a cena, com destaque, sobretudo, para o musical. E, após o final da Segunda Guerra mundial, em 1945, houve um progressivo renascimento da produção em outros países; sobretudo, europeus. Hoje, com o aprimoramento das tecnologias, principalmente a técnica digital e os seus efeitos, que permitem ir tanto na direção da continuidade espacial e representação do real como na sua

total desconstrução e recriação, o cinema ainda passa por um intenso processo de desenvolvimento tecnológico e de linguagem.

Stam (2000) faz um esboço sobre as possibilidades de uma análise bakhtiniana do cinema e conclui que o pensador russo valoriza a interação entre os textos. Deste modo, Bakhtin favorece a polifonia do discurso, ou seja, a presença de muitas vozes que não se fundem em uma consciência única, mas participam de um dinamismo dialógico. Poderíamos dizer que o texto cinematográfico possui essa polifonia em vários aspectos, como por exemplo, na possibilidade de representação de uma sociedade que carrega uma bagagem variada de elementos étnicos e culturais.

Assim, o cinema não pode ser visto apenas como mais uma mercadoria que circula na sociedade globalizada. É importante ressaltar o seu papel, não só como entretenimento, mas como veículo de denúncia e crítica da realidade. É certo que hoje o cinema já é visto, até pelos mais críticos, como um suporte que sustenta a propagação de obras que representam o processo cultural e até mesmo histórico da humanidade.

Para Marcel Martin (2003 p.15-16), o cinema foi considerado uma arte desde sua origem e o caráter quase mágico da imagem cinematográfica cria algo mais do que uma simples duplicação da realidade. Através dos recursos técnicos específicos do cinema é possível criar uma arte que vai além da beleza. Ou seja, para Marcel Martin, o cinema tornou-se um meio de narrar e veicular idéias. Na verdade, o cinema utiliza a montagem, um recurso de fundamental importância para a sua linguagem, a fim de criar uma nova realidade.

Sendo o cinema, assim como a televisão, os veículos que mais utilizam as linguagens audiovisuais, é razoável que exista grande polêmica a respeito do assunto. Para alguns estudiosos, a valorização da imagem nas produções midiáticas é algo empobrecedor, que acaba por desvalorizar a essência da arte, assim como qualquer produto da cultura de massas que aliena e condiciona o público. A exploração da imagem seria certamente uma técnica para seduzir o telespectador e envolvê-lo pouco a pouco, sem que ele se dê conta disso. Uma verdadeira armadilha. Porém, não se pode desconsiderar a existência das análises feitas pelos estudiosos da comunicação que defendem a produção imagética. Cinema e televisão são suportes que valorizam a produção contemporânea através do casamento perfeito entre a imagem e a palavra. O que faz com que o texto seja mais interativo, proporcionando a intertextualidade e a contextualização da linguagem, favorecendo o diálogo e a leitura.

Portanto, esses veículos não podem ser indiscriminadamente vistos como manipuladores e alienadores. Independentemente dos veículos de massa, como a televisão e o cinema, serem considerados instrumentos de manipulação, empreendimento mercadológico,

tecnologia de difusão ou suportes para a renovação da arte, não se pode negar que eles têm um papel relevante na forma atual de ver e representar a realidade e uma função significativa no mundo contemporâneo. O homem sempre sentiu a necessidade de se comunicar, utilizando diferentes recursos para transmitir seus conhecimentos, suas emoções, concepções e informações sobre a ocorrência de fatos reais ou irreais. Diferentes formas de comunicar são utilizadas, de acordo com as tecnologias disponíveis e com a intenção ou o tipo de acontecimento que se quer representar. No mundo contemporâneo, o homem percebeu a importância das linguagens audiovisuais e se valeu das inovações tecnológicas para aperfeiçoar esse processo e os produtos por ele gerados.

1.3 A transposição da Literatura para a Linguagem Audiovisual: contextualizações.

“Todo registro ou signo da realidade tem uma vida emprestada, quer dizer, representa algo que está fora do registro e continua a existir apesar do registro.”

SANTAELLA, L., NÖTH, W. *A imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998. p.137.

Pode-se perceber que hoje é muito comum a adaptação de um livro da tradição literária para a linguagem audiovisual (filme, novela, minissérie etc). Essa transposição resulta sempre em algumas transformações, inevitáveis diante da mudança de suporte, dos diferentes contextos e modos de produção e dos diferentes públicos visados. O resultado dessas transformações é sempre uma obra nova, sujeita a críticas e comparações com a obra original. Analisar esse processo implica tentar compreender as especificidades de cada suporte e de cada linguagem e a natureza das transformações a que a obra literária é submetida no ato da transposição. É necessário também discutir questões relativas ao contexto de produção e refletir sobre o produto cultural para as massas, observando como as transformações da obra estão relacionadas a esses fatores.

Estamos abordando estas idéias porque a maioria dos filmes citados e que serão trabalhados nesta dissertação advêm da literatura ou outras intertextualidades. Esse diálogo da literatura com o cinema é o que tentaremos o mais claro e sucintamente possível descrever neste tópico. Os filmes *Blade Runner*, *o caçador de Andróides*; *Filhos da Esperança*; e *Inteligência Artificial* são oriundos da literatura, e é esta correlação intertextual que iremos aqui abordar.

Portanto, almeja-se neste tópico a realização de um trabalho de pesquisa que busque compreender o processo de transposição de obras literárias para o suporte audiovisual, destacando os aspectos mencionados acima e trabalhando como a obra literária pode ser reproduzida no cinema. Como instrumental teórico e metodológico, são utilizados teóricos e críticos de diferentes campos do saber, como a comunicação social, a crítica literária, a história e a sociologia da cultura, mas principalmente utilizaremos a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin.

Em seu ensaio sobre a reproduzibilidade técnica da arte, Walter Benjamin afirma:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (...) se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis. (...) cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (...). Retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (BENJAMIN, 1994 p. 169- 170).

Trabalhando com a relação de reproduzibilidade técnica da arte, Walter Benjamin (1994, p. 166- 167) salienta que, em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. A reprodução técnica da escrita foi uma gigantesca transformação provocada pela imprensa, mas a escrita representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. Daí pensar na transposição da obra literária para o cinema faz-se possível e totalmente coerente, visto que é da natureza do homem reproduzir a arte, na mesma forma ou em formas diversas, ainda mais numa sociedade que se torna cada vez mais imagética, como a nossa.

Tem sido muito comum a adaptação de um livro da tradição literária para a linguagem audiovisual (filme, novela, minissérie...). Basta fazermos uma retrospectiva da história da televisão ou uma análise de produções cinematográficas para comprovar o quanto se tem utilizado esse recurso. A transposição da literatura para a linguagem audiovisual é uma forma de recriar a arte literária que não perdeu nem os mais clássicos e consagrados textos produzidos na história da literatura. E muitos dos filmes mais famosos foram feitos a partir de obras literárias, mesmo que menos conhecidas. Por exemplo, o inesquecível *E o vento levou* (1939), um dos filmes mais vistos em todo o mundo, que foi roteirizado por Victor Fleming a

partir do livro de Margareth Mitchell (1926), tornou-se o mais popular clássico da história do cinema.

Pode-se dizer que o processo de narrar passou, ao longo da história, por transformações que vão do simples contar de “causos” aos mais complexos meios, que incorporaram as inovações tecnológicas. O contador de causos cede seu lugar ao comércio e à industrialização, o livro fecha suas páginas, abrindo espaço para o espetáculo. O receptor sai da platéia ao redor das fogueiras para assentar-se nas poltronas dos cinemas ou acomodar-se diante da televisão.

A diversidade dos modos de produção de textos narrativos que circulam em nossa sociedade é um traço marcante da comunicação contemporânea. Dentro dessa diversidade, destacamos as adaptações de obras literárias (narrativas literárias) para veículos audiovisuais, que hoje constituem um fenômeno cultural bastante complexo. Segundo Guimarães (2003, p. 91), essa complexidade se dá pelo fato de o processo de adaptação não se esgotar na transposição do texto literário para outro veículo, mas “gerar uma cadeia quase infinita de referências a outros textos, constituindo um fenômeno cultural que envolve processos dinâmicos de transferência, tradução e interpretação de significados e valores histórico-culturais”.

A mudança de suporte provoca uma série de transformações tanto na obra como em sua recepção, pois toda materialidade pressupõe um modo próprio de produção de sentido e uma nova postura do público que a consome. Isso nos remete à questão da fidelidade da transposição ao texto original.

Para Iuri Tinianov, a história da literatura – que traz à luz o caráter de uma obra literária e dos seus fatores – é como uma espécie de “arqueologia dinâmica”. O autor vê a obra de arte como uma combinação complexa de numerosos fatores. Os períodos, no desenvolvimento da poesia, ocorrem, evidentemente, de acordo com uma certa alternância, caracterizando-se ora por prevalecer o aspecto acrítico na criação poética, ora por enfatizar outros componentes do verso, passando a um segundo plano, períodos nos quais prevalece o elemento acústico (TINIANOV, 1975) É mediante a essa multiplicidade de ocorrências que a literatura se configura no amplo quadro da arte e da vida e sempre é transposto com relativo sucesso para a linguagem cinematográfica.

Para Bakhtin, a contemporaneidade conserva sua importância decisiva: sem ela não existiria a obra em si mesma. A obra literária revela-se, principalmente, na unidade diferenciada da cultura da época de sua criação, mas não se pode aprisioná-la dentro dessa época: sua plenitude apenas mostra-se tão somente na grande temporalidade (BAKHTIN,

2000, p. 366). Consoante o pensamento de Bakhtin, todo poeta, escritor, criador, por mais criativo que seja, é sempre “fruto” de sua época. Assim como vemos o cinema de ficção científica, mostrando o futuro mas relatando sua época. A obra literária constitui um processo consecutivo em que as novas formas, por mais inusitadas que sejam, se apóiam nas precedentes. As afirmativas de Bakhtin revelam a literatura como um fenômeno de múltiplas “faces” e complexo. Muitas vezes os “processos literários” de uma determinada época, com suas análises e estudos de correntes literárias, ficam reduzidos, em alguns trabalhos, a uma visão superficial das correntes literárias e, quando se trata dos tempos modernos (de maneira particular do século XIX), as “*profundas e poderosas*” correntes da cultura (em especial, as populares), que efetivamente determinam a obra dos escritores, permanecem ocultas (Idem, p. 362-363). Conforme Bakhtin, os críticos, geralmente, se esforçam por explicar um escritor e sua obra a partir de sua contemporaneidade e de seu passado próximo (geralmente inseridos nos limites de “época”). Entretanto, às vezes, convém um afastamento no tempo, em relação ao fenômeno estudado, pelo fato de a obra ter, muitas vezes, suas raízes num passado longínquo. As grandes obras literárias preparam-se durante séculos e, na época de sua criação, apenas recolhem os frutos de uma prolongada e complexa gestação. No dizer do autor, a obra não pode sobreviver nos séculos futuros se não recolhe dentro de si, de alguma maneira, também, os séculos passados. Tudo o que pertencer apenas ao presente morre com ele. Bakhtin assinala que Bielinski já afirmava em seu tempo sobre o fato de que “*cada época sempre descobre algo novo nas grandes obras do passado*” (BAKHTIN, 2000, p. 364-365). E o cinema de ficção não é indiferente esta dinâmica, recuperando muitas vezes nos elementos do hoje e da literatura anterior ao período que quer relatar as bases para a construção de sua linguagem dialógica.

Johnson (2003, p. 10) critica a insistência na discussão sobre a fidelidade da transposição. Pois, para ele, a questão da fidelidade é irrelevante. O que de fato interessa na adaptação, segundo o autor, é a capacidade de recriar a arte literária. Não pensamos em hierarquizações e sim, esperamos expor um pensamento de que a recriação é apenas mais uma forma de de expor e apreciar a arte. Existem várias posições acerca da questão da fidelidade na transposição da literatura para as linguagens audiovisuais. Alguns autores postulam que essa alteração de suporte não desqualifica o texto original, pois seus elementos podem, de alguma forma, estar presentes na narrativa imagética. Para eles, o resultado da transposição deve ser fiel ao texto original, buscando reproduzir nas imagens as características e os elementos do texto escrito. Haveria, então, uma forma mais concreta e fiel de fazer a

transposição. Mas, nessa linha de raciocínio, o texto literário seria incapaz de sugerir ao leitor uma multiplicidade de interpretações, o que se contrapõe à sua própria essência, como afirma Guimarães:

O pressuposto básico desses discursos baseados na noção de fidelidade é que quanto mais fiel ao texto literário, melhor será o programa. (...) supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite, a idéia de fidelidade supõe que o programa de TV fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário, idéia incorporada de quem lê o resumo de um romance ou assiste à novela ou minissérie baseadas no romance e acredita ter lido o romance. (GUIMARÃES, 2003, p.94-95).

Para compreender melhor a questão da fidelidade, pode-se refletir também sobre as seguintes considerações:

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as descontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literária e a instituição da TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência. (GUIMARÃES, 2003 p.95).

O discurso, dependendo do roteiro elaborado a partir de um texto literário, poderá apresentar algumas alterações em sua estrutura, isto é, fugir do compromisso com a fidelidade. É evidente que cada texto, com sua natureza dialógica, é carregado de elementos que o distinguem dos outros. Conforme a capacidade criativa do roteirista e do diretor, um simples trecho da narrativa, quando encenado, poderá ser enriquecido ou acrescido de elementos específicos da linguagem audiovisual. Mas, o contrário pode também ocorrer, se a capacidade de recriar uma obra de arte através de recursos audiovisuais não for tão boa assim.

Ainda que a responsabilidade do cineasta e do roteirista seja muito grande, já que a matéria-prima de seu trabalho é uma obra consagrada pela crítica, há sempre a possibilidade de acertar. Uma vez que transportar um texto da linguagem literária para a linguagem audiovisual é um trabalho que não tem obrigatoriamente compromisso com a fidelidade, nem tem a necessidade de representar fielmente todos os elementos do texto original. Sobretudo porque a transposição da linguagem literária para a audiovisual envolve suportes distintos. Não se pode deixar de considerar que a literatura e o cinema são dois campos de produção diferentes e que cada um traz as suas particularidades, mesmo existindo uma grande interligação entre eles.

A atuação do personagem em determinada encenação interferirá no discurso, pois até a questão da entonação possibilita outro significado. Para Stam (2000), Bakhtin relaciona a questão da “entonação” com o “tato” – referindo-se à totalidade dos códigos que governam a interação discursiva, inclusive aqueles códigos que têm a ver com o poder político e econômico. Por mais fiel que o discurso possa ser ao texto original, o seu caráter de discurso audiovisual já estabelece uma grande diferença. O texto escrito não permite a realização integral da conversação dos personagens, pois é também através da entonação que o indivíduo falante estabelece relações com o ouvinte. Ou seja, a linguagem audiovisual favorece maior interlocução entre as várias vozes possíveis em um texto literário.

Outros autores também percebem as narrativas imagéticas contemporâneas de uma forma menos centrada nas narrativas literárias e chamam atenção para o seu caráter de transformação, ligado ao modo de vida do homem atual:

Se a partir de Walter Benjamin, em seu famoso ensaio “O Narrador”, poderíamos pensar no declínio da narrativa e da faculdade de intercambiar experiências, associado à reprodutibilidade técnica da imagem e à ascensão da informação; após o impacto da televisão e da proliferação de novas tecnologias, trata-se menos de falar em declínio do que em transformação (...). O que Benjamin desvaloriza, Silvano Santiago considera como núcleo do que podemos chamar de uma experiência contemporânea. (...) Santiago valoriza o acontecimento como centralidade do presente marcado pela imagem e pelo desejo, em que o observador mesmo é uma experiência. (...) A narrativa deixa de ser algo desvalorizado como espaço dos estereótipos, associado a produções comerciais e convencionais. (...) No horizonte das ambigüidades pós-modernas, em que o novo e o choque deixam de ser marcas de ruptura para se tornarem estratégias de marketing e da produção da notícia, a narrativa e o fascínio da imagem ganham um novo interesse. (LOPES, 2006:168-170).

A literatura é uma arte como outra qualquer, capaz de ser transmitida e sentida pelo homem não somente por meio de um suporte. Até porque já se produzia literatura mesmo antes do surgimento da imprensa. Outrora, a literatura era essencialmente cantada, declamada, pois o homem ainda não possuía os recursos da tipografia. Mas a literatura pode ser transmitida por outros meios além do tradicional livro. Como o rádio, que já foi apreciado por muitos, principalmente quando transmitia as deliciosas novelas vespertinas. Como também o teatro, espaço cultural por onde a literatura circula através de peças que vão do gênero dramático ao cômico, encantando e sensibilizando a platéia. É importante ressaltar que a literatura é uma arte eclética, híbrida, capaz de interagir com outras artes.

Mas essa interação não é unilateral, pelo contrário, são fios que se entrecruzam e se entrelaçam nos dois sentidos. A narrativa literária também, ao longo do tempo, incorporou técnicas próprias da linguagem fílmica, como fluxos de consciência, desarticulação do enredo,

fragmentação, descontinuidade, dentre outras. A visibilidade, fortalecida pela fotografia, cinema, TV, games, Internet, vem, cada vez mais, sendo absorvida por obras literárias.

Para Camargo (2003, p. 9), “*a literatura é um sistema (ou subsistema) integrante do sistema cultural mais amplo, capaz de estabelecer diversas relações com outras artes e mídias*”. De acordo com sua visão, “*a diversidade de meios e a hibridação de linguagens exigem um leitor que não se prenda à letra, mas esteja aberto à diversidade de suportes pelos quais a literatura circula, bem como às combinações com outras artes*”. Pois a literatura se associa à dança, à poesia e à música, com a naturalidade de uma arte capaz de adequar-se e incorporar-se aos novos suportes possibilitados pelas inovações tecnológicas e às novas condições de produção, face à sociedade que se transforma incessantemente.

Apesar de controvérsias no que diz respeito à questão da fidelidade no processo de adaptação de um texto literário para a linguagem audiovisual, não se pode negar a existência de algumas transformações sofridas pelo texto original quando ele é recriado em outro suporte. Essas transformações são discutidas por muitos teóricos e críticos. Pretendemos ressaltar aqui aquelas que acreditamos terem maior importância no processo de transposição da literatura tradicional para a linguagem audiovisual: as transformações relativas à representação do tempo e do espaço no suporte da imagem, assim como o papel do narrador e a caracterização da personagem. O filme só existe quando há a imagem e o mecanismo de representação da imagem é em grande parte o responsável pelo produto final. No caso da adaptação de um texto, esse processo é complexo porque o autor do texto literário original já descreveu suas representações, mas não as colocou em estado de imagem. Por isso, o cineasta é livre para realizar suas representações em imagens.

Em primeiro lugar, temos que considerar o tempo cronológico e o espaço físico envolvidos no ato de recepção do texto. Há uma característica da palavra escrita que faz com que ela permaneça na mente do receptor por muito mais tempo do que o texto imagético. Um romance pode ter vários volumes e ser publicado aos poucos, mas o leitor continuará interessado na história, sem perder a atenção ao seu desenvolvimento. O livro pode ser levado para qualquer lugar e o tempo de leitura pode ser controlado pelo leitor, ao passo que o filme e o programa de TV têm um tempo limitado e necessitam de recursos apropriados para serem apreciados. Na leitura, o receptor constrói o pensamento a partir da palavra e da imagem que ele próprio elabora. Já para os filmes e programas de TV, há um limite de tempo estabelecido para a recepção. Essas diferenças de tempo-espaço na recepção de textos literários e obras audiovisuais levam à conclusão de que há certa necessidade de transformação de conteúdos da palavra escrita para a imagem.

Existe a suposição de que o texto escrito não necessita obrigatoriamente obedecer ao tempo, não é uma produção datada. Ou seja, quanto se lê um romance ou um poema não é necessário que o leitor se prenda a um tempo específico para assimilar o conteúdo. O conteúdo do texto não precisa estar obrigatoriamente vinculado a esse tempo para que o receptor capte a mensagem, o que favorece o imaginário, despertando fantasias e elementos para a construção de conteúdos psíquicos. Já o filme é limitado em tempo, mas não em espaço, porque o fascínio da imagem, do movimento das cores, dos sons e dos efeitos especiais traz para o presente os acontecimentos, no aqui e agora, definidos pela cena.

Tratando da representação de tempo e espaço nas narrativas modernas e contemporâneas, Pellegrini (2003) destaca que existem diferenças básicas, pois a percepção e a representação dessas narrativas estão mediadas pelos recursos tecnovisuais de cada época. Por exemplo, o movimento da imagem, uma técnica essencial da linguagem audiovisual, revela de forma concreta a inseparabilidade de tempo e espaço e mostra a relatividade das duas categorias. Isto é, tempo e espaço se fundem na linguagem audiovisual.

A autora afirma também que a espacialização do elemento temporal operada pelo cinema produz profundas alterações na forma de perceber o espaço e de representá-lo. Ele deixa de ser estático e passa a ser dinâmico, capaz de propiciar a bi-dimensionalidade através dos recursos da montagem:

As mudanças que, com o cinema, atingem a concepção de tempo, alteram também o caráter e a função do espaço, o qual perde sua qualidade estática, tornando-se ilimitadamente fluido e dinâmico, adquirindo uma dimensão temporal que repousa na sucessividade descritiva e/ou narrativa; Deixando de ser espaço físico homogêneo e fixo “pintura”, assume a heterogeneidade do movimento do tempo que o conduz. (PELEGRINI, 2003, p.22)

Nem sempre o roteiro de um texto audiovisual consegue acompanhar a velocidade da narrativa verbal, porque a duração de uma cena requer uma unidade de espaço e a continuidade de tempo. Ismail Xavier (2003) explica essa diferença remetendo à questão do ponto de vista da narrativa e aos conceitos de “narração sumária” e “apresentação cênica” (este último, um recurso típico do gênero dramático):

Outra oposição-chave que devo lembrar é aquela entre “narração sumária” e “apresentação cênica”, a qual tem efeito enorme no problema da adaptação. Os primeiros teóricos da questão do “ponto de vista” cunharam tal oposição, distinguindo o gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês ou até mesmo anos de vida de uma personagem) em poucas páginas ou mesmo frases. (...) A “cena” – requer uma especificação maior dos pormenores – estará mais sujeita às convenções que impõem limites. (XAVIER, 2003, p.72, 74, 75).

As inovações da linguagem audiovisual favorecem a subversão da ordem cronológica da narrativa, por meio de recursos próprios como cortes, planos e angulações, que também ajudam na contextualização da obra. A idéia de continuidade da narrativa expressa na linguagem audiovisual se deve principalmente ao sistema de projeção, pois a velocidade da imagem projetada na televisão e no cinema permite ao espectador acompanhar o enredo da narrativa através da percepção de uma imagem contínua criada pela série de quadros individuais. O movimento da cena é produzido pelos objetos e pessoas diante de uma câmera estática, pelo movimento e enquadramento da própria câmera, por efeitos na edição e pós-produção ou por uma combinação desses elementos. Pelo manejo desses elementos, o tempo da narrativa pode ser manipulado.

Nas narrativas audiovisuais, podemos perceber que a figura do narrador também sofre alterações. Segundo Xavier, uma diferença relevante entre os dois tipos de narrativa está no papel do narrador. No filme, uma personagem pode fazer as vezes de narrador, podendo alcançar maior poder de manipulação, através dos elementos prosódicos e gestuais. O narrador pode exercer o papel de onisciente e dizer tudo para o telespectador, condicionando-o a mero paciente, ou permitir que ele faça inferências a partir do que não foi dito por palavras, mas revelado pelas imagens. O que faz com que o espectador compreenda que o simples processo de ver implica num comportamento ativo do receptor, que tem de fazer inferências baseado em seus conhecimentos prévios.

Para Xavier, diante de um texto literário é necessário entender que a distinção entre contar (*tell*) e mostrar (*show*) deve ser relativizada pela percepção de que o “mostrar” não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver”. Por isso, o papel do narrador na linguagem audiovisual é diferente, já que narrar um fato não implica necessariamente contar através da palavra escrita, mas mostrar os acontecimentos através da imagem. Nesse sentido, é pertinente dizer que a câmera também narra, através do que mostra e do seu próprio movimento.

A cena no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo; define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2003, p.73-74).

É claro, portanto, que a câmera também pode exercer a função de narrador e que, dependendo de sua posição ou de seu ângulo, como também da montagem, o foco será deslocado e o filme representará de certa maneira o acontecimento. Tal processo nos permite questionar a objetividade da narrativa audiovisual e perceber que é incorreta a idéia de que nela a literatura aparece por si mesma, sem a intervenção de um narrador.

A questão da personagem, na narrativa audiovisual, também é complexa. Por causa da concretização visual de características que no texto literário eram apenas apontadas por palavras, exige-se uma cumplicidade, um verdadeiro casamento do ator com a personagem.

Na verdade, cada um dos atores auxilia na construção do sentido do texto imagético. Quanto maior for a interação do ator com a personagem, maior será a compreensão e a assimilação da obra pelo espectador. Em muitas adaptações, os atores são escolhidos não pelo talento ou capacidade de representar uma personagem, mas pelo seu reconhecimento e valor midiático. Isso fica bem evidente, no filme *Blade Runner*, com a atuação de Harrison Ford e Sean Young, par romântico do filme. Não julgamos aqui a qualidade dos atores, apenas realçamos que eles são atores famosos e de *status*. É interessante ressaltar que escolher um ator para representar uma personagem de um texto literário somente pelo seu prestígio acaba desvalorizando o texto original e comprometendo a qualidade da adaptação.

Para Pellegrini (2003), como centro de uma complexa rede de relações, que abrange inclusive lugares e objetos, a personagem catalisa as transformações ocorridas no estatuto da narrativa como um todo, sendo que sua caracterização vai adquirindo contornos definidos também em função dos novos horizontes técnicos que se vão colocando à produção audiovisual. Enfim, a representação das personagens é outro aspecto que diferencia as narrativas escritas das narrativas audiovisuais.

De acordo com as colocações de Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2003), podemos perceber que são as características fundamentais da linguagem fílmica que proporcionam o sucesso ou o fracasso na transposição da linguagem literária para a audiovisual. Embora o texto de Marcel Martin não aborde especificamente as questões da transposição, ele ajuda a ver que o resultado satisfatório de uma adaptação dependerá de como os elementos que caracterizam a linguagem audiovisual são utilizados. Por exemplo, o papel da câmera, que é responsável pelo registro e pela criação da realidade fílmica, a montagem, os recursos sonoros, os diálogos, os procedimentos narrativos, o espaço, o tempo e até elementos menos específicos como a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor da cena e o desempenho dos atores.

Portanto, em se tratando de transposição de um texto literário para a linguagem audiovisual, realmente, não há como ser fiel totalmente ao texto original. Por isso, ao fazer uma adaptação, deve-se buscar a realização de uma obra diferente, propondo talvez uma convergência do sentido, não necessariamente das formas. Tendo isso em vista, propomos nesta pesquisa trabalhar com a adaptação fílmica como uma tradução intersemiótica, conforme noções de Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, quando este afirma que “tudo o que é ideológico possui um valor semiótico”, mas que se apóia não apenas na criação ou na recriação como fator determinante das relações que se estabelecem entre os signos de códigos diferentes. É nosso intuito analisar a adaptação fílmica como um texto autônomo que de alguma forma se relaciona com o texto literário.

1.4 A Linguagem em Bakhtin, sua teoria e o cinema

Parece ser possível dizer que desde, pelo menos, a Antigüidade Clássica, o texto é um objeto de discussão teórica. O debate entre Platão e os sofistas, por exemplo, parecia girar em torno da questão textual, num certo sentido. Preocupado com uma linguagem que refletisse uma razão ideal, Platão acusava os sofistas de construírem um texto falacioso, que não refletia a verdade das coisas. Nesse sentido, a questão da relação entre linguagem e verdade poderia ser vista como uma questão de coerência e, portanto, textual.

De fato, tanto Platão quanto Aristóteles, nesses momentos, estão colocando em discussão a linguagem em uso, em processo e, especialmente, os efeitos de sentido que essa linguagem provoca através dos textos em que é veiculada. Estava em jogo o poder de persuasão da linguagem, o poder, supostamente, de manipulação de realidades (também supostas), o poder poético, mimético, o poder, enfim, de a linguagem simbolizar discursivamente.

Dessa maneira, para se realizar uma pesquisa de análise do texto fílmico e levantar os referentes dialógicos, polifônicos e intertextuais que nele possam existir é necessário antes conhecer um pouco da teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, com vistas a efetuar com responsabilidade a pesquisa. Neste ponto tenta-se dar uma melhor visão da teoria para que posteriormente esta venha a ser mais bem vislumbrada no resgate polifônico.

Bakhtin é um dos maiores pensadores do século XX e um teórico fundamental da língua. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* está sua teoria da linguagem e do dialogismo. Bakhtin enfatizou a heterogeneidade concreta da *parole*, ou seja, a complexidade multiforme das manifestações de linguagem em situações sociais concretas, diferentemente de Saussure e dos estruturalistas, que privilegiam a *langue*, isto é, o sistema abstrato da língua, com suas

características formais passíveis de serem repetidas. Bakhtin concebe a linguagem não só como um sistema abstrato, mas também como uma criação coletiva, integrante de um diálogo cumulativo entre o “eu” e o “outro”, entre muitos “eus” e muitos “outros”.

Existem duas categorias essenciais em Bakhtin: Alteridade e Dialogismo. Uma é que quando escrevemos temos no horizonte um interlocutor, digo o que construí e o outro entende e pode fazer outra construção em cima disso e me retornar. No outro processo, o de dialogia, os sujeitos do diálogo se alteram em processo. O Diálogo é uma corrente inserida na cadeia infinita de enunciados (atos) em que a dúvida leva a outro ato e este a outro, infinitamente. O enunciado afirmado por alguém passa a fazer parte de todos os enunciados, numa cadeia infinita. O mundo ético é fluido e concreto, enquanto que a historicidade do ser em evento, participante, não é. O centro de valores se dá fora do humano em toda a humanidade, considerando-se a natureza como centro irradiador da verdade. A identidade é dada pela alteridade. Segundo o autor:

As fronteiras do enunciado concreto, compreendido como uma unidade da comunicação verbal, são determinadas pela alternância dos sujeitos falantes, ou seja, pela alternância dos locutores. Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexêmica) até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (...) O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou dar lugar à compreensão responsiva do outro. O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes. . (Bakhtin, 2000: 300).

Portanto pode-se ver neste conceito de sujeito e enunciado proposto por Bakhtin que o sujeito não está pronto, acabado. É incompleto e está numa busca eterna de completude inconclusa. Com efeito, é impossível uma formação individual sem alteridade, pois o *outro* delimita e constrói o espaço de atuação do sujeito no mundo. No entanto, o *outro* constitui o sujeito ideologicamente e proporciona-lhe o acabamento que este pode vir a necessitar.

A noção de dialogismo, de acordo com Bakhtin, pressupõe uma cultura fundamentalmente não-unitária, na qual diferentes discursos existem em relações de trocas constantes e versáteis de oposição. Para Bakhtin, não há produção cultural fora da linguagem. O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não-verbal, elitista ou popular.

Todorov, no prefácio da *Estética da Criação Verbal*, define Bakhtin como uma das figuras mais múltiplas e enigmáticas da cultura europeia de meados do século XX. Procurando romper com a concepção de homem que adquire uma linguagem ideal, pronta e acabada, e com a dicotomia que toma a linguagem como forma e conteúdo, Bakhtin concebe

um homem que dialoga com a realidade por meio da linguagem. Este teórico provoca fascínio, talvez, pela sua capacidade de ver o mundo, o homem e a linguagem como sendo partes de um mesmo processo dialético. As concepções de Bakhtin exigem do leitor um olhar múltiplo sobre o mundo e sobre o outro. Trata-se de uma teoria que vê o mundo a partir de ruídos, vozes, sentidos, sons e linguagens que se misturam, (re) constroem-se, modificam-se e transformam-se. Dentro desse burburinho, a palavra assume papel primordial, pois é a partir dela que o sujeito se constitui e é constituído. Para pensar a palavra a partir dessa perspectiva, faz-se necessário considerar o direito e o avesso não como partes distintas, mas como elementos que se complementam por meio de uma relação dialógica.

A partir dos anos 60 e 70, quando os trabalhos do teórico russo foram amplamente divulgados no mundo ocidental, verificamos que é impossível não se curvar frente as mais variadas direções e embasamentos que sua obra influencia no mundo desde então. Os mais variados estudos a respeito da linguagem e da intertextualidade presente nas obras em geral dão testemunho da força do pensamento do estudioso russo. Sua obra tem o poder de promover a linguagem humana ao patamar de interação social, ligar o conhecimento humano e penetrar nas fundamentações ideológicas.

Tratando do papel da consciência individual e da palavra na formação das ideologias, Bakhtin apresenta uma série de reflexões no sentido de facilitar nossa compreensão sobre a importância dos processos de interação semiótica dos grupos sociais. Portanto, ao enquadrar a estética cinematográfica de ficção científica no pensamento do filósofo russo, podemos afirmar que:

Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual a uma outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social. (Bakhtin, 1997, p. 34).

Para Bakhtin, o signo além de constituir uma grande pureza ideológica na manutenção das relações sociais e do diálogo, serve ainda de suporte para todo e qualquer signo não-verbal, sendo este também entendido como signo ideológico.

Naturalmente, as relações dialógicas que se encontram dentro de um determinado texto estão intimamente ligadas por uma ideologia que as mantém dentro de um mesmo padrão de coerência e de sentido. Para que possamos ter um maior entendimento de como as teorias de Bakhtin encontram-se atualizadas dentro do íterim no qual nos debruçamos, recorreremos agora a uma de suas obras mais expressivas.

Consoante o autor:

O psiquismo subjetivo é o objeto de uma análise ideológica, de onde se depreende uma interpretação sócio-ideológica (...) O que faz da palavra uma palavra é sua significação. O que faz da atividade psíquica uma atividade psíquica é, da mesma forma, sua significação. (idem, p. 48-49).

Em sintonia com o teórico russo, podemos afirmar que qualquer reflexão, em que se vise à palavra, só ganha sentido e importância se a linguagem for considerada em sua perspectiva pragmática, ou seja, como o lugar mais indicado para a manipulação de valores sociais. Neste caso perceberemos a afinidade entre a teoria e o objeto de nosso estudo, pois os protagonistas dos filmes encontram-se em uma encruzilhada ideológica onde esse futuro diante de si e da ideologia presente os fazem entrar num mundo de crescente construção de novas realidades calcadas no hoje. O psiquismo foi duramente abalado por uma falta de controle ideológico a ser descoberto ou a ser significado.

O dialogismo é o permanente diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade, uma comunidade, uma cultura. A linguagem é, portanto, essencialmente dialógica e complexa, pois nela se imprimem historicamente e pelo uso as relações dialógicas dos discursos. A palavra é sempre perpassada pela palavra do outro. Isso significa que o enunciador, ao construir seu discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está sempre presente no seu.

Diante do exposto até o momento, pensamos poder garantir que o cinema representa uma instância privilegiada de relações dialógicas e intertextuais, de construção ideológica e interação social, devido ao inter-relacionamento das mais variadas modalidades de signos – sistematizados, não apenas pela palavra, mas, igualmente, pelo som e pela imagem - na constituição de seu produto final, o texto fílmico. Aprofundemos mais neste assunto, principalmente para a criação estética, objeto de nosso estudo.

Vivemos sem um alibi, em eterno vir-a-ser. Todo ato contém uma ética e uma estética, revela uma cognição, um modo de ver o mundo. O modo de falar o mundo, significar o mundo ontologicamente, dizer essencialidades, definir pelas essencialidades. No ato responsável, definimos nossa vida por modos ontológicos (como vivemos?) e não processuais (o que é “viver”?). São as respostas que damos no mundo da vida que concretizam o mundo da cultura. Pelo conceito de “*memória do futuro*”, e isso é crucial nessa dissertação, o passado está à minha frente, o futuro está dentro de mim, é o que está a se realizar (devir). O futuro estando dentro de mim, é passível então de concebermos como o cinema de ficção

científica não nos causa estranhamento, visto que aquilo que vemos não está fora de nós e sim faz parte de nossa constituição como sujeitos.

Para Bakhtin, o processo de criação se dá no momento em que o excedente de visão estética ou olhar extraposto, após ter contemplado e vivenciado o objeto estético de forma dialógica, retorna a si para dar forma e acabamento ao que foi contemplado. O autor é a consciência exotópica que, após vivenciar o acontecimento sócio-discursivo, organiza e faz uma leitura desse acontecimento e, por sua vez, ao produzir seu discurso artístico constrói a imagem do leitor que ele deseja atingir. Renegamos pensar que o autor é a consciência plena e absoluta que dirige todos os sentidos. Mais que isso, nossa reflexão, juntamente com Bakhtin, propõe que o autor seja construído no/pelo discurso enquanto uma das categorias fundadoras da obra estética.

Assim veremos que em Bakhtin o sujeito não está pronto, acabado. É incompleto e está numa busca eterna de completude inconclusa. Com efeito, é impossível uma formação individual sem alteridade, pois o *outro* delimita e constrói o espaço de atuação do sujeito no mundo. No entanto, o *outro* constitui o sujeito ideologicamente e proporciona-lhe o acabamento.

A palavra, na reflexão bakhtiniana, desempenha papel imprescindível. De acordo com o autor, ela, a palavra, é o material semiótico da consciência – discurso interior. “*Na verdade, a consciência não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material*” (BAKHTIN: 1997 p. 37). Ou seja, é na e pela interação, mediada pela linguagem, que é possível a existência da consciência, do sujeito. É no jogo social que a individualidade se dá. E este sujeito participa intimamente da realidade.

Para a aproximação entre filosofia da linguagem e cinema, recorreremos a alguns conceitos formulados por Bakhtin em seu estudo da relação entre autor e herói. Bakhtin se move entre os mundos ético e estético e elabora um conjunto de categorias com que os aproxima, diferenciando-os. Na arquitetura do pensamento bakhtiniano, a relação com a alteridade é fundamental e é a partir desta relação, em que o herói é o outro do autor, o autor é o outro do herói, que o pensador russo estabelece o princípio básico que diferencia a relação estética da relação ética:

[...] um autor modifica todas as particularidades de um herói, seus traços característicos, os episódios de sua vida, seus atos, pensamentos, sentimentos, do mesmo modo que, na vida, reagimos com um juízo de valor a todas as manifestações daqueles que nos rodeiam: na vida, todavia, nossas reações são díspares, são reações a manifestações isoladas e não ao *todo do homem*, e mesmo quando o determinamos

enquanto todo, definindo-o como bom, mau, egoísta, etc., expressamos unicamente a posição que adotamos a respeito dele na prática cotidiana, e esse juízo o determina menos do que traduz o que esperamos dele (BAKHTIN, 2000, p. 01, grifos do autor)

É esta reação ao todo, para o autor, específica da reação estética, porque baseada na suposição de acabamento do objeto – herói ou obra - que fundamentará a diferença entre os dois mundos postos em paralelo neste seu estudo. Derivam deste princípio os conceitos formulados por Bakhtin com os quais distingue os mundos ético e estético. Aceitando que nossas compreensões são sempre limitadas, acompanhemos mais uma vez Bakhtin:

A consciência do autor é a consciência de uma consciência, ou seja, é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo, que engloba e acaba a consciência do herói por intermédio do que, por princípio, é transcendente a essa consciência e que, imanente, a falsearia. O autor não só vê e sabe tudo quanto vê e sabe o herói em particular e todos os heróis em conjunto, mas também vê e sabe mais do que eles, vendo e sabendo até o que é por princípio inacessível aos heróis; é precisamente esse *excedente*, sempre determinado e constante de que se beneficia a visão e o saber do autor, em comparação com cada um dos heróis, que fornece o princípio de acabamento de um todo – o dos heróis e o do acontecimento da existência deles, isto é, o todo da obra.

Transportemos o conceito de “excedente de visão” para o mundo da vida. Da vida não há um autor e se estou vivendo, tenho um porvir e, portanto sou inacabado. O todo acabado de minha vida eu não o domino. Por isso o mundo da vida é um mundo ético, embora a vida possa ser vivida esteticamente. Consideremo-nos dentro deste mundo: estamos expostos e quem nos vê, nos vê com o “fundo” da paisagem em que estamos. A visão do outro nos vê como um todo com um fundo que não dominamos. Ele tem, relativamente a nós, um *excedente de visão*. Ele tem, portanto, uma experiência de mim que eu próprio não tenho, mas que posso, por meu turno, ter a respeito dele. Este “acontecimento” nos mostra a nossa incompletude e constitui o outro como o único lugar possível de uma completude impossível. Olhamo-nos com os olhos do outro, mas regressamos sempre a nós mesmos e a nossa incompletude, pois “*tudo quanto pode nos assegurar um acabamento na consciência de outrem, logo presumido na nossa autoconsciência, perde a faculdade de efetuar nosso acabamento*” porque a experiência do outro, mesmo sendo de mim, me é inacessível (BAKHTIN, 2000: 36).

Se a experiência de mim vivida pelo outro me é inacessível, esta inacessibilidade, a mostrar sempre a incompletude fundante do homem, mobiliza o desejo de completude.

Aproximo-me do outro, também incompletude por definição, com esperança de encontrar a fonte restauradora da totalidade perdida. É na tensão do encontro/desencontro do eu e do tu que ambos se constituem. E nesta atividade, constrói-se a linguagem enquanto mediação sógnica necessária. Por isso, a linguagem é trabalho e produto do trabalho. Enquanto tal, carrega em cada expressão a história de sua construção e de seus usos. Nascidos nos universos de discursos que nos precederam, internalizamos os discursos de que participamos expressões/compreensões pré-construídas, num processo contínuo de tornar intraindividual o que é interindividual. Mas a cada nova expressão/compreensão pré-construída fazemos corresponder nossas contrapalavras, articulando e rearticulando dialogicamente o que agora se apreende com as mediações próprias do que antes já fora apreendido.

As influências extratextuais têm uma importância muito especial nas primeiras etapas do desenvolvimento do homem. Estas influências estão revestidas de palavras (ou outros signos), e estas palavras pertencem a outras pessoas; antes de qualquer coisa, tratam-se das palavras da mãe. Depois, estas “palavras alheias” se reelaboram dialogicamente em “palavras próprias-alheias” com a ajuda de outras palavras alheias (escutadas anteriormente) e logo se tornam palavras próprias (com a perda das aspas, falando metaforicamente) que já possuem um caráter criativo.

Está na incompletude a energia geradora da busca da completude eternamente inconclusa. E como incompletude e inconclusão andam juntas, as mediações sógnicas, ou as linguagens, construídas neste trabalho contínuo de constituição não podem ser compreendidas como um sistema fechado e acabado de signos para sempre disponíveis, prontos e reconhecíveis. Enquanto “instrumentos” próprios construídos neste processo contínuo de interlocução com o outro, carregam consigo as precariedades do singular, do irrepitível, do insolúvel, mostrando sua vocação estrutural para a mudança.

Assim sendo, esperamos que as bases teóricas aqui explicitadas de forma rápida e superficial possam ser mais bem trabalhadas no decorrer de nosso projeto para que possamos aplicá-las, como pretendemos demonstrar no tópico que se segue, e desta forma, construirmos não só o conceito lingüístico de futuro, mas todo o seu embasamento histórico, moral, social e humano que o fundamenta.

Apresentamos assim, uma análise das teorias de Mikhail Bakhtin que permearão este trabalho e que lhe darão significado, sentido e senso crítico para o desenvolvimento das análises dos textos fílmicos. Atualmente é mais que reconhecido que qualquer bem cultural está aberto a múltiplas leituras ou, parafraseando Bakhtin, uma obra é sempre polifônica. Um conceito importantíssimo nesse trabalho é que a idéia de polifonia não deve ser confundida:

ela não sugere que as obras estejam abertas a todas as leituras. Nesse sentido, ao lidarmos com os filmes, é imprescindível reconhecermos a linguagem específica que permite a construção de seu discurso. Importa lembrar que concebemos os filmes como textos que recorrem à linguagem cinematográfica para serem formulados. Mesmo filmes não-narrativos tais como experimentais ou determinadas não-ficções muito descritivas podem ser enquadrados nessa temática.

Tomamos as teses de Bakhtin como diretriz para uma proposta de leitura cinematográfica. No sentido de contornarmos dificuldades e responder questões apresentadas em muitos trabalhos que lidam com filmes, recorreremos também a algumas proposições de teóricos do cinema. Necessitamos de outros olhares e outros excedentes de visão sobre a sétima arte para tentarmos definir a futuridade nos filmes de ficção científica. Isto nos remete a Bakhtin, quando este afirma que o significado do signo está “*totalmente determinado por seu contexto. De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis*” (1997, p. 106).

A imagem fílmica pode não ser uma representação do real, mas pode ser o real apresentado na tela. O que faz com que a imagem fílmica possa ser reconhecida pelos códigos culturais de leitura do mundo da experiência. O cinema apresenta, entretanto, uma diferença: as imagens, ao serem escolhidas para comporem uma cena e construírem a narrativa, adquirem um significado específico de acordo com o que Bakhtin chamou de *Contexto Extraverbal*⁵. A escolha feita pelos diretores confere à imagem outro significado que pode ser reconhecido como o resultado das suas relações com outras imagens (ou elementos) que figuram no filme, ou mesmo com o espectador que toma contato com o filme.

Ao enquadrarmos nosso pensamento aos termos bakhtinianos, podemos considerar que nas imagens fílmicas o real recebe uma “*entonação expressiva*” própria do outro. Elas estão articuladas ao horizonte conceitual dos envolvidos na realização do filme, constituindo-se e/ou compondo a sua voz. Pode, ainda, fazer parte de um universo de outras vozes sobre as quais vai ressoar a voz dos realizadores (BAKHTIN, 2003, 1997). As imagens estão assim em interanimação dialógica com os outros elementos que compõem a narrativa fílmica.

Vemos, assim, que é possível concluir que os códigos culturais de compreensão do futuro fornecem as chaves de “*leitura*” da narrativa imagética que estes filmes de ficção científica constroem. Mas, as imagens empregadas em um filme recebem uma apreciação diferenciada daquela que tem na realidade e seu significado é apreendido segundo as relações

⁵Presente no texto *Discurso na vida e Discurso na Arte* (1926).

que estabelecem com outras imagens e outros elementos cinematográficos apresentados no contexto da película.

Dessa forma, seria correto analisar os discursos imagéticos que os filmes compõem, segundo os diálogos que estabelecem, em dois contextos: com o contexto sociocultural e histórico de enunciação (de produção ou exibição) mais amplo – o da “comunicação cultural”; e outro mais restrito – o do filme. Noutras palavras, as imagens-movimento e o filme no seu conjunto dialogam em duas esferas diferentes: de um lado com os discursos que circulam na cultura da sociedade da qual se originou a produção ou na qual é realizada a exibição; de outro, com a narrativa cinematográfica, com elementos que compõem a própria película. Cabe aqui uma observação importante para nosso estudo: para que os diálogos possam ser realizados de forma mais significativa e/ou com finalidades educacionais é necessário que o público tenha construído discursos com os quais o filme se propõe a dialogar. O público tem que construir o seu imaginário de futuro previamente, a arte se encarrega de representá-los esteticamente e assim este mesmo público verá o que concebeu nas telas do cinema. Memória de futuro representada na grande tela. Eis o que estamos na iminência de adentrar nos próximos capítulos deste trabalho.

Capítulo 2 A linguagem cinematográfica: deslumbramentos e grandes perspectivas

*Também há a fase em que filme bom é filme difícil.
Filme que todo mundo compreende não pode ser bom.
Isto passa.
(L. F. Veríssimo, 2003, p.16)*

No capítulo anterior tentamos contextualizar a arte cinematográfica numa relação de diálogos sobre sua história, conceitos e discursos com a teoria de Bakhtin. Este tentará agora contextualizar a linguagem cinematográfica tal qual nos propomos discutir, antes de adentrar de vez nosso intento, que é o de situar o futuro, o homem e a filosofia bakhtiniana como disseminadores de uma linguagem que unirá os três pontos dessa nossa discussão.

O homem contemporâneo vive o privilégio de poder estar ligado à mídia, que lhe permite o acesso e o compartilhamento de experiências, de informação e de interação, rompendo barreiras de tempo e espaço.

Fredric Jameson (2000) afirma que a continuidade do tempo se quebra, a experiência do presente se torna poderosa e o passado das pessoas se torna uma coleção de imagens visuais, em fotos ou filmes. É a era do audiovisual em que o referencial histórico é substituído pelo referencial imagético. As novas tecnologias se dobram sobre o passado e sobre si mesmas numa retração que relaciona presente, passado e futuro na cultura das imagens. A produção de imagens deixa de ser um efeito de duplicação e representação, para tornar-se um processo de construção e simulação desde o seu aparecimento.

Graças às inovações tecnológicas, podemos acompanhar os acontecimentos do passado e do presente, de qualquer lugar do planeta ou fora dele. Entretanto, tudo a que temos acesso nas mídias, em termos de imagens, textos, sons e movimentos, passa por uma montagem, ou seja, por uma edição, resultante de um trabalho coletivo e especializado, que segue padrões previamente estruturados. Essa montagem é o mote condutor de uma criação de uma nova linguagem, um gênero constituidor e renovador de outros gêneros, não mais importante que nenhum, mas também não menor que nenhum outro. O cinema tão somente se tornou um revitalizador, pelo qual outros gêneros têm sua expressão trabalhada e demonstrada.

Nas suas obras escritas ao longo dos anos 1930, Bakhtin desenvolveu uma teoria que põe a história da linguagem e da literatura sob a força de dois movimentos contrários, que ele chama de forças centralizadoras da linguagem - a linguagem oficial, normativa, a linguagem do Estado, a linguagem dos salões, dos gêneros consolidados; e as forças descentralizadoras, expressão da oralidade, da estratificação, dos dialetos não-oficiais, da língua cotidiana, das

feiras, da paródia, do circo etc. Para Bakhtin, a história do romance é também a história milenar da descentralização da linguagem. Ao contrário do que normalmente se diz, que o romance seria o "épico moderno", ou que o romance é a expressão contemporânea da epopéia antiga, Bakhtin dirá que a consolidação do romance, como gênero, representa justo o contrário - ele é a corrosão final da visão de mundo épica, a sua destruição. O romance é também o gênero do "*homem inacabado*".

Bakhtin, nessa sua obra póstuma sobre os estudos literários, nos clareia a possibilidade de se trabalhar com o cinema como uma linguagem específica, e mais do que isso, uma possível linguagem renovadora de gêneros e de outras linguagens, tal como o romance o fez no século XIX. É no seu texto *Epos e Romance* que nos embasaremos principalmente para poder levar o nosso leitor a um exercício de compreensão de como é que transmigraremos uma arte dialógica por sua própria natureza, que é o romance, para uma nova linguagem criada e desenvolvida quase que concomitantemente aos estudos desenvolvidos por Bakhtin no início do século XX: o cinema.

Sabemos que com a multiplicação dos sistemas sígnicos, com seus cruzamentos e códigos, conseqüência da evolução científica e tecnológica, diferentes habilidades de linguagem passaram a ser exigidas, entre elas, a atribuição de sentido a mensagens oriundas de múltiplas fontes de linguagens. Na atualidade, conforme Brait,

Exige-se do profissional da linguagem, educador ou profissional voltado de alguma maneira para o trabalho com os textos, uma atuação que, utilizando seus conhecimentos teóricos sobre linguagem, leitura, produção e recepção de textos, aponte, pelas relações estabelecidas pela materialidade lingüística e a materialidade visual, a reiteração, a ampliação ou o redimensionamento de sentidos (BRAIT, 2001, p. 17).

Partindo desse ponto, não podemos nos furtar de trabalhar conjuntamente com os escritos e pensamentos de um grande estudioso da obra bakhtiniana e que consideramos um marco no pensamento acerca de Bakhtin e o cinema, que é Robert Stam, e que já foi citado anteriormente neste trabalho. Stam, em seu livro sobre Bakhtin e a cultura de massa, dialoga com quase todos os escritos do mestre russo e termina por debruçar-se sobre estas teorias e a arte cinematográfica. Uma tranquilidade para nossa pesquisa, visto que conforme palavras do autor inglês, Bakhtin nunca se pronunciou a respeito de cinema. Observemos o que segue: *Até o momento, na história da reflexão sobre o cinema, Bakhtin tem sido considerado o teórico do carnaval e das inversões rituais.* (Stam, 1992, p.59). Mesmo dentro deste ponto de vista que foram se construindo em Bakhtin, Stam se livra das amarras dessa concepção única de

estudos e aprofunda pensamentos acerca de estudar Bakhtin no cinema brasileiro e até no cinema pornográfico. Ou seja, Stam conseguiu sair das amarras do pensamento comum, e este é o nosso intento neste trabalho.

Hoje, para sermos considerados bons “leitores” das mensagens contemporâneas, não podemos apenas dominar os textos que contemplam a modalidade verbal (oral ou escrita) de linguagem, mas também aqueles que se constituem de outras semióticas, conhecidas como não-verbais e, ainda, os que são compostos de vários sistemas de linguagem que, simultaneamente, são responsáveis pelo seu sentido, os textos sincréticos. Dessa forma, devemos agir como Stam, que vendo a possibilidade de uma nova leitura da arquitetura bakhtiniana, não se furtou em expandir seus horizontes de sentido e criar uma nova forma de pensamento, um livre pensar que considera as ideologias inseridas nos objetos, o humano e também, a cultura de massa dentro da arte cinematográfica.

Quando cultura de massa e arte utilizam recursos estéticos uma da outra, uma zona de interseção é criada entre elas, uma espécie de limbo, olhado com desconfiança e pré-concepções de ambos os lados.

Se a cultura de massa, em sua concepção adorniana, for acusada de não questionar o *status quo*, gerar apatia, embotar o impulso criativo do artista, produzir obras sem valor estético feitas para um homem médio, a existência dessa zona de interseção onde a arte invade a cultura de massa já não seria um passo para questionarmos a conotação pejorativa desse conceito, que abrange obras tão distintas?

Dessa forma tentaremos responder, através de uma citação de Umberto Eco:

Desconfio que devamos talvez renunciar àquela idéia subjacente que domina constantemente nossas discussões e segundo a qual escândalo público deveria ser prova da validade de um trabalho. A mesma dicotomia entre ordem e desordem, entre obra de consumo e obra de provocação, mesmo não perdendo a sua validade, talvez deva ser examinada de outra perspectiva, isto é, penso que será possível encontrar elementos de ruptura e contestação em obras que, aparentemente, se prestam ao consumo fácil e perceber que, ao contrário, certas obras que se mostram provocativas e ainda fazem o público pular na cadeira não contestam coisa alguma. (ECO, 1985:53)

O questionamento do conceito não serve, no entanto, para redimir a cultura de massa dos seus pecados e sim para impedir que a amplitude do termo e uma das suas características fundamentais, a forma com que é produzida e distribuída, nos obrigue a execrar alternativas valiosas de ousadia estética dentro do esquema de produção comercial. Grandes orçamentos muitas vezes são sinônimos de grandes diretores, que mesmo não tendo o coeficiente de

liberdade que teriam trabalhando de forma independente, contribuem para a ampliação das formas narrativas do cinema feito para as massas. A partir dessas idéias podemos, então, traçar mais um recorte no objeto de estudo apresentado neste trabalho: que tipo de discurso produz o filme que se encaixa nesta zona de interseção?

Para iniciar a leitura do filme, parece ser inevitável pensar sobre qual o seu lugar de fala. Como produto midiático, ele existe antes mesmo de ser assistido, e sobre ele, gera expectativas. Essas expectativas vão dar origem ao que abordaremos mais adiante: uma certa estética de responsabilidade por essa arte gerada como produto de cultura de massa.

Sabemos que um trabalho que pretende adentrar novas áreas do pensamento dentro de uma teoria pode sofrer críticas e desconstruções. Não nos eximiremos de nossa culpa por ousar pensar além do que Bakhtin pensara. Consoante o mestre russo, uma criação do mundo estético carrega culpas tanto na vida como na arte, conforme ele abordou em seu texto *Arte e Responsabilidade*. Sabemos que assim como um diretor de cinema tem culpa e êxito na sua construção estética do mundo, naquelas diferenças de linguagem e de propósito que se encontram dentro do texto filmico, e nós também teremos nossa parcela de responsabilidade ao tentar entrar numa teoria na qual Bakhtin primariamente não trabalhou.

Por assim dizer, ao criar o mundo estético os artistas partem de um mundo ético calcado na realidade e na materialidade, e com ele mantêm um dialogismo. Uma produção artística, como um filme, traz ao interlocutor uma realidade filtrada pelos olhos do artista criador, neste caso o diretor, atores, produtor, roteirista, montador e pode até ser ingênuo; entretanto, nunca será inocente, pois esta é composta de culpa ou responsabilidade. No mesmo âmbito, o interlocutor recebe o estético, a criação cinematográfica dentro de seu mundo ético, produzindo sentidos, e principalmente, num termo bakhtiniano: gerando compreensão. Dessa forma, vão-se ligando um ao outro numa alteridade constitutiva e numa troca de gêneros inacabável, nos levando a pensar que:

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, é bom que o homem da vida saiba que sua falta de exigência e falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte” (BAKHTIN, 2003: XXXIV).

O que dizer de pensar uma culpa mútua entre o artista que cria e a vida que vai situar esta arte criada. Pensamos aqui na vida como o eu, o outro, ou seja, o que vai receber esta arte, compreendê-la, interpretá-la, consumi-la, por assim dizer dos nossos dias. O cinema é

uma arte a ser compreendida, pensada e analisada como o gênero mais renovador de outros gêneros que surgiram até então.

A nossa proposta neste capítulo é tratar o cinema como linguagem via Mikhail Bakhtin e seus estudos, mas também tentar trazer outras vozes importantes ao nosso entendimento que pensaram o cinema dentro desta mesma ótica na qual estamos nos propondo a trabalhar. Serão estudos diversos de vozes diversas e pensamentos diversos que nos unirão no intento maior de levar a alteridade e o dialogismo a um trabalho acadêmico como este que se propõe a seguir os ensinamentos de Bakhtin e aplicá-los em sua própria cerne. Passamos ao ponto seguinte.

2.1 Quem fala o que sobre Cinema? Pensadores e Pensamentos acerca da sétima arte

Quem anda falando e o que anda falando sobre cinema no nosso tempo. Se no capítulo anterior nós abordamos uma possível poética do cinema e um modo de se ver esta arte dialógica, onde todos dão suas opiniões e impressões, neste tópico pretendemos levantar algumas contribuições dadas por alguns pensadores e outros que trabalharam com cinema, e que podem embasar esta linha de raciocínio que nos dispomos trilhar.

Difícil seria tentar abordar todos os que se aventuraram a demonstrar conhecimentos ou opiniões sobre a sétima arte. O que se percebe é que o cinema é um grande arcabouço para quem gosta de dialogar. O diálogo é uma das molas mestras da teoria bakhtiniana. O escritor Luís Fernando Veríssimo (2003) recentemente apresentou-nos uma obra em que ele dava seus pontos de vista sobre os mais diversos aspectos das grandes paixões do homem que se instalou nesse mundo a partir do fim do século XIX. Ele fala amplamente do Cinema, da Literatura e da Música. Situando Veríssimo como mais um apaixonado pela sétima arte e não como teórico, podemos inferir que muitos escrevem ultimamente sobre cinema. Sabemos que exceto a sétima arte, as outras duas manifestações artísticas que ele discutiu já existiam antes do século XIX; mas, o que dizer de uma literatura de larga escala que atinge milhões e milhões de pessoas, fazendo uma grande miscelânea de culturas se afluírem e autores de um canto do mundo serem lidos no outro; e da música, que elevou seus artistas ao status de deuses, idolatrados por uma bela voz que possuíam ou por compositores que nos faziam beirar o mais puro fascínio. Somente a partir do século XX é que estas culturas foram sendo consumidas pela massa e não mais só pela pequena parcela abastada da população que freqüentava óperas ou comprava os poucos romances que circulavam até então.

Dessa forma, pensamos também que o cinema já nasceu como uma arte mais democrática. Como fruto de uma corrida comercial, ou simplesmente por poder ser visto ao

mesmo tempo por muitas pessoas, descobriu-se que o cinema podia ser rentável. E disso os norte-americanos souberam usufruir criando uma indústria do cinema pouco rivalizável até hoje. E souberam aprender a utilizar o cinema como meio de disseminação de uma cultura, de um estilo de vida e de formas ideológicas capazes de manter o poder que até hoje eles detêm. Stam, adentrando a obra de Bakhtin, percebeu essa relação do cinema com o poder. Vejamos:

Como os semiólogos, Bakhtin vê a linguagem em toda a parte e em Marxismo e Filosofia da Linguagem ele escreve (*“todas as manifestações da criatividade ideológica estão imersas, suspensas, no elemento do discurso, do qual não podem ser inteiramente segregadas ou desligadas”*), mas, à diferença deles, vê a linguagem constantemente imbricada com o poder. (STAM, 1992, p.62)

O cinema então, conforme demonstrou Stam a partir da leitura de Bakhtin, transformou-se num meio disseminador de uma cultura dominante e que até nossos dias se mantém no poder vendendo a nós uma imagem de si mesmos ou a nossa própria, ditando regras e dando normas. Essa forma de linguagem que é o cinema encontra dissonâncias nos filmes produzidos fora do eixo hollywoodiano, mas são vozes fracas e sem a abrangência dos grandes estúdios produtores de filmes em massa. O cinema neo-realista italiano dos anos 1950 e 1960, assim como o cinema francês, tiveram sua repercussão, mas não conseguiram superar o grande aporte ideológico da indústria cultural norte-americana.

Dessa maneira, nossa linguagem cinematográfica constituiu-se em saber o nome dos mocinhos dos filmes, a gostarmos de automóveis potentes, a dançar e cantarolar a música que eles destinavam, e agora, adentrando o nosso terreno, a comprar e pensarmos no futuro que eles nos venderam. Mas tudo tem um começo e uma forma de ser demonstrado, filmado, uma forma de iludir e de convencer. Para nós isso passa por uma construção onde nenhum elemento dialógico ou polifônico fica de fora. Se é através de imagem, ou imagem e som combinados, tanto faz. Mas o cinema leva suas mensagens e ideologias com facilidade por ser uma forma de linguagem acessível, de fácil compreensão (em alguns casos e opções de autor) e combinatória de nossos mais básicos instintos: a visão e a audição.

Sontag (1987) fala-nos melhor a respeito desse cinema como uma linguagem específica numa série de artigos na qual se dispõe a pensar a cinematografia. Em ensaios sobre o cinema francês, e o cinema de ficção científica, ela nos leva a uma construção de um pensamento sólido no qual podemos perceber que o cinema teve duas fases distintas, mas em nenhuma delas perdeu seu poder de seduzir e ideologizar através dessa nova forma de linguagem. Dessa forma, segundo a autora, vemos que:

Em toda a história do cinema, a imagem e a palavra funcionaram associadas. No filme mudo, a palavra – em forma de legendas – alternava-se, ligava-se literalmente às seqüências de imagens. Com o advento do cinema sonoro, a imagem e a palavra tornaram-se simultâneas, não mais sucessivas. Enquanto nos filmes mudos a palavra poderia ser um comentário da ação ou um diálogo dos participantes da ação, nos filmes sonoros a palavra se tornou (com exceção dos documentários), de modo quase exclusivo, seguramente preponderante, um diálogo. (SONTAG, 1987, p. 233).

Como é bom encontrar pensadores, a nosso ver, que abordam a teoria do diálogo de maneira similar a que foi proposta por Mikhail Bakhtin. Inferimos este possível dialogo entre Sontag e o mestre russo, mas quando se pratica a teoria do dialogo, fica mais fácil contextualizar a partir de então. Para nossa autora citada, a palavra e o cinema funcionam tão bem que produzem um diálogo seja com quem for e também já explicitamos que a palavra para Bakhtin desempenha papel imprescindível como disseminadora de material semiótico. Conforme citamos, consoante Stam, esse diálogo pode ser tanto do público com a obra como da obra com seu autor ou dos seus atores com o público e a obra, e assim por diante. A linguagem como ponte entre o eu e o outro, entre o mundo e nós mesmos funciona dentro do cinema como uma relacionadora de idéias e conceitos, formas e fatos, presente, passado e futuro. Somente com a linguagem é que podemos explicitar como o cinema se transforma nesse outro gênero revitalizador de gêneros que queremos demonstrar e atualizar baseados da obra do mestre russo. E falando em linguagem e seu problema em ser demonstrada de uma forma coerente dentro da arte cinematográfica, percebemos em Fiorin (1988):

Só há uma resposta para esse problema: a linguagem cria a imagem do mundo, mas é também produto social e histórico. Assim, a linguagem “criadora de uma imagem do mundo é também criação desse mundo”. A linguagem formou-se, no decorrer da evolução filogenética, constituindo um produto e um elemento da atividade prática do homem. (FIORIN, 1988, p.53).

Percebe-se que o problema e a solução se encontram dentro da forma na qual são aportadas. O cinema é um meio sócio-histórico de transmissão de ideologias e sentidos. Se queremos pensar o cinema como linguagem, cremos que será necessário antes de mais nada, abordá-lo por ângulos diversos para enfim atingir um ponto de vista interessante que nos permita constituí-lo, assim como afirmou Fiorin, como um produto e uma atividade prática do homem. O cinema, como texto fílmico, só pode ter seu sentido apreendido se o espectador tratar o filme como um eu querendo transmitir uma mensagem a nós, o outro. O dialogismo é empregado ao extrairmos do texto os diversos sentidos e noções que este tenta nos transmitir.

Novamente, voltando a uma leitura de Sontag para continuar falando de cinema e linguagem; às vezes, um ou outro pensador tenta abordar a linguagem do cotidiano e do uso

peçoal dentro da linguagem cinematográfica. Raramente se vê um filme que fala de linguagem. Documentários do tipo *Língua: vidas em português* falam de uma linguagem e da língua portuguesa em si, ao redor do mundo em suas similaridades e diferenças neste. Sontag, ao discutir sobre o filme *Vivre Sa Vie*, de Godard, explicita muito bem ao relatar um diálogo do filme acerca da linguagem. Vejamos:

O texto mais elaborado, do ponto de vista intelectual, do filme é a conversação do Episódio XI entre Nana e um filósofo (interpretado pelo filósofo Brian Parain) num café eles discutem a natureza da linguagem. Nana pergunta porque não podemos viver sem palavras; Parain explica que é porque falar equivale a pensar, pensar equivale a falar e que não há vida sem pensamento. Não é uma questão de falar ou não falar, mas de falar bem. Falar exige uma disciplina ascética (*une ascèse*), distanciamento. Temos de entender, mas antes de mais nada, que não se chega diretamente à verdade. É preciso errar. (SONTAG, 1987, p.237).

A linguagem tal como acontece na vida e às vezes aparece no cinema é um fato a ser comemorado quando discutido dentro de um gênero que atinge milhões de pessoas. Para os personagens, a linguagem é uma sucessão de erros e acertos, em que eles assimilam o pensamento, ou seja, pensar significa falar e para isso tem de ser bem feito. Equívocos à parte, um trabalho de linguagem se realizou dentro de outra linguagem. Um discurso aconteceu dentro de outra forma discursiva.

Na esfera cinematográfica, os filmes é que têm sido considerados discursos. De acordo com Christian Metz (2003: 12), eles devem ser tratados como textos, unidades de discurso ou, em suas próprias palavras, “*o filme enquanto discurso significante (texto)*”. Jacques Aumont (1995) é mais preciso a esse respeito e esclarecedor para os propósitos a que nos voltamos e de que necessitamos:

“A narrativa filmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciado (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador. Seus elementos estão, portanto, organizados e colocados em ordem de acordo com muitas exigências: em primeiro lugar, a simples legibilidade do filme exige uma “gramática” (trata-se aí de uma metáfora), a fim de que o espectador possa compreender, simultaneamente, a ordem da narrativa e a ordem da história. Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura do filme, sua denotação; [...] em seguida, deve ser estabelecida uma coerência interna do conjunto da narrativa. [...] finalmente, a ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura que é, assim, imposto ao espectador. É, portanto, concebido também em vista de efeitos narrativos. [...] é um discurso fechado, porque comporta inevitavelmente um início e um fim, porque é materialmente limitado” (AUMONT, 1995, p. 106).

Muitos analistas, mesmo considerando como esses autores, os filmes como discursos não observam (ou talvez lhes escape) que a construção destes recorre a uma linguagem que não obedece às mesmas regras de produção e leitura que a escrita, ou seja, negligenciam o fato de o filme ser um outro texto. Assim, nasce da especificidade da linguagem cinematográfica a necessidade de nos debruçarmos sobre os recursos de que ela dispõe para compreendermos os diálogos que realiza com os discursos da história e do hoje.

Em síntese, podemos considerar que os discursos do Cinema (ou a sua maioria, pelo menos) descrevem contextos que colocam em cena um enredo, o desenrolar de acontecimentos, construindo uma lógica que assegure a inteligibilidade dos processos que representam; suas narrativas se aproximam bastante, mas a especificidade da linguagem que as estrutura não pode ser negligenciada. Mas, como reconhecer os seus respectivos discursos nas relações com o público?

É aqui que retornaremos aquela citação já utilizada neste trabalho, de Robert Stam, que afirma que as relações do filme com o público encerram em si muitas outras relações, tais como diretor e ator, ator e cena, cena e obra completa, filme e crítica, crítica e apresentação cinematográfica, público e filme, e assim por diante. Essas relações entre as mais diversas materialidades discursivas é que vão construindo o enorme contexto extraverbal, conceito que Bakhtin utilizara em 1926, e que vão assim determinando onde e quando os discursos podem-se dar dando na linguagem cinematográfica.

2.2 Discursos e significados

O historiador francês Roger Chartier faz uma extensa argumentação para apresentar as premissas teóricas nas quais se assentam os trabalhos reunidos na sua obra, *História cultural: entre práticas e representações* (1989). Ao refletir sobre a História Cultural, considera que ela tem por principal objeto “*identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler*” (p. 16). A História Cultural para Chartier deve ser “*entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido*” e se dirigir às “*práticas que pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo*” (p. 17 e 27). Mas, para que se possa realizar uma abordagem desta natureza, é necessário contar com um instrumento teórico-metodológico eficaz, pois, a “*problemática do mundo como representação*”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que “*dão a ver e a pensar*

o real” (p. 23-24). Uma resposta metodológica à questão de Chartier, pelo menos acerca dos processos que envolvem os discursos, nasce a partir das reflexões de James Wertsch (1993).

O autor, ao se debruçar sobre as obras de Vygotsky e Bakhtin, apontou “aproximações conceituais”, para empregar seus próprios termos, nos aspectos concernentes ao emprego de signos e discursos pelos indivíduos. Segundo Wertsch, ambos consideram que o emprego do material semiótico disponível na cultura é organizador do subjetivismo individual. Decorre dessa premissa que a configuração da consciência e a realização do aprendizado são considerados processos que nascem a partir das interações sociais e são mediados por signos e/ou discursos.

Wertsch, em tradução nossa, nesta perspectiva, defende outra maneira de abordar a psicologia individual: rompendo com o conceito de sujeito universal que caracteriza outras abordagens, considera necessário “*elaborar uma explicação dos processos mentais que reconheça a relação essencial entre estes processos e seus cenários culturais, históricos e institucionais*”. O autor pretende “*seguir uma proposta mais geral, segundo a qual os instrumentos mediadores surgem em resposta a uma extensa série de forças sociais*” (p. 23).

A partir dessa consideração básica, Wertsch defende que “*é a ação, mais do que os seres humanos ou o ambiente, considerados isoladamente, que proporciona o ponto de entrada para uma análise*” (p. 25), pois como “*a ação tipicamente humana emprega ‘instrumentos mediadores’ tais como ferramentas ou linguagem, [...] estes instrumentos mediadores dão forma à ação de maneira essencial*” (p. 29). Nesta perspectiva, a “ação” concebida por Wertsch se enquadra nas proposições defendidas pelas teses de Vygotsky e Bakhtin: deve ser tomada de maneira diferenciada.

Wertsch explica que os referenciais em que devemos nos pautar estão definidos nas obras desses autores de maneira muito peculiar: Bakhtin enfoca o enunciado como forma de ação e Vygotsky enfatiza o discurso do pensamento e mais genericamente à “ação mediada” (WERTSCH, 1998, p. 60-61). As reflexões de Wertsch nos remetem à argumentação de Chartier, pois o autor não está preocupado com as ferramentas representacionais em si, mas com a “ação” concreta realizada pelos sujeitos que as empregam, sejam cognitivas (“ação mediada”) e/ou sociais (os discursos).

A contribuição de Bakhtin torna-se essencial à análise, porque seus trabalhos visam apreender os significados, não a partir dos signos ou dos discursos isolados, mas segundo o enunciado completo no qual estão envolvidos, ou seja, considerando o contexto sociocultural e histórico no qual signos ou discursos são, concretamente, empregados. Nesta medida, as idéias de Bakhtin abrem possibilidades de reconhecermos as relações que se estabelecem

entre os discursos mais diferentes entre si e o Cinema em diversos contextos socioculturais e históricos. No entanto, as características das teses bakhtinianas exigem que o quadro conceitual no qual se inserem seja esclarecido, para que sejam entendidas as considerações acima.

2.3 O enunciado: discursos e diálogos em contextos definidos

Mikhail Bakhtin foi publicado no Ocidente somente na segunda metade do século XX. Nas suas obras ele caracteriza todos os discursos como dialógicos. O conceito de dialogismo é central nas proposições do autor, porque é ele que converte o foco da análise dos discursos para o enunciado.

Bakhtin reflete sobre a ação de enunciação, pretendendo esclarecer as relações que se estabelecem entre texto e contexto. Neste sentido, emprega o termo “tema” e explica:

Um sentido definido único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. [...] Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. [...] Conclui-se que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação (Bakhtin, 1997, p. 128).

Neste trabalho, como o emprego dos conceitos bakhtinianos estão voltados para a compreensão das significações sociocultural e historicamente contextualizadas dos discursos no cinema, estaremos nos remetendo ao seu conceito de “tema”, porque é no seu interior que encontraremos as significações (BAKHTIN, 1997). Não estaremos, entretanto, empregando o termo “tema”, mas o termo “enunciado”. A escolha se justifica porque uma abordagem historiográfica busca saturar de “elementos não-verbais” os contextos nos quais os enunciados se realizaram concretamente, noutras palavras, o exercício de pesquisa histórica exige que a enunciação seja sempre historicizada – devolvida ao contexto histórico no qual se realizou a ação de enunciação, para que o historiador, e em nosso caso o analista, possa apreender seus significados históricos, culturais e sociais. (Chartier, 2001, p. 63).

De acordo com Bakhtin (2000), os discursos, ao serem enunciados, estão realizando “diálogos” em dois contextos diferentes: um mais complexo e amplo, o da “comunicação cultural” – dos discursos científicos, artísticos, políticos, etc. – e em outro, mais próximo, simples e restrito, com os quais dialoga mais imediatamente – o contexto dos interlocutores de seu grupo ou meio.

Os discursos, para o autor, apresentam duas formas de apreciação: a entonação expressiva e a voz. No ato de enunciação, os discursos adquirem um acento próprio daquele que o enuncia: a “*entonação expressiva*”. Um discurso escrito, por exemplo, recebe uma “entonação expressiva” todas as vezes em que for proferido por um enunciador diferente. Existe, entretanto, uma apreciação mais significativa que é própria de cada discurso: a “voz”.

A “voz” do discurso expressa um juízo de valor do autor, seu horizonte conceitual (sócio-ideológico). O discurso representa uma escolha, uma tomada de posição do autor frente aos múltiplos discursos que pretendem se apropriar da realidade de uma época, num contexto sociocultural determinado. A essa apreciação – expressão do horizonte conceitual do autor do discurso – é que o pensador denomina “voz” (BAKHTIN, 1998: 106).

Bakhtin, ao analisar a “voz” no romance, argumenta que “*Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas [...] expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.*” (Idem, p. 106). O grifo é significativo para nossas reflexões, pois, Bakhtin enfatiza, assim, que o autor não reproduz uma posição “sócio-ideológica”, mas realiza uma apropriação pessoal, diferenciada dos discursos que circulam numa época definida. Mais precisamente, segundo o autor, a voz do discurso se constitui e está articulada ao seu contexto de enunciação, formulando uma “reação responsiva” aos outros discursos, enunciados e/ou supostos, com os quais entra em diálogo nesse contexto. A esse processo dialógico, de reação responsiva e recíproca entre os discursos Wertsch denomina “interanimação dialógica das vozes dos discursos” ou simplesmente, “*interanimação dialógica*” (WERTSCH, 1993).

Neste sentido é que podemos considerar que os filmes estão em “interanimação dialógica” com um conhecimento (histórico) do público. Acompanhando o historiador Marc Ferro (1992) e concebendo os filmes como discursos sobre a história, os diálogos com um conhecimento histórico, mesmo aqui aplicando um conhecimento que só se dará na tela, numa hipótese de futuro, já estão formulados, a priori, pelos realizadores do filme, pois Bakhtin afirma:

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa a resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal [ou não] de uma dada esfera cultural. A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal [ou não]; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-

enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, [...] (Bakhtin, 2000, p. 298).

No caso da história, um real presente, passado ou futuro representado por filmes também pode/deve ser pensado como uma proposta de diálogo com a memória histórica da sociedade contemporânea – de outras “obras-enunciados” – seja ela estética, factual, filosófica ou ideológica. Considerando a apropriação realizada pelo público como outra produção – como nos sugere Chartier, entre outros tantos (1989, p. 59) – levando este mesmo público a confrontá-lo com e/ou a buscar respostas no campo do conhecimento histórico. Assim, é possível iluminar diálogos que os discursos cinematográficos – os filmes – formulam diante de outros discursos da comunicação cultural – no caso, da História – objetivando e esclarecendo respostas que pretenderam: se procuram convencer ou suscitar uma apreciação crítica sobre o assunto, personagem, evento ou processo histórico que abordam.

Capítulo 3 A linguagem cinematográfica, teorias do cinema e as idéias de Bakhtin

No capítulo anterior tentamos fazer um estudo sobre diversos pensadores e demais teóricos que deixaram escritas as suas impressões sobre a sétima arte, correlacionando linguagem, ser humano, discursos e significados. O que pretendemos neste capítulo que se inicia é

O desafio que se apresentou ao cinema, quando ele passou a contar histórias, estava em fazer com que a leitura da tela se concentrasse no fundamental para o entendimento da trama, ou seja, como dirigir a atenção para os pontos de interesse na narrativa, em meio à profusão de elementos nos quadros. A dificuldade dessa percepção pelo espectador típico da época, o burguês das metrópoles do nascente século XX, remonta ao predomínio da tradição oral, o modelo linearizado da escrita, uma coisa de cada vez, numa sucessão e encadeamento cronológico. Mais do que a seqüência diegética presente na literatura, os planos cinematográficos deveriam demonstrar pelo suporte predominantemente imagético as causas e efeitos das ações, de maneira lógica e o mais naturalmente possível. Esses fatores levaram à descoberta da linearização narrativa pelos cineastas. Foram vários as retomadas e avanços no processo de construção da linguagem cinematográfica, linguagem essa definida por Martin (2003) como “*um meio de conduzir um relato e de veicular idéias*” ou “sistema de signos destinados à comunicação”. Martin aponta Griffith e Eisenstein como os principais realizadores dessa evolução, notadamente pelo aperfeiçoamento da montagem, o mais específico dos procedimentos expressivos do cinema. O autor faz também uma clara e preciosa exposição sobre a questão do cinema como arte:

... a curta vida do cinema produziu suficientes obras primas para que se possa afirmar que o cinema é uma arte, uma arte que conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se plenamente da influência de outras artes (em particular do teatro) para fazer desabrochar suas possibilidades próprias com toda a autonomia. A bem dizer, o cinema foi uma arte desde suas origens. Isso é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, com recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir suas experiências de ilusionismo e prestidigitação do Teatro Robert-Houdin: existe arte desde que haja criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, enquanto inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da sétima arte.⁶

Para Machado (2002), numa fase posterior, com *Intolerance* e *The birth of a nation* (1911), a montagem em paralelo, no padrão a-b-a-b de edição, se tornaria clássica. As

⁶MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*, pp. 16-17.

tomadas e os deslocamentos de câmera em pontos-de-vista diferenciados dentro de uma mesma cena, o uso de *close-ups*¹⁴ e planos contrapostos em campo e contracampo dão acabamento à linearização narrativa empreendida por Griffith. Temos então a evolução do filme fundado no quadro fixo e teatral para o filme linearizado e dramatizado, com uma capacidade de controle do fluxo narrativo tão rico quanto a literária, mas com peculiaridades que configuram uma linguagem própria nascente. Com a montagem alternada, através da multiplicação da matriz a-b-a-b, Griffith introduz no cinema uma instância narradora que manipula o tempo e o espaço por uma implicação dentro da trama., bastante próxima da narrativa literária que caminhará, afinal, para o desenvolvimento de um modelo narrativo próprio do cinema, sobretudo no que se refere a introdução da técnica do suspense emotivo, apoiada pela introdução de cortes estratégicos e domínio do campo/contracampo.

O autor defende que a montagem alternada se transformará num poderoso modelo conceitual, que permitia engendrar comparações e construir idéias visuais, em filmes em que o cineasta coloca em alternância riqueza e pobreza, privação e desperdício, antecipando em mais de cinco anos a revolução de *Intolerance* e abrindo caminho para a proposta do *cinema conceitual* de Eisenstein, nos anos 20.

Com a montagem alternada de ações paralelas se transformando gradativamente em campo/contracampo, as cenas podem se apresentar mais interiorizadas e o ponto de vista do personagem, segundo Machado, passa a ser o elemento básico da decupagem da ação, da amarração dos planos entre si, da coerência espaço-temporal e dos esquemas de identificação do espectador.

Aumont (1995: 90) observa que para o cinema alcançar o mesmo estatuto de nobreza reservados, no final do século XIX e início do século XX, ao teatro e ao romance, teve que se servir da análise estrutural literária. A literatura ofereceu ao cinema a estrutura da narrativa ficcional, em que qualquer história “*pode reduzir ao encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e pode ser esquematizada por uma série de transformações que se encadeiam, através de sucessões do tipo: erro a cometer . erro cometido . fato a punir . processo punitivo . fato punido . benefício realizado*”.

É esse encontro entre o contar a narrativa e a imagem em movimento que dá ao cinema o status de arte; a “*invenção sem futuro*” como, segundo Aumont, Lumière se referia ao cinema, que, ao se habilitar para contar histórias, dá um salto qualitativo e é inserido no mundo das artes nobres, sob o domínio, então, da tríade literatura, teatro e

pintura. É assim, narrativo e representativo, que o cinema se desenvolve e se impõe como a 7ª arte e são essas as características que até hoje predominam.

Aumont (idem: 92) considera que “*cinema e narrativa não caminham sem interações*”, apesar de o narrativo cinematográfico apresentar alguns aspectos próprios e pertinentes, distintos daqueles utilizados pelo teatro e pelo romance, ou seja, que apresenta aspectos que configuram o cinema como o ambiente lingüístico ideal para contar a história de maneira plena. O campo da narratologia, afirma Aumont, é bem mais amplo, abrangente e completo do que a narrativa cinematográfica em si, assim como em relação a quaisquer outras formas narrativas derivadas dessa matriz narrativa maior.

3.1 Inserindo conceitos sobre linguagem cinematográfica.

Atualmente é mais que reconhecido que qualquer bem cultural está aberto a múltiplas leituras ou, parafraseando Bakhtin, uma obra é sempre polifônica. A idéia de polifonia, entretanto, não deve ser confundida: ela não sugere que as obras estejam abertas a todas as leituras. Neste sentido, ao lidarmos com os filmes, é imprescindível reconhecermos a linguagem específica que permite a construção de seu discurso. Importa lembrar que concebemos os filmes, antes de tudo, como narrativas: discursos que recorrem à linguagem cinematográfica para serem formulados.

Identificar, descrever, entender, códigos, valores, significações, padrões, representações e práticas de uma cultura, enquanto um universo simbólico que torna possível um objeto cultural pressupõe, ainda que de forma provisória, uma localização, um *parti pris*, um *locus*, de pelo menos ‘um alguém’ em direção a algo, um ‘outro alguém’, outra cena ou lugar, já que:

Por objeto cultural entendemos o objeto cuja função principal é de remeter à própria cultura (...) Fazer falar a cultura que o torna possível é fazer com que se ouçam as vozes que habitam o objeto. Não somente a voz daquele que o produziu, mas também as vozes daqueles que já o habitavam e de todos os outros que virão a habitá-lo, enquanto leitores, espectadores ou ouvintes. (AMORIM, 1998:80)

O cinema, portanto, pode passar a ser considerado não como um objeto cultural em si, mas enquanto um veículo de diversos objetos culturais, polifônicos, que a cada filme, abarcam desde a compreensão de sua produção, da linguagem das coisas, do cenário, dos figurinos etc., das referências e citações à própria história do cinema, do ponto de vista do ritmo e a posição da câmera, de sua linguagem implícita, de sua estética fotográfica, até que finalmente os pontos de vista dos personagens e seus diálogos explícitos sejam alcançados, ou

não, pelo espectador. Um bom filme, então, seria aquele que desse lugar a que as inúmeras e diferentes vozes envolvidas em sua produção, do *script* ao lançamento, pudessem ser escutadas pelo espectador porque reconhecidas e discriminadas na qualidade das suas intencionalidades, realizadas em gestos de visualidade. Qualidade esta que obviamente não está relacionada com sua riqueza material, mas sim com a possibilidade de surpreender e convidar o espectador a escutá-la, e até mesmo dela discordar.

A proposição otimista de Umberto Eco (1984:168) “*quem recebe a mensagem parece ter um resto de liberdade: a de lê-la de modo diferente – (não errado)*”, embora tenha sido aplicada em seus ensaios sobre a televisão, como fenômeno de *cultura de massa*, pode ser perfeitamente transplantável para o cinema: seu espectador comum tende mais a fazer a leitura de imagens (monologia) ou a visualizar textos (dialogia/polifonia/alteridade)?

Vale lembrar que não estamos pretendendo retomar aquela famosa proposição *Uma imagem vale por mil palavras* e sua contestação *Mas vá dizer isso só por imagens*, o que em última instância remete à disputa, entre a dominância do pensamento verbal ou lingüístico, ou do pensamento figurativo ou imagético em nossas mentes. Nem estamos aqui aderindo também à proposição de Xavier (2003: 452) de que existiriam [somente] “*três séries de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-filmico, o da platéia quando assiste ao produto final e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela*”. O que pretendemos é trazer à discussão o papel da platéia, do espectador, assistente de filme ou freqüentador de cinema, na atualidade, tudo dialogicamente interligado numa perspectiva de construção de uma linguagem específica do cinema.

Torna-se necessário esclarecer que por leitura de imagens propõe-se que seja considerada aquele tipo de relação entre o assistente de filmes e o filme propriamente dito, em que o diálogo se dá com a mensagem principal do filme: o que o todo das imagens, ainda que tomado pela parte, quis dizer? Qual é a lógica, o objetivo, a moral etc. do filme? O filme como entidade ou sujeito (único): Ele. Não pretendemos dissertar apenas sobre as tramas presentes nos filmes selecionados e sim dialogar entre as vozes presentes.

Já por visualização das vozes entende-se a relação que pode ser feita, sem reducionismos, entre as partes (os diversos objetos culturais – conceituais ou materiais) e o todo de uma dada obra cinematográfica: o filme é bom, mas o título não muito adequado, ou tal personagem não está bem construído, os figurinos, ou o ritmo, a câmera, a iluminação, o ator tal, etc. Enfim, é quando o espectador sofre um estranhamento com algum aspecto da produção do filme, o qual envolve diversas pessoas e intenções: Eles. As vozes dos que

assistem também constroem o todo do enunciado final do filme. Mas este é impossível porque cada nova leitura é um novo enunciado final.

Mas analisando outras perspectivas de teorias do cinema vemos que para Deleuze (1990), a criatividade serve como base para uma interação potencial entre filosofia, cinema, arte, e ciência. Para ele, ter uma idéia é pensar algo novo, original, criativo, e é em nome desta criação que nós falamos. Mas esta fala não é pura e simples comunicação, que Deleuze vê com suspeita e desconfiança. Comunicar é carregar informação, e informação é definida como um jogo de ordenação de palavras que codificam algum interesse adquirido, logo, que executam um ato de repressão. Para Deleuze, a informação é um mecanismo por meio do qual é exercitado poder repressivo em sociedades de controle. Em vez dos espaços de prisão das sociedades disciplinares, nós somos agora bombardeados com informações que ordenam um controle maior ainda do modo como nós conduzimos nossas vidas. Deleuze está interessado em descobrir como poderíamos resistir ao controle, como nós poderíamos superar a estratificação sufocante de informação recebida. Ele acha que o ato criativo pode funcionar como forma de resistência, insistindo que ter uma idéia não está na ordem de comunicação, não pode ser reduzida à transmissão de informação porque ultrapassa ou vai além daquela informação. Ter uma idéia é introduzir a diferença em uma esfera de estratificação.

Para Deleuze, o que é interessante e notável no trabalho dos grandes diretores de cinema é que de vez em quando podemos ver atos de resistência se manifestarem, surgindo a partir de idéias exclusivas da forma artística cinematográfica que contornam a ordem social em busca de controle e estratificação. O inesperado, o extraordinário, o notável, estas seriam as características da idéia, e o efeito delas é soltar o aperto do sistema de controle, mesmo que durante pouco tempo.

Também acerca das teorias que estudaram a forma e o conteúdo do cinema citamos as palavras de Robert Stam (2003), para quem “*a teoria do cinema é o que Bakhtin chamaria de um ‘enunciado historicamente localizado’*” (p. 33). Acrescenta Stam que, na sua junção de narrativa e espetáculo, o cinema apresenta a “*história do colonialismo do ponto de vista do colonizador*” (p. 34), concordando, de certa forma, com o ponto de vista de Adorno acerca da indústria cultural e colocando o cinema como uma espécie de disseminador da ideologia burguesa.

Segundo a Teoria Crítica, nas palavras de Stam (2003, p. 88) “*a indústria cultural, inserida como está no mundo da comodificação e do valor de troca, estupidifica, narcotiza, zumbifica e objetifica o que é, sintomaticamente, denominado seu público ‘alvo’*”. O autor em “*O espetáculo interrompido*” (1981:21) diz que “*a arte anti-ilusionista é a arte que*

lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é domínio do faz-de-conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas". A técnica anti-ilusionista se caracteriza, então, por ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo, destruindo a impressão de uma coerência espaço-temporal.

Apoiamo-nos em Stam quando pensamos que devemos aproveitar a noção bakhtiniana de cronotopo para pensar as relações de futuro, em que o autor "*sugere que o tempo e o espaço no romance estão intrinsecamente relacionados, uma vez que o cronotopo 'materializa o tempo no espaço'*". (2003, p. 228). Ainda acrescentamos, com Xavier (2003, p. 24), que "*o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura*".

De acordo com Bakhtin, tempo e espaço estão intrinsecamente relacionados:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano [...]. Por outro lado, teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc. (BAKHTIN, 2000, p. 243).

Em decorrência da distinção entre espaço literário e espaço audiovisual, a partir da teoria do cronotopo de Bakhtin Stam estabelece a diferença narrativa entre literatura e cinema:

a literatura se desenvolve no interior de um espaço léxico, virtual, ao passo que o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, desenvolvendo-se concretamente sobre uma tela com dimensões específicas e desdobrando-se em um tempo literal (geralmente, 24 fotogramas por segundo), bastante distinto do espaço-tempo fictício que os filmes individuais possam construir (STAM, 2003, p. 229).

Tempo e espaço podem, dessa forma, ser apreendidos como elementos intrinsecamente relacionados e significativos para a qualidade ficcional do filme, assim como do romance, em que as imagens do mundo, do tempo e do espaço vêm à tona a partir de construções verbais do narrador e das personagens. Afirmamos, então, com Bakhtin, que filme e romance representam "*o movimento visível do tempo histórico, indissociável da ordenação natural de uma localidade (Lokalität) e do conjunto dos objetos criados pelo homem, consubstancialmente vinculados a essa ordenação natural*" (2000, p. 251).

A noção de tempo cinematográfico não se refere apenas ao tempo da história, mas também ao tempo do filme, assim como ao tempo dispensado a cada personagem. A expansão da noção de tempo contraria, entretanto, a restrição espacial a que está sujeita a ficção cinematográfica, pois na ficção literária a personagem não está sujeita a limitações de

locomoção. Tal distinção nos parece menos importante quando tomamos consciência de que dispomos de recursos verbo-visuais para compor o mundo povoado pelas personagens da ficção cinematográfica e de recursos verbais na ficção literária.

3.2 O cinema e alguns conceitos de Bakhtin

Com relação à adaptação do romance para o cinema Stam aponta a teoria dos gêneros de Bakhtin, a qual diz respeito à sua importantíssima distinção em gêneros primários e secundários, apresentada em *Estética da criação verbal*. Para Stam (2003, p. 228), “uma abordagem translingüística dos gêneros discursivos no cinema poderia correlacionar os gêneros primários com sua mediação secundária cinematográfica”. Nesse aspecto, o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades das esferas da atividade humana presentes no conteúdo temático, no estilo verbal e na construção composicional. Assim, “*qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente instáveis de enunciados*” (BAKHTIN, 2000, p. 279). Ou seja, tanto o romance quanto o filme, enquanto gêneros do discurso literário e cinematográfico, respectivamente constituem enunciados concretos que se compõem a partir de um conteúdo temático, de um estilo verbal e de uma construção composicional.

O que, a nosso ver, distingue o gênero romanesco do cinematográfico está na construção composicional, pois este se forma a partir de elementos áudio-(verbo-)visuais, enquanto o primeiro compõe-se essencialmente do elemento verbal. Nesse sentido, poderíamos opor os enunciados – considerados gêneros primários antes de pertencerem ao gênero ficcional impresso – (o diálogo, por exemplo) às reformulações dadas na tela e acompanhadas de recursos como planificação, campo, contra-campo, panorâmicas, sobrevôos da câmera, *travellings*, *plongées*, *contre-plongées*, planos gerais, planos americanos, *closes*, *raccord* dinâmico, alternâncias de seqüências, jogos de cena, espaço-de-campo, espaço fora-de-campo, espaço concreto, espaço imaginário, metáforas visuais, marcadores ideológicos, recursos verbais (caracteres e réplicas das personagens), retornos temporais (flashbacks), avanços temporais (flash-farward). Ou seja, a adaptação literária configura a passagem do escrito para a tela, tudo isso funcionando como elementos componentes do filme enquanto enunciado áudio-(verbo-)visual, enquanto paráfrase, paródia ou estilização do romance.

Os gêneros primários são, no romance, reelaborados pelos gêneros secundários, ganhando uma nova especificidade. Quando o livro é adaptado para o cinema, parte-se de uma suposta predominância dos gêneros secundários na representação verbal do cotidiano e

chega-se à representação teatral da vida na fala das personagens, o que não significa que a situação em si tenha acontecido – ou seja, que haja predominância dos gêneros primários –, pois ela é novamente readequada a um novo gênero secundário, o filme. Nesse processo, o que era predominante no romance – descrições e conceituações do narrador –, gênero secundários em essência e aparência, torna-se linguagem visual, e os gêneros primários recuperados pelo romance e transfigurados em gêneros secundários na ficção verbal compõem, de maneira geral, o elemento verbal do filme. Nesse aspecto, Bakhtin afirma que:

os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo [...]; o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo) (BAKHTIN, 2000, p. 281).

Poderíamos pensar ainda que na ficção cinematográfica, assim como no romance, há a *mise-en-scène* da espontaneidade dos gêneros primários, já que os atores apresentam as falas e os gestos sugeridos pelo roteirista e coordenados pelo diretor. Por outro lado, poderíamos dizer também que quando o ator vai executar a cena com a sugestão do roteiro – que é outro gênero de texto – ele carrega a idéia primária, mas pode adaptá-la de acordo com sua vivência pessoal, com base naquilo que está pressuposto no social e com base nos supostos laboratórios de que tenha participado. Tais elementos são fontes de inspiração para a realização de uma cena com aparência de verdade que leve o espectador a senti-la como se fizesse parte da própria vida, como se fosse um gênero primário, culminando na interação como condição essencial do discurso. Nesse sentido, diríamos ainda que o ator é mediador de uma ideologia dominante, transmitida a ele pelo diretor e pelo roteirista, estes sendo participantes de um grupo social representante de uma classe que intenta impor seus conceitos e suas idéias pela minimalização do artificialismo do discurso cinematográfico, a qual se torna possível com o uso da incorporação de uma visão de mundo aparentemente universal e da representação das réplicas do filme – pertencentes ao gênero secundário – como gênero primário.

Assim, os gêneros primários quando incorporados ao romance ou ao filme tornam-se gêneros secundários, ou melhor, passam a fazer parte destes. No processo de transferência dá-se a criação de um novo gênero secundário, perdendo-se as características do primeiro e confirmando a idéia de que, após a adaptação, temos sempre um novo enunciado.

No processo de adaptação, os agentes (roteiristas e diretor) também levam elementos da vida, do conhecimento de mundo; e elementos externos e internos (do primeiro texto) para o texto final. Há também discussões acerca do processo de adaptação a ser efetuado e acerca de suas prioridades, que contribuem para a impressão de espontaneidade da obra.

A minimalização do artificialismo da obra importa durante a recepção do filme, já que o receptor deve se reconhecer no texto para se sentir atraído por ele, dando vazão à atitude responsiva que culmina na interação. Assim, apesar da impressão de espontaneidade e verossimilhança, a obra pertence ao gênero secundário, ou seja, há a predominância da artificialidade, apesar da aparência de verdade.

Numa perspectiva bakhtiniana, a teoria do dialogismo colocaria a adaptação cinematográfica de textos diversos como um processo comum e “natural” da arte. Pois, além do texto fonte para a produção do filme – o romance, por exemplo –, existiriam ainda as relações dialógicas comuns às obras e as comuns a qualquer produção fílmica. No filme inserimos o conhecimento de mundo do autor e do diretor, que podem estar presentes na obra sem que exista a direta percepção do espectador.

No processo de adaptação de textos para o filme o diretor, com base no enunciado-texto, teria criado um novo enunciado-texto, o texto cinematográfico, que não tem a obrigação de ser fiel à sua “fonte de inspiração”. A liberdade estilística e criativa do diretor pode levar a um resultado artístico relevante para a arte cinematográfica, e o sucesso do filme independe da fidelidade ao texto. Seria correto dizer que, a partir do processo de adaptação o diretor cria um hipotexto, dando origem ao hipertexto. Entretanto, o texto originário está virtualmente presente, portador de seu sentido sem que se tenha a necessidade de enunciá-lo. Mas, considerando as relações intertextuais do enunciado-texto com os enunciados que o precederam e aos quais se vincula, essa presença pode significar parentesco de ideologias ou de temas, o que não exclui jamais o surgimento de um novo enunciado-texto, independente e formador de opiniões tanto quanto o primeiro, pois, a partir da absorção e da transformação do material de origem, esse novo texto-enunciado ganha novo estilo, nova forma, nova expressão, novos conceitos, nova linguagem e, assim, nova individualidade. Conforme Bakhtin,

o estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado [...] é individual e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual (BAKHTIN, 1992, p. 282-3).

Os conceitos de Bakhtin em relação ao dialogismo estão também associados à comunicação por meio da diferença. Isso quer dizer que a comunicação obrigatoriamente

implica aprender a linguagem do outro. Para nos comunicarmos, precisamos reconhecer e aceitar as diferenças entre nossa linguagem e a linguagem pertencente ao grupo com o qual nos comunicamos. No caso da adaptação de um romance para o cinema seria possível afirmar que o diretor e o roteirista do filme conhecem as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária, reconhecendo as potencialidades desta no momento da escolha da obra a ser adaptada.

O aspecto dialógico do filme está, em princípio, relacionado à existência de várias consciências formadoras da ideologia do filme: os autores, os diretores, o olho da câmera (ponto de vista do cameraman), os encarregados das pesquisas estéticas, históricas, geográficas, entre outros. Assim, o produto-filme expressa dialogicidade justamente porque cada fato, réplica, imagem ou som conduz a um fim específico: a ideologia proposta por produtores e diretores e que, certamente, está de acordo com as normas impostas pelo mercado da sétima arte, visando agradar a um público espectador.

Nesse sentido o filme é dialógico, independentemente de ser composto em forma de monologia ou de polifonia. Podemos dizer então que o “dialogismo” já ocorre na suposta discussão que antecede à concretização do filme e na relação dialógica exposta nas réplicas das personagens.

No cinema e no romance, é possível também acalentar a idéia de que cada comunidade se forma dentro de determinada especificidade lingüística. É pela linguagem que podemos averiguar o estatuto social, moral e cultural de dada personagem. Isso é possível porque as práticas do discurso dialogicamente inter-relacionadas de uma sociedade, chamadas de heteroglossia, possibilitam a caracterização do ente social, assim como lhe facilitam a comunicação com seus pares. Nesse sentido, poderíamos tratar da composição da obra a partir da relação do autor/diretor com seus outros – roteirista, produtores, patrocinadores, destes para com o diretor e também da relação de todos entre si. Esta hipótese inclui a relação de todos os participantes da produção do discurso verbo-visual com o receptor, no intuito de tornar a obra cinematográfica mais atraente ao público espectador.

Capítulo 4 Em busca de um futuro já visto

*E o futuro é uma astronave / Que tentamos pilotar
Não tem tempo, nem piedade / Nem tem hora de chegar
(Aquarela – Toquinho)*

Abordamos no capítulo anterior uma seqüência de idéias a respeito da linguagem cinematográfica e novas correlações com a teoria bakhtiniana. Queremos dar início neste capítulo, a uma série de discussões acerca de como o futuro aparece, como é demonstrado, passado a nós e vivenciado como uma possível realidade num seleto grupo de filmes do circuito norte-americano de produção. O futuro que vemos presente na tela dos cinemas é real? Ele existe ou existirá? Ou é somente algo que está em nós aceitando uma realidade imagética não existente. É a memória de futuro, o devir, que de dentro de nós determina o que deve ser aceito como futuro ou não? Neste capítulo pretendemos adentrar o campo do estudo do futuro nas obras filmicas.

Toda memória pode ser considerada como uma narração de algo. Para pensar a constituição de uma memória de futuro desde o que se acha cristalizado na narrativa filmica de ficção científica, operamos sobre filmes do gênero cujo tempo da diegese é o futuro. Neles buscamos detectar elementos e sintomas que apontem para a constituição de uma dada ‘circunstância’ que, decorrente fundamentalmente do contexto histórico da época da produção do texto filmico, nos permite encontrar uma imagem cara ao presente e projetada no futuro (o tempo da diegese é o porvir) ou no próprio presente (o tempo da diegese é o mesmo da produção do filme).

Memória de futuro: em uma palavra pode-se definir como projeção. Não se deve reduzir a memória de futuro a uma relação temporal, mas a idéia de que o sujeito está incompleto, isto é, não está concluído, pois sua história está acontecendo, está em movimento. Toda vez que o sujeito fala afeta a si e ao outro. Em sua fala está presente o desejo de perpetuar-se, elevar-se, ampliar-se.

Quando Bakhtin fala da memória ele explica que a memória é sempre de passado e de futuro. Elas andam juntas, são complementares. Os sujeitos estão inseridos na História e em seus valores. Ao enunciar resgatam-se esses valores já estabelecidos, mas ao invocar os valores ou significações imediatamente reinventa-se o sentido, pois o indivíduo contribuiu com o tom, com a expressão, com o desejo do que quer dizer. A memória do passado é o que pode-se chamar de atual, contemporâneo; já a memória de futuro é o utópico, isto é, ainda sem lugar, ainda não concretizado. A primeira tem a ver com a estética, pois a constituição do

indivíduo. A segunda com a moral, pois revisão, reapresentação dos valores. A memória do futuro é colocar-se como sujeito criativo, logo com responsabilidade moral.

E nesse ínterim, se alguém disser que o futuro não pode ser visto é ou por que não assiste a filmes ou não conhece conceitos de Mikhail Bakhtin. Pelo conceito de "*memória do futuro*", advindo dos pensamentos do filósofo russo e abordado rapidamente neste trabalho, o passado é algo que está à minha frente, pois já aconteceu e pode ser acessado, e o futuro está dentro de mim, é o que está a se realizar; enfim, é um devir. Estranho pensar assim?

Por ser o cinema uma formas de cultura pensamos que toda cultura possui dois aspectos fundamentais para a formação de uma sociedade: uma estrutura econômica e uma estrutura comunicativa. São desenvolvidos modos de produzir e consumir, assim como modos de significar, informar e comunicar através de sinais. Se biologicamente os seres humanos possuem matérias e funções semelhantes, culturalmente o futuro é modelado sob regimes de signos muito diversos, tanto dos diferentes povos, grupos ou classes sociais, quanto dos diversos momentos históricos e conjunturais nos quais esse processo vai sendo complexamente transformado. O modo de perceber ética e esteticamente o mundo também é modelizado pela cultura: os conceitos de belo e feio, por exemplo, diferem radicalmente de acordo com a inserção cultural, assim como também ocorre com as noções de justo, injusto, certo e errado. Tudo isso está relacionado com um conjunto de interpretantes válidos sob um código vigente em uma comunidade e em determinado momento histórico. O mesmo se passa com os imaginários, o futuro, a compreensão de mundo, as esperanças e as utopias.

Segundo Edgard Morin (2003), a alma do cinema surge no mecanismo de projeção-identificação diante do espetáculo cinematográfico, de onde nasce a magia, que ocorre quando o espectador já não só se projeta no universo dramático do filme, como passa a acreditar que ele é real. Ele passa a fazer parte da cultura demonstrada no filme.

Como Ismail Xavier (2003) aponta, o cinema foi encontrando no decorrer da história novos meios de lidar com este realismo. Com Griffith, surgiu a decupagem clássica, e com ela uma narrativa que ocultava seus mecanismos de construção e intensificava a ilusão de realidade.

Bazin (2003) acrescenta que, com o passar do tempo, os avanços tecnológicos também fariam sua contribuição para o desenvolvimento de uma estética ainda mais realista. Do surgimento do cinema falado ao cinema colorido, o objetivo era o mesmo: tornar o universo fílmico cada vez mais semelhante à realidade.

Utilizando aqui uma metáfora para este trabalho que chamaremos de *saudades do futuro* apresentamos a questão central deste trabalho: o cinema de ficção científica como

expressão do imaginário social sobre o devir, formulado pelos habitantes das grandes metrópoles ocidentais contemporâneas. As preocupações relativas ao futuro, que acompanham a humanidade desde os seus primórdios, ganharam visibilidade exacerbada no século XX por meio da linguagem cinematográfica, nos filmes de ficção científica, como resultado dos entrecruzamentos entre desenvolvimento científico e tecnológico, espírito inventivo, ilusionismo e arte.

Dentre os gêneros cinematográficos, a ficção científica abre oportunidades de aprofundar reflexões pertinentes a esta pesquisa por meio de temas abordados em suas narrativas que contam histórias sobre o futuro. No caso, os filmes de ficção científica possibilitam que o espectador veja, mesmo que virtualmente, em situações que pode ou não vislumbrar nesse tempo que está por vir.

Assim, é importante salientarmos que as metáforas científico-ficcionais das narrativas fílmicas são vistas como testemunhos dos contextos sociais e históricos nos quais são produzidas, e sua análise parte dos elementos internos da narrativa, buscando estabelecer relações com os ambientes nos quais estão inscritas. O conceito de imaginário social aqui é entendido como a base na qual cada sociedade elabora a imagem de si mesma e do universo em que vive. A idéia de “passado”, “presente” e “futuro” referencia a experiência da construção social humana na noção de tempo, e o futuro, ou, os futuros, projetam as inquietações que habitam o imaginário de homens e mulheres quanto às transformações do corpus social do qual fazem parte.

As cidades são personagens centrais nos filmes de ficção científica, porquanto habitadas por massas humanas, devastadas por guerras, cenários de heróis, palcos de lutas e degradação do meio ambiente. A ameaça de instalação de sociedades totalitárias atravessou décadas, tomando a forma de questionamentos quanto às possibilidades de controle do comportamento social por meio da comunicação de massa, do desenvolvimento tecnológico, e do desenvolvimento da ciência biogenética. Sobre as cidades científico-ficcionais pairam sempre as ameaças trazidas pela presença do *outro*, seres alienígenas, de origem e natureza estranhas, estrangeiros, predadores, macacos quase humanos violentos e autoritários, máquinas inteligentes que suplantam a humanidade, viajantes no tempo. Esse outro que ameaça é um outro da mesma forma que Bakhtin nos trouxe em seus trabalhos. Eis aqui mais uma questão a ser respondida.

Temos também de preparar o terreno para uma segunda reflexão inevitável, sobre o futuro do cinema. Em ambos os casos, parece impossível olhar para um futuro do cinema, sem antes olhar para o seu passado e tentar entendê-lo assim como fizemos nos capítulos

anteriores. Sem esse olhar para trás, tornar-se-ia difícil antever qualquer tipo de perspectiva. É como querer chegar ao espaço, sem uma plataforma de lançamento.

Como a literatura e as artes visuais, o cinema teve um papel fundamental na construção de um sistema de produção de sentido, com a diferença de possibilitar a materialização com imagens em movimento, de tudo o que as sociedades ocidentais esperavam de um futuro que se anunciava próximo.

O discurso ideológico, que orienta as narrativas científico-ficcionais, apropria-se de elementos do universo do imaginário, para justificar seus projetos. No entanto, o imaginário social, situado além das manipulações ideológicas, preside a produção do “amalgama” das instituições sociais. Mais que isso, os mecanismos que dão expressão ao imaginário cumprem papel histórico na popularização de questões científicas e tecnológicas. Nas histórias de ficção científica prevalece o desejo primevo de voltar ao princípio, ao anel de *moebius* do tempo, ao elo mítico onde o passado remoto e o futuro longínquo se entrelaçam e se confundem para dar sentido à grande viagem da saga humana e aqui citamos Bakhtin quando este afirmara que somente a palavra e seus sentidos conseguirão estar presentes nestas duas conjunturas, passado remoto e futuro longínquo. Por isso, esse retorno ao que não se teve chamamos de *saudades do futuro*.

As representações do futuro criadas pelo cinema correspondem à construção de um imaginário que progressivamente passou a traduzir cada vez mais a angústia e a perplexidade do homem comum, diante das múltiplas possibilidades de ter o seu destino real e radicalmente alterado pela ciência e pela técnica. A trajetória do cinema voltado para o futuro parece reafirmar, algumas vezes de maneira trágica, a premissa de que para cada ferramenta inventada certamente encontraremos um uso adequado, seja para o bem ou para o mal da humanidade.

A palavra *futuro*, e tudo quanto ela possa sugerir, de alguma maneira, nos envolve e nos coloca a imaginá-lo e planejá-lo. A interpretação da palavra futuro pode ser relacionada a um tempo que se inicia após o presente e que não tem um fim determinado. A sua origem está no verbete latino *futuru*, declinação da palavra *futurus*, que significa *o que há de ser*. Ele pode ser caracterizado como um campo de possibilidades de realizações futuras. Esse é um de seus mistérios: as envolventes possibilidades que ele pode nos oferecer. Estimulados por uma dessas possibilidades, colocamos toda a nossa criatividade e vivência para tentar responder o desafio de imaginar a realização das mais diversas situações. O futuro é assim: podemos pensar em múltiplas possibilidades de realizações, e quando ele se tornar presente, viveremos a realização de uma das situações imaginadas; ou poderemos ainda vivenciar situações que

nem sequer foram mencionadas ou vislumbradas anteriormente. É fato que, em uma escala maior ou menor, todos nós programamos ações que pretendemos realizar em futuros próximos ou longínquos. Recordemos Bakhtin nisso.

Assim, nas construções dramáticas e metafóricas recorrentes nos filmes de ficção científica, o conflito homem-máquina reina absoluto, assumindo múltiplas variações. O mesmo eixo antagônico ainda prevalece com a *persona* do cientista louco que tentará dominar o mundo e do herói solitário que tentará impedi-lo. Se a técnica permitiu sonhar e realizar a conquista espacial, depois de estabelecermos as primeiras colônias interplanetárias, tivemos que aceitar as possibilidades de sermos invadidos por seres extraterrestres, sejam sobre-humanos ou microorganismos. Também é a partir da aceitação da supremacia da técnica que nos acostumamos a aceitar a idéia de extinção da nossa própria espécie e do nosso próprio planeta.

Primeiro, pela guerra nuclear; depois, pelos invasores e pelo esgotamento da natureza e, um pouco mais recentemente, pelo descontrole do uso das armas químicas e biológicas. Mais recentemente ainda, aprendemos, definitivamente, que muitas das representações destrutivas do cinema são facilmente transformadas em realidade. E pior, que todas elas são construídas a partir de reflexões e refrações baseadas na realidade do hoje. Bakhtin explicita em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* como os reflexos e refrações modificam o signo ideológico e no caso de nosso trabalho o futuro criado a partir do hoje. Dessa forma, Bakhtin não concebia a ideologia como falseamento da realidade ou falsa consciência. Para ele, o conceito de ideologia é mais abrangente, pois considera a contradição como constitutiva do produto ideológico, visto que este último “*reflete e refrata uma outra realidade que lhe é exterior*” (1997:31). Essa concepção supõe um movimento dialético com a infra-estrutura, que aqui é representada pelo cinema.

A partir dos anos 60, sobretudo após o filme *2001, Uma odisséia no espaço*, o cinema transforma-se num território por excelência das antevisões do futuro. Um novo futuro, na medida em que os filmes passam a trabalhar com um grande e profundo referencial científico. A parceria de Kubrick e Clarke pode ser vista como um marco desta nova fase das representações que antecipam e relativizam os avanços da ciência e da tecnologia.

Tais transformações alteram consideravelmente as estruturas narrativas do cinema e a sua identidade visual. Logo, a figura romântica do vilão cientista maluco é substituída pela dos executivos inescrupulosos das grandes corporações capitalistas transnacionais e interplanetárias, detentoras das tecnologias mais avançadas e que estão dispostas a tudo, para

garantir a hegemonia de seus produtos. Um exemplo desse tipo de filme é o clássico *Blade Runner*.

O conflito homem-máquina também é alterado com uma complexidade ainda maior. O computador não é mais o vilão. Nem o robô. O andróide, que pressupõe a existência de tecnologias capazes de construir réplicas perfeitas do ser humano, porém artificiais, biomecânicas. Passam então a ser uma referência. O que não significa mais que a estes andróides não seja possível atribuir também a condição humana. A inteligência, a dúvida, o medo, amor e ódio. Com esta concepção, o cinema de ficção científica de certa forma recoloca o corpo humano como centro gravitacional da narrativa, o que já acontece nos filmes de ação.

Talvez seja este o ponto crucial das questões que se formulam sobre a representação do futuro no cinema. Já não é possível reconhecer a diferença binária simples entre o homem e o seu correspondente biônico. Este processo começa com as substituições de partes do corpo humano (braços, pernas, mãos) ou ainda com a implantação de poderosos *chips* no cérebro. E chega, a partir de agora, à construção de seres perfeitos, bio e tecnologicamente sobre-humanos. Aprenderemos, assim, a admirar o nosso próprio simulacro e logo a encontrar maneiras aceitáveis de destruí-lo. Tanto nos filmes quanto na vida real num intenso jogo de forças centrípetas e centrífugas tal qual fora abordado por Bakhtin.

A partir desse ponto da nossa pesquisa entraremos profundamente num estudo dos filmes por nós selecionados. É nosso intento correlacionar devidamente as teorias e aportes teóricos de Mikhail Bakhtin para com as imagens ou diálogos presentes nos filmes de ficção científica futurista descritos.

Como já foi dito na introdução deste trabalho, trabalharemos dialogicamente com quatro filmes nesta pesquisa. Os filmes foram selecionados por conterem elementos dialógicos e intertextuais que nos permitem traçar uma linha de pensamento que selecione dois elementos de visualidade de futuros apresentados no cinema e suas correlações com o futuro se constrói a partir do hoje.

Um *Futuro Sujo* será demonstrado nos filmes *Blade Runner* e *Filhos da Esperança*. Já o *Futuro Limpo* será demonstrado nos filmes *Inteligência Artificial* e *Idiocracia*. Mas antes disto, tentaremos aqui dialogar com estas duas vertentes de futuro que apresentamos no trabalho. Nenhuma delas exime-se de elementos integrantes das outras. Nisto é que incutiremos, na idéia principal, aportes de Bakhtin. Numa relação de entrecruzamento estético, as vertentes podem ter mais elementos de uma série, mas trazem em si componentes das outras. Como sempre, tudo vai dialogando.

Capítulo 5 Os filmes a serem trabalhados: sinopses

Neste capítulo abordaremos uma pequena sinopse de cada filme a ser analisado para esta pesquisa. Cada resumo aqui apresentado é fruto de uma percepção acerca de nossa experiência na análise de filmes. Tentamos aqui não passar muitas informações acerca das idéias principais dos filmes e sim, aludir aos conceitos que nos deteremos mais ou julgamos ser importantes.

Ao tentar situar nosso leitor para estas sinopses, nosso intento maior é o de introduzir o que cada filme aborda como temática, história e contexto, para que quando formos aprofundar na análise, este leitor esteja situado dentro do que está por vir em termos de análise.

Esperamos que com esta contextualização, possamos adentrar a área do futurismo e futuridade no cinema, tal qual pretendemos abordar neste trabalho.

5.1 *Blade Runner*: o princípio

Examinar as possíveis relações e contribuições entre o cinema e as ciências humanas exige uma análise sobre o diálogo potencial que o cinema empreendeu e empreende com estas ciências em particular. E para tal é necessário determinar o grau de qualidade em que ele pode ser tomado como documento para a prática pedagógica e para a investigação científica.

Para iniciar uma discussão e análise dos filmes que selecionamos para este trabalho, exaltaremos, com uma opinião muito particular, o melhor dos filmes por nós selecionados que é *Blade Runner – O caçador de Andróides* (1982). Esse filme já é uma prática do diálogo com a literatura porque *Blade Runner* é um filme baseado na novela de Philip K. Dick, *Do androids dream of electric sheep?* A história se passa no século XXI, em Los Angeles, e trata de um ex-policia que deve capturar andróides perfeitos que se rebelaram e fugiram de uma colônia interplanetária, onde trabalhavam, e vivem escondidos na Terra.

Blade Runner - o caçador de andróides “define um novo gênero para o cinema de ficção científica que absorve ambiências de filme *noir* e policial, ao romper com filmes de ficção B, cujos cenários não representam a cidade e sim um espaço inóspito e estéril.

Aqui, as visões de futuro são mais sombrias e nos mostram um mundo cheio de falsas aparências. A engenharia genética é capaz de fabricar seres de todos os tipos. Animais, brinquedos, empregados. Como os andróides são seres perfeitos, o filme cria um ambiente de desconfiança geral, sem que saibamos quem é o verdadeiro andróide e como será possível destruí-lo.

Mas ao final, temos o próprio protagonista da história apaixonado por uma mulher andróide. Todos os elementos de tecnologia contidos no filme tornam-se verossímeis pelas informações que a ciência já nos forneceu.

A trama de *Blade Runner* é centrada em um enredo policial. Deckard (Harrison Ford) é convocado pela polícia para eliminar seis replicantes de última geração (ou na gíria policial de Los Angeles: "bonecos") com treinamento militar e quase impossível de serem distinguidos dos humanos. Os andróides fugiram de uma mina espacial e estão à solta em Los Angeles, buscando seu criador, Eldon Tyrell, presidente da corporação Tyrell, para bloquear a própria desativação (ou morte). Para cumprir sua missão, Deckard procura a empresa que fabrica os andróides. Ele se apaixona por Rachel (Sean Young), sobrinha do presidente da companhia. Deckard logo descobre que Rachel também é um andróide.

Um bom exemplo de construção do repertório simbólico eleito por Scott é bem sugerido ao longo do filme por intermédio dos *origamis* produzidos pelo policial Garf (Edward James Olmos) que expressam um diálogo paralelo entre Garf e Deckard, cuja intenção é manifestar sua percepção sobre as atitudes e estados de espírito de Deckard.

A palavra e a imagem constituem-se elementos especiais para demonstrar uma entropia acentuada da cidade e a presença de diálogos envolvendo o dialeto decorrente da mistura de diversos idiomas, bem como as imagens impregnadas de apelos familiares, como nas fotografias, e mesmo aquelas imagens sedutoras que podem ser vistas nos *outdoors* eletrônicos, nos monitores e nas cenas do visual urbano que fazem a ambiência de *Blade Runner*.

O filme nos mostra uma Los Angeles no princípio do século XXI totalmente caótica, poluída, com milhões de pessoas amontoadas em ruas estreitas sob uma noite eterna e com uma miscelânea de etnias e dialetos. No meio desse ambiente altamente informatizado, perdidos num caos tecnológico e de edifícios de 400 andares, existem homens treinados para caçar, identificar e "remover" os replicantes.

Scott apresenta em seu filme uma projeção de nossos medos atuais, cidades superpopulosas e violentas, meio ambiente destruído e o domínio econômico das grandes corporações. Na Los Angeles do filme, uma chuva intermitente raramente permite que se veja o sol. Nas ruas se fala um dialeto que mistura inglês, chinês e outras línguas, produzindo um barulho ensurdecedor. Esse é o início do futuro sujo que tentaremos descrever em maiores detalhes num diálogo entre os filmes mais adiante.

5.2 Filhos da Esperança. Existe esperança num futuro sujo?

A ficção científica *The Children of Men* é um romance na qual a espécie humana está fadada a desaparecer não de forma súbita, por causa de um cataclismo, mas pouco a pouco, devido a um surto de infertilidade que perdura há anos. Com o romance, a escritora inglesa P. D. James, autora do livro que deu origem ao filme, leva à posição central uma questão periférica de toda a ficção apocalíptica: como homens e mulheres se comportariam no dia-a-dia, e que escolhas morais fariam se soubessem que não resta ninguém para herdar seu mundo? É essa também a idéia que o diretor mexicano Alfonso Cuarón tenta manter em foco na adaptação *Filhos da Esperança* (2006).

Contra todas as suas crenças (ou falta delas), porém, o burocrata Faron se envolve com um grupo clandestino que localizou algo que ninguém mais imaginava ser possível – uma mulher grávida. É um milagre tão imenso quanto qualquer outro das Escrituras. Mas essa nova Eva, negra e imigrante ilegal, é um trunfo político para quem primeiro consiga pôr as mãos nela. É um filme dos mais instigantes, que não se cansa de explorar um dilema insolúvel: não há nada que o ser humano não seja capaz de contaminar, e nada também que ele não seja capaz de salvar.

5.3 Inteligência Artificial: futuro limpo de brincadeira

A história de *Inteligência Artificial* (2001) começa num futuro próximo, de recursos naturais escassos e rígido controle de natalidade. Grande parte do planeta está submersa, em virtude do derretimento das calotas polares provocado pelo efeito estufa. Robôs (Mecas) de todos os tipos garantem o equilíbrio econômico e convivem com os humanos (Orgas) em seu dia-a-dia. Como o controle da natalidade tornou-se obrigatório, a Cybertronics Manufacturing, uma fábrica de robôs, desenvolve o protótipo de uma máquina-criança, programada para amar incondicionalmente

O resultado de uma visão sem precedentes, David, o protagonista de *Inteligência Artificial* é o único protótipo de uma nova série de robôs desenvolvidos para serem substitutos de crianças, num mundo onde o nascimento é controlado por lei. David foi feito para simular uma criança humana em todos os aspectos tanto físicos quanto psicológicos. E há outra condição humana que David é capaz de reproduzir; o único aspecto realmente humano que nenhum outro Meca pode reproduzir até então: o amor. Mas será que é um amor real? Esta é a questão fundamental colocada pelas circunstâncias trágicas que o personagem sofre durante o filme.

David encarna uma das figuras mais típicas do cinema de Hollywood, e também do *pathos* do povo norte-americano, o herói que, sozinho, representa o bem, a verdade e a justiça frente à sua comunidade. Esse é o tema por excelência do gênero mais típico do cinema norte-americano, o *western*. No mundo de *Inteligência Artificial*, cabe a David dar uma lição de humanidade aos seres humanos.

5.4 Idiocracia: satirizando o futuro

Joe Bowers é um militar que trabalha nos arquivos. Não é de nenhum modo um cara inteligente: apenas fica sentado assistindo TV, afinal ninguém vai aos arquivos. Um dia ele é incumbido de uma missão secreta. Trata-se de uma hibernação. Joe, por ser um grande idiota, ficará hibernando por um ano. Contudo, o chefe militar dele é preso e a experiência vai por água abaixo. O terreno é vendido e os "caixões" onde estão presos Joe e uma prostituta (também participante da experiência) são jogados no lixo.

Quinhentos anos depois. A humanidade está muito burra. Uma empresa de energéticos (tipo o *Gatorade*) domina os EUA. Este líquido se tornou o substituto da água. Até para regar as plantações. O idioma inglês estava deteriorado. Tornou-se um dialeto. Os hospitais são imundos. O atendimento é totalmente automático. Máquinas caça-níqueis dividem o mesmo ambiente dos pacientes. Os exames também são realizados automaticamente. Todos têm que ter uma tatuagem, que serve como carteira de identidade. A economia está decadente. O lixo toma conta do país. Tempestades de poeira devastam os cultivos. O filme número 1 do país se chama *Bunda (Ass)*. Noventa minutos mostrando uma bunda. O filme ganhou o Oscar de melhor roteiro. As comidas de criança são *fast-food* puro. A cada esquina tem uma lanchonete. As propagandas de cigarro dizem assim: "*Se não fuma Tarryltons, foda-se!*". As mulheres são objetos sexuais. O presidente americano, Dwayne Elizondo Camacho, é um ex-lutador de luta - livre e ex-ator pornô.

Analisando o filme podemos constatar uma sátira sobre os exageros cometidos pelo homem, hoje, que poderão, ou não, determinar a cultura humana futuramente. O ócio, o excesso da mídia e a dependência de marcas e produtos aludem a uma realidade futura em que as pessoas têm dificuldades para refletir, produzir e comunicar-se. Um bom filme para se criticar um modo de vida.

Enfim, serão estes os quatro filmes sobre os quais nos debruçaremos atentamente e tentaremos construir um diálogo que nos leva a responder sobre que memórias estes filmes de ficção científica estão passando a nós? Que linguagens eles nos mostram? Como a linguagem cinematográfica vai correlacionar ideologias e imagens? Passemos ao próximo capítulo.

Capítulo 6 Futuro Sujo, Futuro Limpo. Memória de Futuro

*Quem me dera Ao menos uma vez, Explicar o que ninguém consegue entender:
Que o que aconteceu, Ainda está por vir ; E o futuro não é mais como era antigamente..
Legião Urbana.*

Neste capítulo pretendemos trazer para a linguagem cinematográfica alguns conceitos bakhtinianos, especialmente o de memória de futuro. Levando-se em consideração os estudos sobre narrativa e sobre memória, podemos desvelar um importante movimento discursivo que constitui a linguagem cinematográfica de maneira a compor as imagens futuristas na mente do espectador. Ao articular experiências éticas e estéticas do mundo atual, observamos que o diretor de cinema relaciona permanentemente experiências do passado e do presente, tendo sempre subjacente a esses dois tempos, o futuro, se entendermos que “*o mundo é o objeto do meu ato, do ato-pensamento, do ato-sentimento, do ato-ação; seu centro de gravidade situa-se no futuro, no desejo, no dever e não no dado auto-suficiente do objeto, em sua atualidade, em seu presente, em seu ser-aqui já realizado*”. (BAKHTIN, 2000:112). Ou mesmo a passagem em que Bakhtin afirma que “*é somente no futuro que se situa o centro de gravidade efetivo de minha própria autodeterminação. Por mais ingênua e aleatória que seja a forma que o-que-deve-ser e o-que-é-esperado podem revestir, o importante é que eles não se situam aqui, nem no passado, nem no presente*”. (idem: 141)

Toda memória pode ser considerada como uma narração de algo. Para pensar a constituição de uma *memória de futuro* desde o que se acha cristalizado na narrativa fílmica de ficção científica, operamos sobre filmes do gênero cujo tempo do acontecimento é o futuro. Neles buscamos detectar elementos e sintomas que apontem para a constituição de uma dada “circunstância” que, decorrente fundamentalmente do contexto histórico da época da produção do texto fílmico, nos permite encontrar uma imagem cara ao presente e projetada no futuro (o tempo do acontecimento é o porvir) ou no próprio presente (o tempo é o mesmo da produção do filme). Por conseguinte, a ficção científica cinematográfica espelharia, dentre outras, imagens da cultura e da diversidade, as quais, por sua vez, conteriam a “memorização” de algo experimentado no presente e que, ao ser projetado em um futuro ou em outro planeta, passaria a compor o rol de uma *memória do futuro*. Como toda memória coletiva, ela estaria narrando as vivências de grupos de indivíduos, que estariam lançando, num outro tempo e/ou em outro espaço, suas boas e más expectativas, seus medos, suas esperanças e desesperanças.

Abordando a origem e o desenvolvimento da linguagem, Bakhtin (1997) observa que esta deve ser buscada no campo das relações sociais, pois a sua origem e desenvolvimento se encontram na organização sócio, política e econômica da sociedade.

As formulações bakhtinianas a respeito da constituição e funcionamento dos gêneros na comunicação verbal das diferentes esferas sociais refletem as tendências mais estáveis e perenes da evolução dos textos, e antecipam as atividades de linguagem mediadas pelas modernas tecnologias.

Nesta perspectiva, os gêneros como lugares de permanente mobilidade e transformação podem ser caracterizados como espaços dinâmicos capazes de incorporar transformações que se impõem historicamente, pois neles incidem as categorias espaço/tempo que, de certa forma, determinam as transformações de uma cultura/sociedade. Para dar conta dessas categorias, Bakhtin propôs o emprego da noção de “cronotopo” originária das ciências matemáticas às questões lingüísticas e literárias, gerando uma nova dicotomia “língua/história”, segundo a qual a língua passa a ser vista como algo em constante mudança devido a sua existência na história.

Considerando que dialogar é se constituir como sujeito, como outro na realidade do mundo, podemos afirmar que as memórias do passado e do futuro, conforme foram propostas por Bakhtin, participam de uma constituição do futuro nas imagens do cinema. Quando dialogamos, produzimos uma imagem de nós mesmos e nos projetamos para dentro da realidade da linguagem cinematográfica, ou seja, o que falamos e como falamos constroem uma imagem perante o outro: o outro em nosso caso o cinema, também participa e constitui as nossas falas. Além disso, entendemos que sempre há ainda uma imagem de fora do eu para nos situar e criar uma memória de futuro em nós. Acreditamos que há, ainda, uma imagem do sujeito socialmente dada e a construção de uma imagem ao enunciar e que não é necessário que se tenha essa intenção, ou seja, querer falar de como se vê: basta o ato de tomar a palavra que já se inicia um processo de construção de uma imagem de si perante o outro. Ao considerar a participação do outro na constituição da imagem que o sujeito faz de si, estou pressupondo a interação como fator central da análise dos tipos de imagens que se constroem. Entendemos que falar é um ato situado num presente, presente este que não existe em si, pois ao acontecer logo em seguida já é passado. Que conseguimos agir porque temos referências passadas (memórias do passado) e temos projeções para o futuro (memórias do futuro). E agimos (entenda enunciamos) de acordo com as referências e projeções. Essas referências e projeções é o que adquirimos quando vemos um filme ambientado num futuro que ainda não vivenciamos e não conhecemos, mas visualizamos.

O outro por estar exotopicamente situado tem um excedente de visão que lhe permite ver coisas sobre nós que nós mesmos não vemos e nós assumimos isso dele: é a alteridade - o outro em nós. Portanto, acreditamos que, quando falamos, já temos na nossa fala a imagem

que o outro tem de nós, logo, como ao falar construímos uma imagem de nós mesmos, construímos uma imagem de nós a partir do que nós acreditamos (ou melhor, nossas memórias nos permitem) e do que o outro (exotopicamente) vê em nós. Isso cria um futuro que não existe em nosso imaginário, em nossos diálogos e em nossas enunciações.

Para o pensador russo (2000), um texto só sobrevive no meio em que é concebido e percebido, no seu contexto, gerando sentidos. Da mesma forma, um gênero necessita de seu contexto para que funde sua identidade. Na criação ou definição dessa identidade, importa também a relação espaço/tempo, pois as mudanças deflagradas na sociedade são também percebidas e deixam marcas nas produções artísticas, literárias ou midiáticas. Dessa forma assim é concebido o sentido para Bakhtin:

O sentido não se atualiza sozinho, procede de dois sentidos que se encontram e entram em contato. Não há um “sentido em si”. O sentido existe só para outro sentido, com o qual existe conjuntamente. O sentido não existe sozinho (solitário) Por isso não pode haver um sentido primeiro ou último, pois o sentido se situa sempre entre os sentidos, elo na cadeia do sentido que é a única suscetível, em seu todo, de ser uma realidade. Na vida histórica, essa cadeia cresce infinitamente; é por essa razão que cada um dos seus elos se renova sempre; a bem dizer, renasce outra vez. (idem, p.386)

Diante do exposto, o que fica transparente é a idéia de que a produção e a interpretação de um texto estão atreladas ao reconhecimento de suas regularidades e variabilidades que gerarão o sentido para o outro. Por isso, um texto tende a ser inteiramente construído dentro das convenções de um gênero. E o novo não significa necessariamente o inédito, mas novo porque é construído para uma ocasião social específica, para um momento sócio-histórico-culturalmente determinado.

Partindo para a concepção de “memória de futuro”, em Bakhtin essa tem uma dimensão bastante complexa e, por isso, não se restringe à simples idéia de relação temporal. Trata-se, antes, de uma concepção embasada numa visão de indivíduo como ser heterogêneo e inacabado, e aqui já correlacionamos com a arte cinematográfica. Geraldi (2005:21) assim resume esse pensamento: “*do ponto de vista bakhtiniano, no mundo da vida ‘calculamos’, a todo o instante, com base na memória do futuro desejado, as possibilidades de ação no presente.*”

Diferenciando vida e obra de arte, Geraldi tem uma interessante observação vinculada ao conceito bakhtiniano:

Se, no mundo estético, o futuro da personagem e dos acontecimentos são desde já “conhecidos” do autor [...], no mundo ético, tempo dos acontecimentos, cada um tem a responsabilidade pela ação concreta definida não a partir do passado – que lhe dá condições de existência como um pré-dado -, mas a partir do futuro, cuja imagem construída no presente orienta as direções e os sentidos das ações. É do futuro que

tiramos os valores com que qualificamos a ação do presente e com que estamos sempre revisitando e recompreendendo o passado. (GERALDI, 2003, p. 45)

Situando Geraldi no terreno da nossa pesquisa, é a partir das imagens de futuro dadas pelo cinema que construímos um sentido de aceitação ou rejeição, de verdades ou mentiras, qualificando nosso presente. Nos filmes, a linguagem contida parte do outro para o eu, e assim tem de ser compreendida, aceita pelo nosso horizonte lingüístico e social de maneira que aquele futuro ali transmitido saia do plano do estético e entre no ético, vivenciado em nós. Bakhtin afirmara que:

Até o momento em que foi apropriado, o discurso não se encontra em uma língua neutra e impessoal (pois não é do dicionário que ela é tomada pelo falante!), ela está nos lábios de outrem, nos contextos de outrem e a serviço das intenções de outrem: e é lá que é preciso que ele seja isolado e feito próprio. (Bakhtin, 1998:100)

É nesse ponto que tentamos trazer o filme para o horizonte de compreensão do eu, do espectador de cinema. Por essa razão, acreditamos que o professor necessita utilizar-se de uma espécie de lente, constituída pelas concepções de polifonia e dialogismo (conforme definidas por Bakhtin), para orientar o trabalho educativo, a fim de que os estudantes possam assumir um olhar de caráter hipertextual diante das produções culturais, inclusive das imagens.

Esse olhar hipertextual implica o trabalho pedagógico com imagens, na intenção de instigar diversas interpretações e análises dos diferentes tipos de discursos imagéticos. O que se propõe com isso são explorar conceitos, conteúdos e temas, para que esses sejam geradores de novas formas de construir idéias e percepções, novos modos de olhar, pensar e sentir.

A polifonia, que também se configura num fundamento da hipertextualidade, aparece na ocasião em que concebemos o diálogo como um exercício em que todos os comunicantes têm suas vozes pronunciadas, ouvidas e reconstruídas, num processo que se enriquece intensamente quando essas vozes emergem, num contexto em que a profusão de discursos sociais se faz presente. A inclusão de imagens no trabalho pedagógico, sob a perspectiva da polifonia, possibilita que esses textos sejam compreendidos como expressões da cultura, numa abordagem em que múltiplas interpretações são possíveis e muitos grupos sócio-culturais podem ser representados por meio de suas produções. Nesta perspectiva, a imagem é entendida como uma obra, no sentido que Bakhtin atribui ao termo:

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa. As obras de construção complexa e as obras

especializadas pertencentes aos vários gêneros das ciências e das artes, apesar de tudo o que as distingue da réplica do diálogo, são, por sua natureza, unidades de comunicação verbal: são identicamente delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes (Bakhtin, 2000, p. 298).

A nossa *memória de futuro* abarca projetos utópicos ou distópicos que lançam para o amanhã uma construção fortemente ligada ao presente e tem como sustentação uma base informacional. Tal base constitui-se na relação entre informação e ciência, que, por sua vez, se projeta mítica e representativamente em e por meio de narrativas, que modernamente constroem formas culturais significantes e fortalecem o potencial informativo de documentos fílmicos em uma sociedade marcadamente técnico-científica.

Capítulo 7 Visibilidade: Futuro Sujo

O que esperamos definir como elementos componentes de um futuro sujo. Simplesmente este tipo de futuro apresentado no cinema não passa nenhum ideal de esperança e organização, tal como acontece nos de futuro limpo, que abordaremos em seqüência. Mas o que pensamos ser um futuro sujo? Vejamos algumas idéias.

Num exemplo que retiramos de *Blade Runner* o futuro sujo é, logo em seu início, destacado por luzes de néon de propagandas das corporações industriais, emoldurando um cenário urbano tão opressivo quanto a chuva ácida persistente e as vias urbanas cheias de transeuntes, um imenso bazar desterritorializado, tecno-asiático, de incrustações mafiosas, com bairros decadentistas, com prédios abandonados ocupados por ateliês high-tech de fornecedores de ponta das corporações industriais (por exemplo, a oficina high-tech de J. F. Sebastian (personagem do filme) está num prédio abandonado, local em que ocorrerá o duelo derradeiro entre Deckard e o replicante Roy). Na verdade, a Los Angeles de 2019 é uma imensa Chinatown, de homens e mulheres incapazes de migrar para o paraíso distante, outras terras, privilégio territorial da classe dos capitalistas e congêneres. Isto com certeza retrata um futuro sujo. Mas como diz o adágio, *uma imagem vale mais do que mil palavras*, iniciaremos neste trabalho uma demonstração dialógica para melhor compor nossas idéias através de imagens e diálogos presentes nos filmes. Observemos as imagens selecionadas do filme *Blade Runner*. O que se nota são duas cenas em que aparece o dia e a noite em Los Angeles, no ano de 2019. A proximidade dessa data conosco até impressiona, mas no tempo real do filme isto somente aconteceria 37 anos após o lançamento do filme em 1982. Mas mesmo hoje, algumas coisas parecem bem próximas à nossa realidade. Muitas linguagens não mudaram tanto desde então e outras que pareceriam tão futuristas hoje soam obsoletas.





Conforme podemos perceber pelas imagens selecionadas do filme Blade Runner, o futuro ali concebido é de uma falta de luz e cores que impressionam o espectador. Por este motivo, o definimos como *futuro sujo*. As cidades, seja durante o dia ou noite, são sempre escuras, soturnas e remetem a uma falta de esperança no futuro da humanidade. Seus personagens vivem amontoados porque não têm mais esperança de melhoria na vida, a chuva cai incessantemente e a maioria dos signos apresentados demonstram esse pessimismo. Esses signos apresentados nas imagens provêm de um mundo exterior apresentado pelo filme que por si só criam sentidos no outro, espectador da obra cinematográfica. Aqui recordamos Bakhtin quando este afirmou:

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, ou seja, como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. O signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações e reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior (BAKHTIN, 1997: 33).

A materialidade do signo é encarnada no som, massa física, cor, movimento do corpo. E, do que seria composto o filme senão exatamente disso? Bakhtin segue a filosofia marxista, segundo a qual os processos e as relações que se estabelecem dentro de uma sociedade se dão de forma dialética, ou seja, nunca ocorrem num único sentido, mas sim se inter-relacionando. Na perspectiva do materialismo dialético, que dá base ao Marxismo, a realidade se caracteriza como um movimento incessante e contraditório, cuja característica central é a observância de

três momentos sucessivos – tese, antítese e síntese – que se manifestam simultaneamente em todos os fenômenos do mundo material.

Nesse sentido, a análise elaborada por Bakhtin seguirá essa matriz filosófica, pois, para ele, a linguagem é o palco onde se concretizam as relações dialéticas que proporcionam a evolução da consciência, o que ocorre através do signo, considerado por ele como instrumento ideológico por natureza. Para ele, o signo lingüístico é um território de embate entre as classes, e toda alteração na ideologia origina uma mudança no signo lingüístico. A concepção de signo como algo eminentemente ideológico é idéia que perpassa a teoria bakhtiniana, dando suporte a sua concepção de função social da língua.

A partir da investigação que busca responder como a realidade determina o signo e como o signo reflete e refrata essa realidade, Bakhtin ressalta o papel desempenhado pela palavra nas relações sociais, assumindo caráter indicador de transformações sociais. Ele considera que a palavra deve ser considerada como o principal objeto de análise dos fenômenos ideológicos, pois é através dela que os signos se concretizam, na comunicação cotidiana, e ela tem o poder de suprir qualquer necessidade do discurso ideológico, seja ele científico, moral ou religioso.

A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 1997, p. 43)

Outro aspecto relevante para que possamos analisar a compreensão social de Bakhtin é a sua concepção da psicologia do corpo social. Para ele, essa psicologia não se situa no interior de cada indivíduo, mas, ao contrário, se manifesta em atos exteriores, essencialmente nos diversos aspectos da enunciação.

Além de ser reflexo e refração da realidade de um grupo social, podendo ser-lhe fiel, deformar-lhe ou simplesmente apresentar outro ponto de vista, cada parte dos elementos constitutivos do filme é parte integrante dessa realidade. Sendo assim, o próprio filme é um signo, um fenômeno do mundo exterior e tem seus efeitos na experiência exterior. Para sua compreensão, o interlocutor se utilizará de signos já conhecidos por ele e que pertencem igualmente ao meio social, não sendo de forma alguma fruto de um psicologismo abstrato. O sentido do filme/signo não está no produtor nem tão pouco no público, muito menos ainda no filme. Só há sentido na relação entre *produtor/filme/público*. Aqui então correlacionamos. O produtor idealiza um filme de futuro pessimista, passa isso às imagens através do diretor e

atores e lança ao público que juntamente com seus signos ideológicos presentes em si e adquiridos no contato com o filme, criam essa nova realidade. E daí estamos diante de um *futuro sujo* ou qualquer outro futuro que se apresente. Ou talvez as relações iniciem-se no próprio espectador, que anseia um produto de consumo cultural que é apreendido por um diretor que passa a um produtor e assim por diante. Ocorrem muitas correlações, mas nenhuma delas pode ou deve ser mecânica.

Por ser uma adaptação inspirada na obra e não voltada para o tributo dos estilos literários da ficção científica, a relação do cinema com o livro é complexa e não se pode exigir que *Blade Runner* seja um exemplo de fidelidade literária. Melhor que as coisas fiquem claras antes que as críticas, em seu papel desconstrutor, tentem dar o tom da interpretação. A tradução intersemiótica, para citar Bakhtin, da literatura para o filme, a nosso ver, somente reforça as teses de um futuro pessimista e sujo. A literatura por si só, dialógica e intertextual como é, criaria também as imagens no público, mas, convenhamos que com maquinário visual tecnológico do cinema esse futuro sujo fica bem mais exposto e materializado.

Vejamos agora outras imagens de outro tipo de futuro sujo extraídas do filme *Filhos da Esperança* (2006):



Aqui está representado outro tipo de futuro sujo. Não tão negro como *Blade Runner* em suas imagens poluídas e de pouca claridade, mas muito mais sombrio e dilacerante psicologicamente, porque o filme trata de um tema corriqueiro no mundo cinematográfico: a extinção da raça humana.

Na primeira cena podemos até ter a impressão, pela imagem, que se trata de um futuro ordeiro e tranquilo. Essa impressão se dá porque no filme a humanidade já caminha para o fim. Na segunda imagem, essa destruição já está em pleno curso, pois o ambiente no qual o filme está ambientado se degrada mais e mais. Em 2027, neste tipo de futuro sujo, as coisas parecem ordeiras, mas caminham para um fim melancólico e triste. Pouco a pouco a degradação vai tomando conta das diversas linguagens e mensagens que o filme transmite. Nesse ponto podemos ver que nem um tipo de futuro é absoluto, pois se tem a impressão de que se trata de uma organização neste futuro, mas no fim, ele se degrada. Dialoga-se com um futuro limpo, assim como ocorre às vezes em *Blade Runner*, mas no fim a tônica da linguagem escolhida sobressai.

Mas o que determina essa linguagem escolhida. Pensamos, baseando-nos em Mikhail Bakhtin, ser o locutor o grande finalizador das escolhas apresentadas nos filmes. Isso porque:

Para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Para o locutor, a forma lingüística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo variável e flexível (idem, pp. 92-93)

Essa variabilidade de diálogos dentro do signo, atravessando futuros sujos e limpos é que torna tão interessante o estudo e a análise deste tipo de filmes. Vejamos análise mais detalhada desse tipo de abordagem.

7.1 Alguns pensamentos acerca de *Blade Runner* e seu futuro

Examinar as possíveis relações e contribuições entre o cinema e as ciências humanas exige uma análise sobre o diálogo potencial que o cinema empreendeu e empreende com estas ciências em particular. E para tal é necessário determinar o grau de qualidade em que ele pode ser tomado como documento para a prática pedagógica e para a investigação científica. As relações existentes entre o cinema e a história foram formalmente explicitadas na década de 70 nos estudos de Marc Ferro, o historiador francês autor de *Cinema e história*. Ele argumenta que desde o surgimento do cinema este mantinha um intenso diálogo com a

história. Neste aspecto, Walter Benjamin, filósofo pertencente à Escola de Frankfurt, observa em seu texto "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*" que os filmes podem vir resgatar períodos da história da humanidade - são os filmes épicos retratando, assim, um período histórico que, de fato, existiu.

É completamente defensável ao cinema a condição de documento que contribui para a compreensão do já vivido, pois as tecnologias, ao longo do século XX se desenvolveram e contribuíram para que o filme ultrapassasse o padrão de uma mera representação tosca e ganhasse aspecto de realidade com efeitos como 3D, cinema 180°ultrapassando seu horizonte de contemplação temático e seus limites metodológicos.



A invenção do cinema revelou a possibilidade de a história dos homens ser registrada num formato que assegura, ao imaginário dos sujeitos/espectadores, uma impregnação visual, fato que lhes permite re-viver o evento na condição de espectador, daquele que está devidamente acomodado em sua poltrona, e que por outro lado está completamente interativo no que diz respeito a sua atividade visual e mental, realizando portanto uma "interação" em que ele julga, pensa e sente junto com seus personagens. Assim, a relação possível entre o cinema e a história tem instigado os esforços intelectuais de historiadores como Marc Ferro, e esta relação tem-se revelado bastante profícua para a história enquanto ciência, pois permite ao historiador /educador dentre outros proveitos, utilizar o filme como coadjuvante para o ato pedagógico, uma vez que suas metáforas introduzem o espectador ao mundo simbólico que uma vez potencializado irá liberar o sujeito-espectador para uma reflexão mais aprofundada e livre da realidade.

O filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, pertence ao gênero ficção científica e seu conjunto de metáforas é eficiente para mostrar a compreensão da evolução da arquitetura vista pelo cinema por intermédio da cenografia que doravante será chamada de *cidade cinematográfica* e que ao longo da história da arquitetura do século XX irá servir de campo de experimentação da cidade real, segundo os estudos de Juan Antonio Ramirez. As dimensões antropológicas da cidade, em especial a relação / oposição entre o lugar e o não-lugar, este último é um conceito desenvolvido por Marc Augé e se opõe ao conceito de marcos e memória de Walter Benjamin - revela um contorno significativo para a construção de uma interface entre as concepções e as questões antropológicas, arquitetônicas, políticas e sociológicas abordadas no filme.

Blade Runner - o caçador de andróides"- define um novo gênero para o cinema de ficção científica que absorve ambiências de filme *noir* e policial, rompendo com filmes de ficção B, cujos cenários não representam a cidade e sim um espaço inóspito e estéril. Teóricos como Dietrich Neuman aventam a possibilidade de Ridley Scott ter eleito o *noir* como possibilidade de aproximar-se do futurismo empreendido pelos diretores alemães expressionistas como F. W. Murnau e Fritz Lang, das décadas de 30 e 40, quando o cinema alemão experimentou a crise econômica que a Alemanha viveu devido às duas grandes guerras do século XX, conseguindo sobreviver com orçamentos baratos graças à incursão de arquitetos na cenografia, podendo assim introduzir o expressionismo como uma boa solução aos altos custos. Ridley Scott, cuja experiência na Inglaterra tinha sido firmada em linguagem publicitária, ao migrar para Hollywood exibe em filmes como *Alien* uma preocupação com o cenário e a qualidade do roteiro.



Quando o filme *Blade Runner* foi lançado, em 1982, a ficção científica era um gênero respeitado, em virtude do sucesso de *2001 uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick, cuja temática abordava tecnologia e humanidade, e de épicos de aventura e fantasia como *"Jornada nas Estrelas"* e *"Guerra nas Estrelas"*. Scott buscou inspiração no romance *"Do androids dream of electric sheep?"* (1968), do escritor Philip K. Dick, para conceber uma história sombria sobre o futuro da humanidade e ao mesmo tempo elaborou uma das mais belas demonstrações de amor à existência.

A trama de *Blade Runner* é centrada em um enredo policial. Deckard (Harrison Ford) é convocado pela polícia para eliminar seis replicantes de última geração (ou na gíria policial de Los Angeles: "bonecos") com treinamento militar e quase impossível de serem distinguidos dos humanos. Os andróides fugiram de uma mina espacial e estão à solta em Los Angeles, buscando seu criador, Eldon Tyrell, presidente da corporação Tyrell, para bloquear a própria desativação (ou morte).



Para cumprir sua missão, Deckard procura a empresa que fabrica os andróides. Ele se apaixona por Rachel (Sean Young), sobrinha do presidente da companhia. Deckard logo descobre que Rachel também é um andróide. Um bom exemplo de construção do repertório simbólico eleito por Scott é bem sugerido ao longo do filme por intermédio dos *origamis* produzidos pelo policial Garf (Edward James Olmos) que expressam um diálogo paralelo entre Garf e Deckard, cuja intenção é manifestar sua percepção sobre as atitudes e estados de espírito de Deckard.

A palavra e a imagem constituem-se elementos especiais para demonstrar uma entropia acentuada da cidade, e a presença de diálogos envolvendo o dialeto decorrente da mistura de diversos idiomas, bem como as imagens impregnadas de apelos familiares, como nas fotografias, e mesmo aquelas imagens sedutoras que podem ser vistas nos *outdoors* eletrônicos, nos monitores e nas cenas do visual urbano fazem a ambiência de *Blade Runner*. Sendo, este último, responsável por efetivar por intermédio de uma reversão contínua e veloz, lugares em não-lugares, de forma tal que o seu dessignificado reflete desreferenciamento dos conteúdos existenciais para que eles não venham à tona na mente de seus personagens sob forma de conflitos.

O filme nos mostra uma Los Angeles no princípio do século XXI totalmente caótica, poluída, com milhões de pessoas amontoadas em ruas estreitas sob uma noite eterna e com uma miscelânea de etnias e dialetos. No meio desse ambiente altamente informatizado, perdidos num caos tecnológico e de edifícios de 400 andares, existem homens treinados para caçar, identificar e "remover" os replicantes.

Scott apresenta, em seu filme, uma projeção de nossos medos atuais, cidades superpopulosas e violentas, meio ambiente destruído e o domínio econômico das grandes corporações. Na Los Angeles do filme uma chuva intermitente raramente permite que se veja o sol. Nas ruas se fala um dialeto que mistura inglês, chinês e outras línguas, produzindo um barulho ensurdecedor.

O filme pode ser analisado enquanto uma parábola pós-moderna sobre a relação do homem com outros homens e com Deus. Os replicantes são criados à imagem e semelhança dos humanos, tal qual o Livro da Gênese, que diz que fomos feitos à imagem do Criador. Os andróides procuram por seus fabricantes (no filme, dois cientistas, como Pai e Filho na Trindade: um idoso e sábio, e outro jovem e com uma doença incurável) tentando prolongar a própria existência, que pode ser interrompida prematuramente.



Uma das cenas mais metafóricas é a cena acima que retrata a morte do andróide Roy (Rütger Hauer), na qual ele comenta com Deckard sobre as *coisas* maravilhosas que vivenciou nos confins das galáxias e lamenta que tudo vá se perder como “*lágrimas na chuva*” quando ele deixar de existir. Na iminência do cessar de sua vida, Roy salva Deckard, que o perseguiu durante todo o filme sob a justificativa de que talvez porque naquele momento a vida fosse infinitamente preciosa para ele. “*Qualquer vida, mesmo a minha*”, reflete o caçador de andróides na narrativa em *off* que acompanha a versão do filme lançada para o grande público.

O dilema humano se amplia no andróide Roy, cujo grau de subjetividade atinge o padrão mais próximo do humano quando pergunta a Deckard se ele “sabe o que é viver com medo”. Sua angústia e seu medo vêm da iminência da morte, ao ver coisas extraordinárias, ele que foi produzido para destruir, cresceu e sensibilizou-se, ganhando uma dimensão humana. Ele volta para viver na grande cidade, desfrutando a nova sensibilidade adquirida. Prestes a morrer, Roy solta uma pomba branca - o símbolo do Espírito Santo na religião cristã - que mergulha em um vôo na escuridão da noite.

As cenas do filme de acordo com as entrevistas de Scott nos extras do DVD se desenrolam em um cenário que Scott concebeu juntamente com uma equipe de *designers* a partir de cidades como Los Angeles, San Francisco e Cairo, talvez com a intenção de conceber uma cidade virtualmente cosmopolita.

Scott, em 1993, lançou a “versão do diretor” para *Blade Runner*. Verificaram-se várias alterações significativas. A narração em *off*, feita por Harrison Ford, foi suprimida. Ela havia entrado no filme de 1982 por iniciativa dos executivos do estúdio, que achavam que a história precisava ser explicada, ou o público ficaria confuso.

O final do filme também foi mudado. Na versão do estúdio (exibida pela primeira vez em 1982), *Blade Runner* termina com Deckard e Rachel num *spinner*, sobrevoando por um campo verde como se estivessem indo para uma lua-de-mel. Deckard sabe que, como toda replicante, Rachel tem um tempo de funcionamento limitado - em geral, quatro anos. Numa concessão ao final feliz, os executivos decretaram que Rachel é um tipo especial, e que ninguém sabe quando ela morrerá, exatamente como os seres humanos, cuja subjetividade e consciência da própria vida ganham uma intensidade que re-significa o ato da morte.

Outra boa metáfora que compõe o repertório simbólico é a questão da morte, que no filme é posta pelo próprio Scott, quando conclui sua versão com um *corte seco*, justamente para evidenciar que o filme não termina, e sim a existência daqueles personagens é que deixa de ser observada. A negação da morte, também neste momento, é mais uma chance para

Deckard e Rachel, que agora formam um casal, poderem corporificar um terceiro elemento (que é a própria relação) e que se manifesta no sentimento que os une: o amor. O mesmo amor que para os humanos pode superar a morte na geração dos descendentes.

Talvez a mudança mais instigante da versão do diretor seja a insinuação de que Deckard seja também um replicante. Na versão de 1982, há uma cena em que o policial Gaff entrega para Deckard um *origami* em forma de unicórnio. A cena só faz sentido no contexto de uma seqüência cortada pelos executivos que produziram o filme. Essa seqüência aparece inteira na versão do diretor. Tratam-se das imagens selecionadas abaixo, que narram um sonho de Deckard, onde aparece um unicórnio semelhante revelando objetos de memória que passeiam pelos sonhos de vários personagens, como se a subjetividade fosse um campo homogêneo, interpessoal, institucional, objetivo.



Esta é uma das maneiras que Deckard utiliza para mostrar a Rachel que ela também é replicante, é mostrando justamente que mesmo suas lembranças e sonhos mais íntimos são vivenciados por outras pessoas. Assim, a versão do filme que foi adotada para a análise desta pesquisa é aquela de 1993, em que se pôde partir da perspectiva do diretor para a construção do final do filme e, pela qual, os aspectos aqui levantados se mostram mais claramente, tais como as relações vida/ morte, lugar/ não-lugar, memória/ esquecimento/ morte. Benjamin (1994) faz uma importante consideração sobre o conceito de marco e memória na relação da cultura com os seus sujeitos. Segundo ele, as cidades conseguem, por intermédio das vivências dos seus cidadãos, realizar uma narrativa delineada por suas experiências históricas e culturais, de modo a constituir um mapa simbólico onde há uma re-significação do seu mapa urbano. Assim, os marcos benjaminianos são definidos de acordo com a significação histórica que passa a constituir a memória daquele povo.

O conceito de cidade contemporânea de Mike Davis (1993) enfatiza a presença das novas tecnologias que por sua vez determinam crucialmente novas ambiências e uma nova concepção de tempo. Estas perspectivas diacrônicas podem garantir uma sustentabilidade à conversão dos lugares em não-lugares e vice-versa.

Tanto Benjamin quanto Augé analisam as relações estabelecidas entre os sujeitos e suas cidades. O que era um marco de memória deixa de sê-lo em função das alterações políticas, econômicas e sociais. A relação dos sujeitos com suas cidades vão se alterando no tempo. Sendo assim, observa-se como estas mudanças funcionam como mais uma forma de expressão das modificações ocorridas na delimitação *física* dos marcos benjaminianos e dos não-lugares augerianos.

Com o intuito de reforçar o conceito de lugar devemos esclarecer o conceito de local, para o bom entendimento da oposição entre lugar e não-lugar e dos temas que sucedem esta discussão. Devemos também evocar o conceito de memória de um ponto de vista sociológico (na perspectiva de Halbwachs), bem como o de esquecimento e morte, para que a hipótese central posta neste trabalho possa alcançar fluidez.

Lugar, para Hidelbrando Lima, "*é tudo aquilo que se define por espaço ocupado, ponto de observação, objeto ou topos destinado a assunto habitual*". Ao passo que "local" se define como "*circunscrito ou limitado a uma região*". Pode-se perceber uma conotação ao termo lugar numa dimensão antropológica, sociológica, psicológica e filosófica, enquanto que "local", pode-se constatar, é aquele espaço que se reveste de um viés apenas geográfico.

A oposição lugar/ não-lugar é de vital importância para a construção da tese que pretendemos investigar, e *a priori* devemos esclarecer que, segundo Augé, lugar é todo

espaço que possui por característica o fato de nele se dar a constituição de uma forte identidade para os seus sujeitos; por ser tipicamente simbólico, ele se realiza em três níveis: identitário, relacional e histórico:

O lugar enquanto espaço identitário permite que o indivíduo, ou certo número deles possa se reconhecer e se definir a partir dele. O lugar enquanto espaço relacional é compreendido na medida em que seus "indivíduos podem ver aí a relação que os une uns com outros".



O lugar enquanto espaço histórico permite que seus ocupantes possam encontrar nele os rastros diversos de uma implantação antiga, o sinal de uma filiação. Já o não-lugar, é uma expressão que no idioma francês assume uma outra significação na esfera jurídica, na medida em que *non-lieu* significa improcedente.

Conseqüentemente, na concepção augeriana, ele perde a capacidade de representar simbolicamente relações que possam conduzir o indivíduo a uma experiência identitária, relacional e histórica. Enquanto ponto de partida teórico, para estabelecer os elos necessários para a compreensão das temáticas abordadas acima, destacaremos a concepção de não-lugar de Marc Augé (1994) como espaço antropológico que não integra os lugares tradicionais, seja pelo fato de nele não se dar a constituição de uma forte identidade para os seus sujeitos, seja por não sustentar qualquer caráter simbólico ou porque nele não se realizam os três níveis fundamentais para a construção da relação subjetivo/objetivo: identitário, relacional e histórico.

A definição de memória remonta aos gregos e para Parmênides de Eléia, segundo Garcia-Roza, *Mnemosyne* (Memória) e *Lethé* (Esquecimento/ morte) são as filhas do Deus Sol encarregadas de conduzir o filósofo à casa da divindade, para que o mesmo possa ter contato com o absoluto. Memória é a lembrança, é o resíduo significativo de uma vivência que persiste em nossa mente. No fragmento intitulado *Peri physis* (sobre a natureza), *Lethé* e *Mnemosyne* ofereciam um líquido que produzia letargia/ anestesia ou ressuscitamento, respectivamente, e tinham a finalidade de não permitir ao viajante conhecer a morada da divindade.

Em seu texto "*A memória Coletiva*", Maurice Halbwachs entende a memória enquanto um processo que se enriquece por intermédio de nossas relações com a nossa cultura, ela se realiza por exercício da imaginação que reelabora esquemas que vivenciamos em nossa existência.

Halbwachs observa que a memória da criança difere da memória do adulto pela possibilidade que a primeira tem de conseguir absorver sistemas complexos e estruturas sociais que se fazem necessários para o entrelaçamento de dados que lhe permitiriam atingir um grau de abstração e conhecimento maior.

Segundo o autor, a reconstrução do passado tem por referência episódios pitorescos e imagens visuais que foram vividas pelos sujeitos e assim lhes emocionam, e promovem a lembrança de seus detalhes de uma forma progressiva, viva e precisa.

A mera exposição da retina e do nervo ótico a uma imagem não é suficiente para garantir a lembrança, é necessário que o inconsciente interaja com o olhar. O tempo, no sentido de duração, sucessão, é a estrutura citada por Halbwachs como aquela na qual nós provamos vivamente nosso sentimento de *déjà vu*, o que nos causa familiaridade e a possibilidade de repensarmos o que é lembrança e se ela está ou não inserida na realidade. O autor ainda nos lembra que:

De cada época de nossa vida, nós guardamos algumas lembranças reproduzidas incessantemente e através das quais se perpetua, como por efeito de uma filiação contínua, o sentimento de nossa identidade. Mas, precisamente porque são repetições, porque estavam engajadas sucessivamente em sistemas de noções muito diferentes nas diversas épocas de nossa vida, elas perderam sua forma e seu aspecto de antigamente (...) Tal reconstituição do passado não pode senão ser aproximativa. Ela o será tanto mais quanto dispusermos de um grande número de testemunhos escritos e orais (2004:89).

Aos novos testemunhos "escritos" e "orais" de que fala Halbwachs, devemos acrescentar os testemunhos imagéticos que nos interessam mais de perto. Por exemplo, fatos da nossa infância, que se tornam marcos fixadores da nossa identidade. O tema que *Blade*

Runner introduz é uma radicalização da concepção de memória de Halbwachs, na medida em que um passado (uma subjetividade) pode ser totalmente construído, partindo-se de um organismo inventado tecnologicamente no qual é inoculada uma memória que se fixa em referentes reaproveitados de outras memórias, outras subjetividades - a subjetividade, em *Blade Runner*, torna-se objetividade.



Considerando que a existência humana se percebe fragilizada quando temas como vida/ morte, prazer/ dor, humano/ não-humano polarizam as discussões que norteiam a subjetividade, encontramos estes temas espelhados no dilema vivido pelos andróides em *Blade Runner* de modo mais potencializado que nos próprios humanos, o que nos leva a indagar por que eles gozam de uma sensibilidade maior, já que a morte também é o fim último da existência humana.

Para Henri Bergson em sua obra *Matéria e memória* (1990), a memória coincide e se identifica com a própria consciência, e é por intermédio dela que o nosso passado nos segue inteiramente a cada momento, e o que sentimos, pensamos e quisemos desde a primeira infância está lá, inclinado sobre o presente, que ele está por absorver em si, premente à porta da consciência e desta memória ele define que a duração é própria da memória espiritual, enquanto que a recordação consiste em apreender do passado aqueles elementos que podem orientar o presente. Tal procedimento é visto em *Blade Runner* nesta dimensão bergsoniana.

Em *Blade Runner* a memória é falsa porque inoculada na mente dos andróides quase humanos; é o antilíquido de *Mnemosyne*, por que em vez de apagar/ avivar a memória, a introduz, fazendo com que os andróides saibam desde sempre que ela não é sua. Tal sensação

de estranhamento no personagem Rachel lhe transmite um sentido de opacidade, confusão e distância (especialmente quando ela descobre ser um andróide).

Os andróides *nexus 6* em *Blade Runner* possuem duas memórias, - uma memória artificial que não lhes suscita qualquer "lembrança psicológica" e portanto não possa causar qualquer desconforto, e uma segunda memória que é o que de fato foi vivido, e que faz com que eles desejem estender um pouco mais sua vida, que é o desejo de qualquer vivente, uma vez que o maior desconforto é saber que sua vivência se esvairá como lágrimas na chuva, sem constituir memória cultural.

Toda memória é produzida a partir de um suporte espaço-temporal e institucional, assim é que se produz o conhecimento, assim é que se realiza a experiência, daí a nossa necessidade de cruzar estas definições (memória, lugar, não-lugar), para que se produza uma leitura efetiva do tema proposto neste trabalho.

Consideremos ainda os monitores, os painéis eletrônicos e os interiores dos apartamentos. Nestes últimos, a profusão de estilos arquitetônicos revela este viés de modernidade, na medida em que, enquanto típicos "lugares de memória" e, portanto impregnados de subjetividade, de cultura pessoal adquirem as características de não-lugares, conforme definição de Marc Augé. Consideremos que os interiores dos apartamentos e as fotografias não têm o mesmo estatuto que os monitores e os painéis eletrônicos. Os dois primeiros estão articulados com as vivências individuais, enquanto que os painéis eletrônicos veiculam publicidade e os monitores recortam informações objetivas, o que exige uma análise diferenciada destas imagens. Os lugares de memória constituem espaços simbólicos cuja importância e valores são atribuídos pelos sujeitos que os manipulam.

Tese central desta tópico é a de que os lugares/ não-lugares de *Blade Runner*, por excelência, são as fotografias, os monitores, os interiores das residências e os painéis eletrônicos dispostos nas fachadas dos prédios e propõem esta dinâmica por intermédio de uma nova dimensão e experimentação de tempo e espaço na cidade.

Assim, conceitos como memória e marco serão redefinidos para a confirmação da tese proposta de que, o lugar e o não-lugar em *Blade Runner*, atingem uma relação dialética bastante interessante, onde a profusão de imagens evidencia a importância dos lugares de memória, pois é neles que se realizam todas as experiências subjetivas, que agora não mais se restringem aos humanos, se estendem aos andróides.

A cenografia, enquanto campo de simulação para as inovações arquitetônicas estabelece o uso de novos materiais e mesmo de estilos arquitetônicos, propiciando assim a

simulação de subjetividade sob forma de re-visitações a um passado que de fato existiu, o passado se funde com o presente em uma narrativa filmica que se estabelece no futuro.

Em *Blade Runner* existe um mediador (manipulador) entre o lugar e a memória, - este personagem é Eldon Tyrell, presidente da *Tyrell Corporation*, uma megacorporação que assume a função de Estado, e é mentor do projeto de criação dos andróides - de tal maneira que o vínculo é artificial. O lugar é outro lugar porque a memória é de outro sujeito, que é usada e aplicada a um novo sujeito, que deixa de ser sujeito, tornando-se objeto.

O desvendamento do estatuto de cada um desses lugares/ não-lugares que se encontram fixados nas fotografias apontadas pelo filme, que são encontradas nos interiores dos apartamentos, e que de uma memória individual convencionada em objetos pessoais de valor sentimental constituem a memória pessoal mais íntima, produzem assim uma falsa subjetividade "genuína", é um exercício que confronta o espectador com a sua realidade.

Os painéis eletrônicos difundem uma promessa de felicidade através do consumo, os monitores podem vir mediatizando a comunicação, seja ela telefônica, seja produzindo o exame da íris para distinguir o depoimento verdadeiro do falso, gerando assim a objetividade necessária às relações sociais e ao senso comum.

O não-lugar, que é na teoria original de Marc Augé, caracterizado por ser primordialmente assimilado à não-identidade, não-relação e não-história dos sujeitos, passa em *Blade Runner*, a constituir o *espaço* por excelência onde os indivíduos vivem sua cultura e experiências subjetivas.

A idéia central da nossa pesquisa estabelece uma relação entre o não-lugar e o lugar, as fotografias, os monitores e os *outdoors* publicitários do filme *Blade Runner*, sendo estes *outdoors* definidos como lugares de mensagens publicitárias informatizadas de alta sedução de consumo e pertencentes a um espaço coletivo que recebe a dimensão de "não-lugar" e posteriormente se converte em "lugar" em nosso entendimento, devido ao processo contínuo de significação, perda desta significação e re-significação que se dá em função de seu estatuto de "lugar de memória" que se transforma de acordo com a história de seus sujeitos.

A afirmação de que a transformação dos lugares em não-lugares e vice-versa se dá por intermédio de um processo que implica redefinição de subjetividade e objetividade, onde o devir que conduz este processo é tão sutil que não nos permite em "*real time*" perceber esta mudança, coloca a ficção como um exercício de afirmação antropológica.

A necessidade de observarmos como a cenografia e a fotografia funcionam como campo de "reversão virtual" entre lugar e não-lugar deve-se à construção da trama do filme e da construção da subjetividade/ objetividade de seus personagens, além de que, a cenografia

se oferece à simulação de inovações arquitetônicas, pois estabelece o uso de novos materiais e mesmo de estilos arquitetônicos que serão incorporados de fato posteriormente à realidade das grandes cidades, enquanto que a fotografia funciona como um modo de registro do tempo e do espaço vivido.

Sendo a subjetividade a experiência mais íntima, a intimidade do sujeito torna-se, no universo de *Blade Runner*, uma construção padronizada por uma estrutura produtiva tecnologicamente sofisticada; ou seja, torna-se uma objetividade - temos aqui um caso de produção bem caracterizada de subjetividade. Isto é um dos fatores que subvertem totalmente a relação do lugar com o não-lugar. Este problema, dramaticamente situado, é um problema real, na medida em que nossa subjetividade, historicamente, sempre foi produzida, influenciada por instituições religiosas, educacionais etc, mas em *Blade Runner* ele é levado às últimas conseqüências.

Os não-lugares, em uma concepção antropológica, são definidos como "espaços que são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudeleriana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a 'lugares de memória', ocupam aí um lugar circunscrito e específico" (Augé, 1994, p.73).

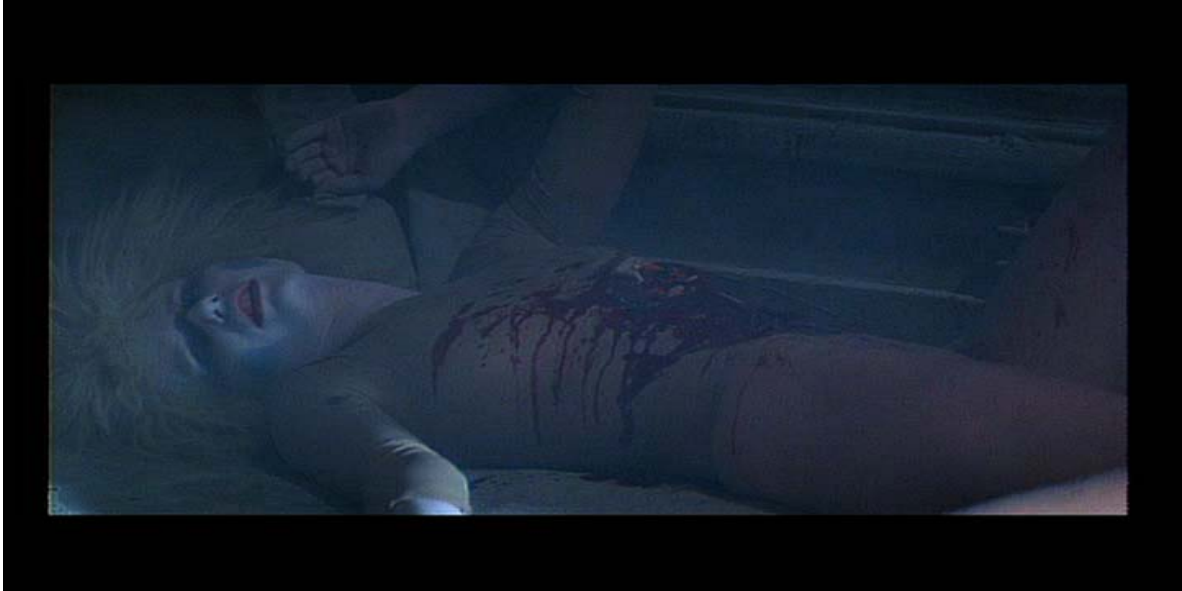
Com o filme *Blade Runner* buscamos de forma mais específica analisar os não-lugares enquanto nós que produzimos um entrelaçamento entre replicantes e humanos, devido à sua configuração e, especificamente, estabelecer a conversão destes não-lugares em lugares.

Esta proposta de estudo permite analisar o discurso fílmico, e dentro dele especialmente o discurso cenográfico, enquanto portador de uma densidade que contribuiu para a construção da trama, além de estabelecer um diálogo entre arquitetura, cinema, comunicação e antropologia por intermédio de temas como vida/ morte, dor/ prazer e outros que fundamentam a subjetividade do homem e que funcionam como eixo central para a confluência destas ciências.

Este tópico desenvolve uma interpretação entre a relação possível entre a cidade e de seus sujeitos a partir dos conceitos de lugar e não-lugar, memória e esquecimento/ morte, centrando sua análise no discurso fílmico enquanto portador de uma dimensão social projetada, elaborada e asséptica, uma vez que não se constrói no calor das relações que se efetivam no momento, mas são elaboradas previamente e possuem um referencial pautado na realidade.

Além da justificativa de que se trata de uma análise sobre o lugar, o não-lugar e o falso lugar e a cidade cinematográfica em filmes de ficção científica, o que nos obriga a fazer referência sobre o filme *Blade Runner* (1982, *The Director's Cut*, 1992), pode-se perguntar qual a

possível justificativa que poderia haver para mais um outro trabalho sobre tão elaborado filme? . a razão principal para nós é muito simples: *Blade Runner*, particularmente, não é o que se pensa, se achamos que ele é um exemplar da nossa própria condição pós – moderna (que nos trás de volta de algum lugar imaginário à imagem de um *tempo - espaço* que terá sido nosso aqui e agora).



7.2 Os filhos da Esperança num futuro onde não há filhos, nem esperança



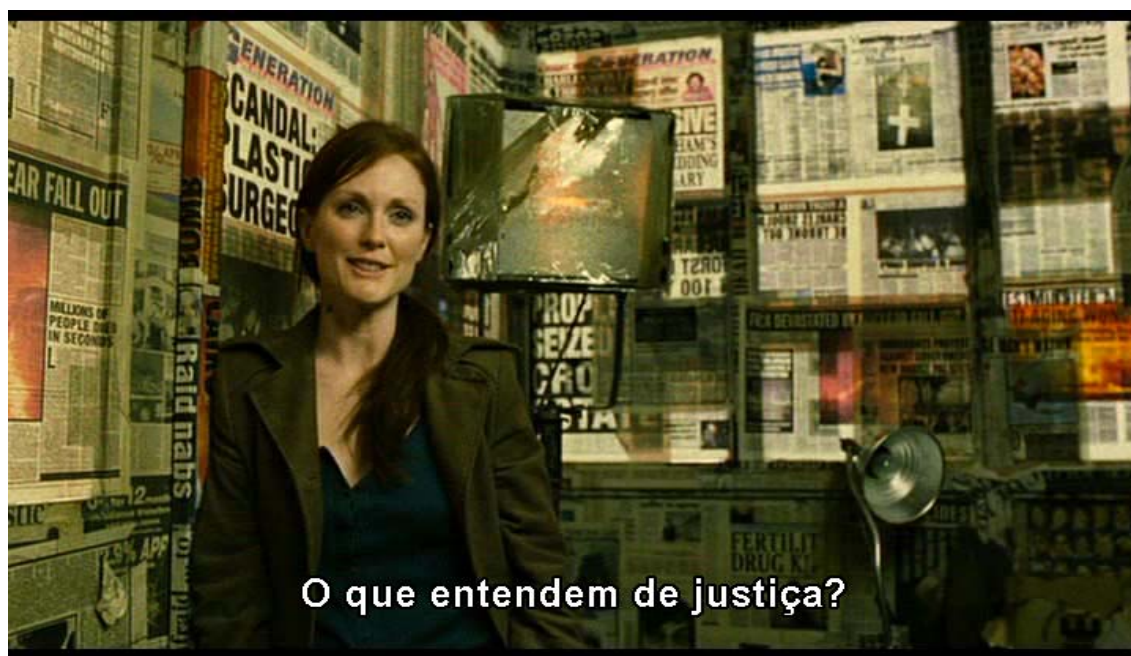
Em nossos dias não há nada como comprar uma nova agenda e colocar futuros objetivos em diferentes perspectivas. Isso é o que o diretor mexicano Alfonso Cuarón fez em seu último filme. *Filhos da Esperança* é uma adaptação do romance de P. D. James, intitulado *The Children of Men*, que mostra a Inglaterra em um futuro próximo apocalíptico, quando padrões de ordem e lei foram rompidos e o país é governado por um ditador fascista. O filme se passa no ano de 2027 – meros vinte anos no futuro – mas a explicação de como o mundo mudou quando comparado com o de hoje é simples: a raça humana tornou-se infértil.

É uma experiência e tanto, e P.D. James fez uso dela não só em suspenses elaborados (e pessimistas) como também num livro que, à primeira vista, é um corpo estranho em seu currículo – a ficção científica *The Children of Men*, na qual a espécie humana está fadada a desaparecer não de forma súbita, por causa de um cataclismo, mas pouco a pouco, devido a um surto de infertilidade que perdura há anos. Com o romance, a escritora leva à posição central uma questão periférica de toda a ficção apocalíptica: como homens e mulheres se comportariam no dia-a-dia, e que escolhas morais fariam se soubessem que não resta ninguém para herdar seu mundo? É essa também a idéia que o cineasta mexicano Alfonso Cuarón mantém firmemente em foco na adaptação *Filhos da Esperança*.

Contextualizando idéias a um modo bem bakhtiniano, em romances como Gargantua e Pantagruel, a formação do homem apresenta-se de modo diferente. Já não é um assunto particular, de interesse só ao indivíduo. O homem se forma ao mesmo tempo em que o mundo reflete em si mesmo a sua formação histórica. O homem já não se situa no interior de uma época, mas na fronteira de duas épocas, no ponto de passagem de uma época para outra e no caso de *Filhos da Esperança*, na época da vida para a época da extinção. Essa passagem efetua-se nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. É precisamente a formação do novo homem que está em questão. A força organizadora do futuro desempenha, portanto, um importante papel, na mesma medida em que o futuro não é relativo à biografia privada, mas concernente ao futuro histórico, o futuro de toda a humanidade ali representada. São justamente os fundamentos da vida que estão mudando e compete ao homem mudar junto com eles. Não é de surpreender que, nesse tipo de filme de formação ideológica, os problemas sejam expostos em toda sua profundidade, pois se trata da realidade e das possibilidades do homem, da liberdade e da necessidade, da iniciativa criadora ou do fim de tudo. A imagem do homem em devir pede seu caráter privado (até certo ponto, claro) e desemboca numa esfera completamente diferente, na esfera espaçosa da existência histórica ou na falta dessa existência. Este é o último tipo do filme de formação, o tipo realista, pessimista e muito sujo, para usar a nossa terminologia.

Antes de qualquer coisa, convém dizer que o título brasileiro inverte o sentido no qual o filme caminha. Está-se em 2027, e desde 2009 não se registra um nascimento no planeta. O mais jovem de todos os seres humanos acaba de ser assassinado por ter-se recusado a conceder um autógrafo – os últimos a nascer são tratados como deuses e agem como "babacas", segundo a definição do burocrata Theodore Faron (Clive Owen). Faron mora na Inglaterra, um dos poucos países que ainda subsistem de alguma forma. O resto já foi, se perdeu, e as fronteiras britânicas vivem acoçadas por multidões de imigrantes. Quanto mais estas incham, mais crescem também o número de policiais e o controle do Estado. O que o filme de Cuarón transmite melhor é a futilidade desses esforços. Sem um amanhã biológico, não há como nem por que conter a desintegração material e espiritual. Eis, então, o paradoxo de que tratam livro e filme: é no mais primitivo de todos os impulsos – o da continuidade da espécie – que está a razão de toda a civilização. Daí também o título original, que parafraseia o salmo 90: "E o Senhor disse: *'Voltem, filhos de Adão, ao pó do qual saíram!'*"

É neste panorama que somos apresentados a Theo Faron (Clive Owen), um ex-ativista político britânico. Enquanto toma um café e assiste ao noticiário em um bairro no centro de Londres, Theo toma conhecimento de que a pessoa mais jovem do planeta - o "bebê Diego" (espécie de jovem-símbolo) - foi morta e que seu assassino fora linchado por uma multidão enfurecida.



É o prenúncio do que virá a seguir. Depois de uma visita a um amigo, o cartunista Jasper (Michael Caine), Theo é procurado por sua ex-mulher, Julian (Julianne Moore) para uma missão que esta considera importantíssima para o futuro da humanidade: transportar uma

jovem refugiada para uma ilha fora do continente. O que torna importante esta missão? Bem, a jovem está grávida e, em um mundo à beira do colapso por sua infertilidade, garantir a sobrevivência desta “nova Eva“ é algo urgente. No entanto, mesmo com todos os seus esforços, Theo compreenderá que tal tarefa estará longe de ser fácil.



Nesse começo de 2009, as mulheres ficaram incapazes de engravidar, e a sociedade está envelhecendo e morrendo. Em menos de 100 anos não haverá mais nenhum traço de humanidade no planeta. O Reino Unido é o único Estado que se mantém, a duras penas, enquanto quase todos os outros Estados afundaram em guerras, sendo este o destino de milhões de pessoas de todo o mundo. Frente a esse Estado repressivo, uma organização rebelde, denominada “*Fishes*”, pretende usar essa jovem mulher negra que, inexplicavelmente, ficou grávida, para tomar o poder do governo vigente. Cabe a Theo Faron, esse funcionário largamente apolítico, transportar a futura mãe para o chamado “*Projeto Humano*” – um grupo renomado de grandes cientistas e pensadores, que projetam perspectivas para o futuro em um navio escondido em alto mar – e não a deixar nas mãos dos *Fishes* ou da sociedade inglesa, que certamente a destruiriam e usariam o bebê como símbolo do triunfo britânico.

Além do conceito decididamente atraente que transforma esta ficção científica com toques de aventura numa fantasia imperdível, o filme vem ornamentado com uma crítica mordaz ao declínio do planeta Terra pela ação do homem, e à idéia de que, de alguma forma, o ponto mais alto da raça humana como sociedade já foi atingido. Estaríamos numa espiral

descendente rumo ao desastre e ao desaparecimento, processo que é catalisado pela inexplicável infertilidade mundial e por uma degradação de valores capturada com incrível virtuosismo pelas câmeras de Cuarón. Poderia haver beleza mesmo no final dos tempos?

Filhos da Esperança insere-se como uma alegoria, mas o vemos mais como um aviso. O filme, segundo Cuarón⁷, não pode ser considerado ficção científica, uma vez que trata de assuntos amplamente discutidos atualmente, e trabalha com os medos e inseguranças do presente. Clive Owen afirmou que “A intenção de Cuarón sempre foi fazer um filme sobre os grandes problemas que nos preocupam hoje, saltando 20 anos para o futuro e dizendo que devemos tomar cuidado, porque podemos estar enveredando nesse caminho”. Assuntos como suicídio assistido, através de propagandas do “kit suicida Quietus”, uma referência a um pequeno verso de Hamlet, do inglês William Shakespeare, “*For who would bear the whips and scorns of time, (...) When he himself might his quietus make with a bare bodkin*”, traduzindo, *Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, (...) Se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal*. Mostrando no filme, o diretor atenta para o perigo do controle de imigração, que adota medidas extremas aos imigrantes, como campos de concentração e extermínio; são advertências à sociedade atual.



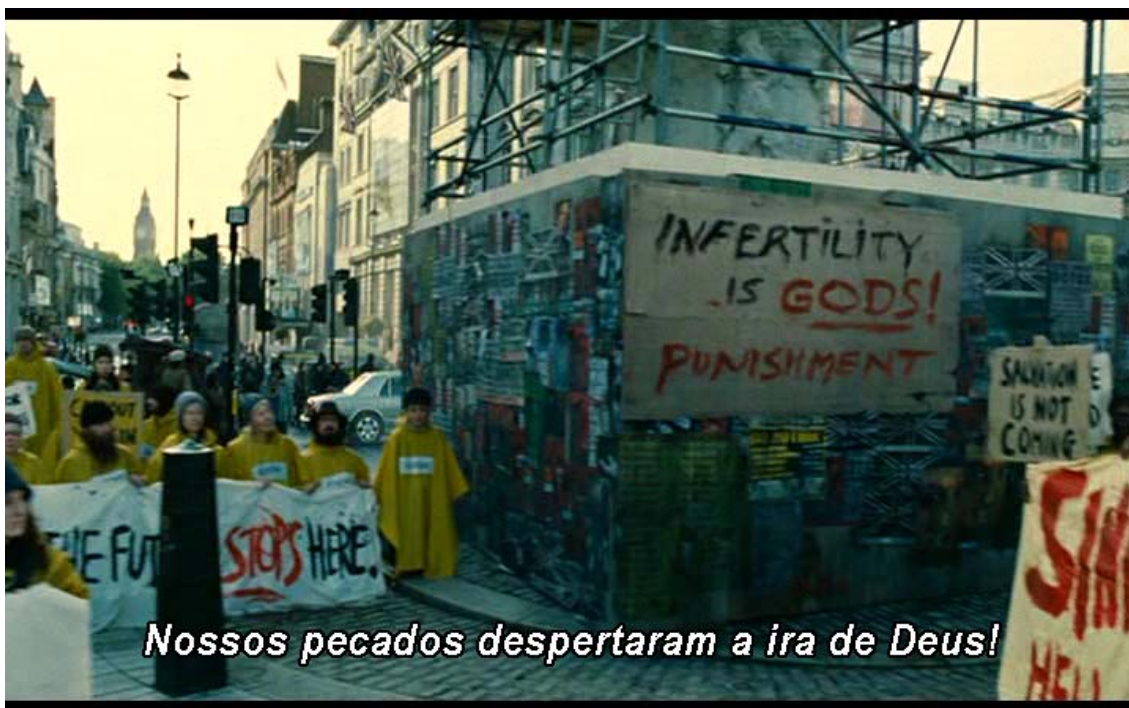
Ser imigrante é crime. Ao escolher a Inglaterra como o porto seguro da humanidade e transformá-la num campo de concentração para os imigrantes, *Filhos da Esperança* cria um cenário que beira o surreal, onde a realidade decadente coloca a modernidade e a barbárie lado a lado e serve de espelho para as piores atrocidades que o ser humano é capaz de fazer

⁷Os comentários aqui descritos foram retirados das entrevistas nos extras contidos no DVD.

contra seu semelhante. O contraste entre esta característica e o lirismo embutido no desfecho da jornada de Theo e Kee engloba a mensagem que Alfonso Cuarón tenta transmitir. Que a esperança jamais deve ser abandonada, e que a bondade floresce mesmo nos recônditos mais abjetos de um mundo que se recusa a ver a razão, mesmo diante do fim iminente de toda a espécie humana.

A força da visão de Cuarón está em como ele representa os rebeldes, sendo tão trapaceiros e imorais quanto o governo. Eles podem estar lutando contra um regime totalitário, mas de forma alguma são mostrados como benfeitores. Seus objetivos parecem garantir menos liberdade para o povo e mais poder para eles mesmos.

O Reino Unido de 2027 é um lugar depressivo, desagradável. A humanidade, nos últimos anos, parece ter voltado à forma animal enquanto a anarquia se espalha. Em quanto tempo o conceito de governo perderá seu valor? Há quanto tempo estamos diante do fim dos recursos naturais e serviços básicos, como água e eletricidade?



O filme nos mostra uma pequena visão de um colapso iminente. É uma visão única acerca do fim do mundo – uma visão que não pressupõe guerra, fome, doença, mas a incapacidade de reprodução. *Filhos da Esperança* não está interessado em dissecar as razões para essa catástrofe, mas em explorar as reações das diferentes pessoas face ao inevitável fim de tudo, e como um raio de esperança se transforma em ferramenta pelo governo totalitarista.

O pensamento de Bakhtin revelado em suas obras, apesar de plural, tem uma unidade garantida pela centralidade da linguagem, cujo método de análise é a dialética. *Dialogismo* é o conceito que permeia toda a sua obra. É o princípio constitutivo da linguagem, o que quer

dizer que toda a vida da linguagem, em qualquer campo, está impregnada de relações dialógicas. A concepção dialógica contém a idéia de relatividade da autoria individual e conseqüentemente o destaque do caráter coletivo, social da produção de idéias e textos. Isto é o que iremos perceber com as imagens e relações que traremos a seguir.

A filmagem, coordenada por Emmanuel Lubezki, é notável: cenas longas, sem cortes, contribuem para mostrar uma Londres em estado parecido com aquela após a Segunda Guerra Mundial. Há uma cena impressionante em um carro, que dura cerca de 5 minutos, sem nenhum corte, assim como outras diversas, de duração semelhante. O momento de maior realismo ocorre quando, durante uma batalha entre o Exército e a resistência, a câmera é salpicada de sangue e continua manchada até o final da cena. O tom do filme é escuro, a paleta de cores é desbotada, predominando-se o cinza sobre as outras cores. Esse é um filme sombrio, e Cuarón parece ressaltar isso.



Cuarón, magistralmente, concatena com sua arte outras peças de arte consagradas, fundindo-as, de forma que o público veja o filme com um senso de unidade. Uma cena interessante mostra o primo de Theo, que obteve acesso a grandes peças de arte, em sua casa, onde há pendurado na parede da sala de jantar o renomado quadro de Picasso “*Guernica*”.



Para os mais atentos, *Filhos da Esperança* também tem outros achados, como a reprodução da capa do disco *Animals*, de Pink Floyd, filmado na mesma estação de energia Batterseas usada na foto original (com direito a porco flutuante e tudo), além de diversos recortes de jornal que indicam que o planeta havia sido varrido por conflitos nucleares. Intervenções irônicas vindas do rádio ("*Essa música é de 2003, época em que os seres humanos insistiam em não perceber que o futuro começaria amanhã*") ou de pichações nas ruas ("*O último que morrer, por favor, apague a luz*") também ajudam a enriquecer a obra.





Numa das últimas cenas do filme, Cuarón constrói sua própria versão da obra-prima de Picasso, em uma seqüência brilhante, estabelecida em um campo de refugiados, que é tão parecido com muitos países subdesenvolvidos do mundo de hoje. O diretor, em outra cena magnificamente elaborada, cria uma imagem já consagrada, quando filma a jovem negra Kee (Claire-Hope Ashitey), aqui tendo mais uma analogia com a palavra inglesa *Kay*, ou chave, segurando o bebê – numa clara referência às tantas pinturas renascentistas intituladas “Nossa Senhora com o menino”. As referências intertextuais neste filme conseguem sair da tela e chegar facilmente ao espectador. Kee é a chave para a nova era, para a esperança que está por vir.



A premissa do filme de Cuarón é forte: torna-se estranho imaginar um mundo sem o choro dos bebês nem o barulho das crianças – coisas que incomodam a muitas pessoas. Nunca paramos para pensar que esses barulhos que às vezes nos tiram do sério possam significar alguma esperança. Apesar de não explicar por que as mulheres tornaram-se inférteis o filme apresenta uma atualidade muito latente. Ter ou não ter mais crianças na terra é o problema menor da história. O que percebemos é que quando nos deparamos com problemas como xenofobia, discriminação, intolerância, coisas muito presentes no hoje, o ser humano não está sabendo como se portar e o que vemos são imagens muito semelhantes às do filmes nos telejornais do nosso dia a dia. Por ser tão bem contextualizado em relação ao panorama sócio-político que encontramos hoje, apesar de apenas dar pinceladas em relação ao pano de fundo que levou a sociedade a essa situação, *Filhos da Esperança* comove. E assusta.

Capítulo 8 Visibilidade: Futuro Limpo

Bakhtin já afirmava, no início do século XX, que nossas realidades estavam essencialmente ligadas ao horizonte social mais próximo de nós mesmos. Iniciando essa próxima série de pensamentos, vejamos um pensamento do mestre russo:

Se algumas vezes temos a pretensão de pensar e de exprimir-nos *urbi et orbi*, na realidade é claro que vemos ‘a cidade e mundo’ através do prisma do meio social concreto que nos engloba. Na maior parte dos casos, é preciso supor além disso um certo *horizonte social* definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo social e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito (Bakhtin, 1997:112).

Pensar essa cidade e esse mundo numa realidade mais próxima de nós mesmos é o que conseguimos inferir dessas construções de futuros limpos e organizados, coerentes e padronizados, vendo-nos numa realidade boa e perfeita, mas com os mesmos problemas de sempre. Mesmo em um filme de ficção científica como o recém-lançado *Eu sou a Lenda* (2007), o nosso maior temor aconteceu e fomos extintos, à exceção de poucos sobreviventes, ou intocados pelo vírus devastador ou modificado por ele e assim deixando de ser humanos como nos conhecemos, a limpeza das imagens e essa assepsia marcam uma tentativa de maquiagem um problema ainda maior desse futuro sem problemas. Que ele carrega em si todos os antigos problemas.

Pode ser parte da estética do filme ter algo para solucionar, um problema posto e feito para um herói resolver, mas vemos que no fundo, mesmo os futuros mais idílicos contêm em si uma pequena parte de todos os problemas que vivemos hoje. Diferentemente dos futuros sujos onde estes problemas são maximizados, no futuro limpo eles advêm do nosso horizonte social mais próximo e como que diluído nas imagens e nas linguagens cinematográficas, volta e meia percebe-se o problema.

Numa imagem de um futuro limpo podem-se pressupor muitas dessas nuances da linguagem cinematográfica. Para Bakhtin, os enunciados (e aqui estamos correlacionando uma imagem filmica ou um diálogo pertencente à linguagem cinematográfica como enunciado) sempre partem do criado a partir de algo dado pelo mundo. Em nosso caso, se o espectador tem diante de si um dado do cinema, a língua ali funcionando em interação com as linguagens e os sentidos, aí sim existirá uma correlação correta a se fazer entre a imagem no cinema e a construção do futuro na mente do público. Conforme Bakhtin:

O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo que lhe preexistisse, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele, nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está sempre relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc.). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa que é dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão do mundo, etc.). O *dado* se transfigura no *criado*. (Bakhtin, 2000: 348).

Dessa maneira, se damos uma seqüência de imagens, é de se pressupor que ali estão dados do mundo que são acessíveis ao leitor/locutor daquelas imagens para que ele crie o seu sentido desse *futuro limpo* e transfigure esse dado num algo criado.

Somente a imagem sem o que Bakhtin chamaria de contexto extraverbal em *Discurso na vida e Discurso na Arte* não poderia criar nada. Entretanto, com as imagens anteriores sabemos que ali estão dois sujeitos que na imagem são iguais naquela realidade imagética, mas absolutamente diferentes na realidade social em que cada um deles estão inseridos. São parte de um futuro limpo onde os novos seres humanos são praticamente produzidos pelo que cada um tem de melhor em si em matéria de genética, porém este é o início dos problemas do futuro limpo neste ínterim.

Ao Tratar do filme *Idiocracia* (2006) percebemos outro modo como esse futuro limpo pode ser caracterizado em cinema. Aqui pela sátira e pelo riso. Como dissera Bakhtin (2000:413) “*De minha parte, em todas as coisas, ouço as vozes e sua relação dialógica. No tocante ao princípio de complementaridade, também o entendo de maneira dialógica*”. Para que nosso trabalho tivesse uma relação dialógica esperada, precisávamos observar essa nova forma de futuro que se apresentou a nós durante as pesquisas e recolhimento de material. E aqui estamos.

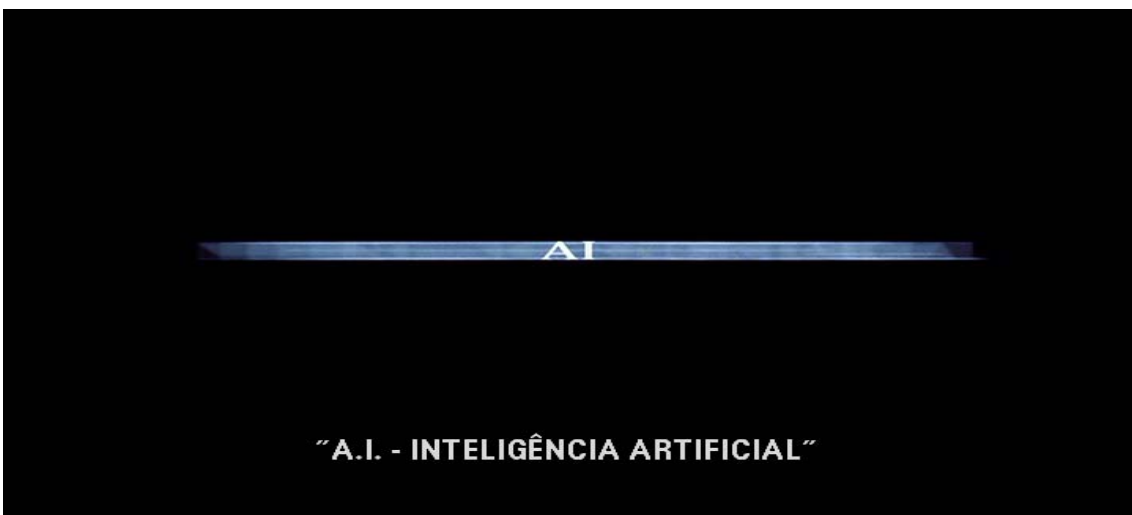
Esse futuro limpo apresenta-se diferente do outro apresentado porque reúne em si as duas realidades, sujo e limpo, mas une a si também os elementos do riso e do grotesco. Se até agora no cinema o futuro fora trabalhado de uma forma ou decadente ou desenvolvimentista problematizada pelo passado, neste filme o futuro apresenta-se ainda mais estarrecedor. Nenhuma catástrofe aconteceu, não fomos extintos, nem invadidos e nem estamos à mercê da manipulação genética. O futuro ignóbil aconteceu porque houve uma declinação das teorias darwinistas. Ao invés de se selecionar os melhores de cada espécie, no caso do filme a humana, ocorreu o contrário. As pessoas de menos inteligência passaram a se reproduzir mais e suplantar as inteligentes. Resultado, um futuro onde um homem de inteligência nada expressiva do século XXI é o maior gênio da terra no século XVI. O cômico e o riso dão o tom a esse futuro. Em contraponto a uma cultura oficial de futuros negros ou arrumadinhos. Nisso encontramos em Bakhtin uma possível explicação para essa extrapolação repentina contida na linguagem cinematográfica atual. Afirmara ele que “*O riso deve desembaraçar a alegre verdade sobre o*

mundo das capas da mentira sinistra que a mascaram, tecidas pela seriedade que engendra o medo, o sofrimento e a violência” (Bakhtin, 1996, p. 150). Para isso, observemos uma cena do filme:



O simples observar demonstra a que ponto chegou a sociedade humana retratada nesse filme. Não conseguimos nem ao menos manter um edifício em pé. A imagem desoladora em qualquer situação dá lugar ao riso descrito por Bakhtin para sobrepujar aos que tentam mascarar a sociedade. E então? Os futuros de sempre estão sendo ridicularizados para uma nova concepção de se pensar o homem? É o que tentaremos ao menos correlacionar com as análises de que trataremos neste trabalho, dos filmes *Inteligência Artificial* e o já citado *Idiocracia*.

8.1 Inteligência artificial (AI): o futuro recontando histórias de um passado muito próximo



A história de A.I. (*Inteligência Artificial*) começa num futuro próximo, de recursos naturais escassos e rígido controle de natalidade. Grande parte do planeta está submersa, em virtude do derretimento das calotas polares provocado pelo efeito estufa. Robôs (Mecas) de todos os tipos garantem o equilíbrio econômico e convivem com os humanos (Orgas) em seu dia-a-dia.

Como o controle da natalidade tornou-se obrigatório, a Cybertronics Manufacturing, uma fábrica de robôs, desenvolve o protótipo de uma máquina-criança, programada para amar incondicionalmente. É assim que o menino-robô David é fabricado e “adotado” por um funcionário da Cybertronics e sua mulher, cujo único filho, portador de uma doença terminal, está criogenicamente preservado há cinco anos. Quando o filho real é curado e retorna ao lar, a convivência “em família” fica tumultuada. Após um mal-explicado acidente numa piscina, envolvendo os dois “irmãos”, a mãe resolve abandonar David numa floresta.

Programado para amar, ele parte junto com Teddy, seu urso de pelúcia futurista, e Gigolô Joe, um amante mecânico, em busca de sua natureza humana para também ter o direito de ser amado. As aventuras, pontuadas por efeitos especiais realistas e algumas vezes arrepiantes, levam o trio para *Rouge City*, uma espécie de caricatura de Las Vegas, e *Flesh Fair*, uma feira de variedades onde, entre outros prazeres, Orgas fundamentalistas se divertem em torturar e destruir Mecas, como num circo romano. O filme termina num futuro ainda mais remoto. Depois de descobrir a Fada Azul da história de Pinóquio, num parque de diversões da submersa Manhattan, e ficar por dois mil anos aprisionado no fundo das águas congeladas que cobrem o planeta, David é encontrado por evoluidíssimos seres. Os humanos estão extintos e são os evoluídos Mecas que tentam realizar o desejo do menino-mecânico, trazendo de volta sua mãe, através de uma clonagem. Seria um final feliz para uma fábula negra, não fosse o fato de que a Felicidade do reencontro tem prazo de duração pré-fixado: 24 horas. O resto é Sonho e ilusão.

8.1.1 Adentrando e entendendo uma Inteligência Artificial



O que é um Homo Sapiens? Um ser com alta capacidade de pensar lógica e inteligentemente? Será esta a característica fundamental na definição de um ser Humano? A derrota de Garry Kasparov, campeão mundial de xadrez, para um computador IBM chamado Deep Blue, em 1997, assinalou a superação da Inteligência Humana pela Artificial, abrindo caminho para máquinas superiores aos humanos? Ou será que é justamente aquilo de irracional que trazemos em nós, aquilo que está para aquém (ou além?) da inteligência, nossos sentimentos, nossos medos, nossas paixões que nos fazem verdadeiramente humanos? Uma Máquina pode ser programada para o Amor perfeito? O Amor é um aprendizado? Ou amar e suscitar no Outro o sentimento de Amor é um atributo exclusivo do Homem, uma qualidade inata, parte de nossa constituição do ser? Para ser realmente Humano é necessário boiar por nove meses num mar de líquido amniótico? Nascer de ventre materno e carnal?



No mundo onde decorre a ação de *Inteligência Artificial*, as principais cidades estão submersas e o filme abre com uma tomada por sobre o oceano, símbolo do feminino, da criação, das águas primordiais das quais saímos, enquanto indivíduos e enquanto espécie. E será depois de dois mil anos aprisionado nas águas que cobrem a maior parte do planeta que David, o menino-robô, “nascerá” ao final do filme para reencontrar sua “mãe”. Esse reencontro não se dá sem uma grande aventura por um planeta Terra já um tanto devastado pelo homem, onde a intolerância surge disfarçada no ódio de alguns pelos robôs. Muitas premissas que advêm do nosso cotidiano, do nosso hoje, e do nosso passado. O filme apenas relata uma das muitas histórias de futuro que poderiam ser contadas a partir dos nossos problemas não resolvidos da atualidade.



“Uma espécie de conto de fadas do futuro sobre *Inteligência Artificial*⁸”, foi assim que Stanley Kubrick definiu o projeto de levar ao cinema uma história inspirada no conto “*SuperToys last all Summer long*” (“Super-brinquedos duram o Verão todo”) de Brian Aldiss, o mais premiado autor inglês de ficção-científica.

A história da produção do filme é longa e o roteiro final é apenas vagamente inspirado no conto. Kubrick comprou os direitos de filmar a história em 1982 e até sua morte esteve envolvido com o projeto. Inicialmente, reelaborou o enredo, junto com o próprio Aldiss, inserindo David no mundo dos contos de fadas, como uma versão futurista de Pinóquio, o boneco de madeira que queria ser um “menino de verdade”, criado pelo italiano Carlo Collodi, em 1881.

⁸ O Site Oficial do Filme está em <http://aimovie.warnerbros.com> Além de se ter acesso a muita informação técnica, fotos, trailers, etc., pode-se ter acesso às entrevistas dos produtores e diretores assim como do idealizador da história na qual está baseado o filme. Muitas das informações retiradas para este tópico foram extraídas dos extras do DVD chamado *Construindo IA*.



Sendo estruturado como um conto de fadas, *Inteligência Artificial* compartilha com esse gênero literário a característica de situar a ação de seus personagens entre a fantasia mais doce e o puro terror, entre o feérico e o sombrio. Quem não se lembra da madrasta que manda enterrar viva a enteada “por um figo da figueira que o passarinho bicou”? Quem não se lembra da Branca de Neve, que escapou por pouco de ter seu coração arrancado, também a mando de uma madrasta malvada? Ou das agruras de João e Maria, abandonados na floresta pelos próprios pais? E haverá conto de terror mais horripilante que Chapeuzinho Vermelho (“vovó, para quê essa boca tão grande?”), contado para crianças da mais tenra idade, justamente quando se preparam para dormir? Em *Inteligência Artificial* predomina esse lado sombrio e assustador dos contos de fadas, que fornece abundante material para interpretações literárias, psicanalíticas, antropológicas, lingüísticas, feministas, etc.

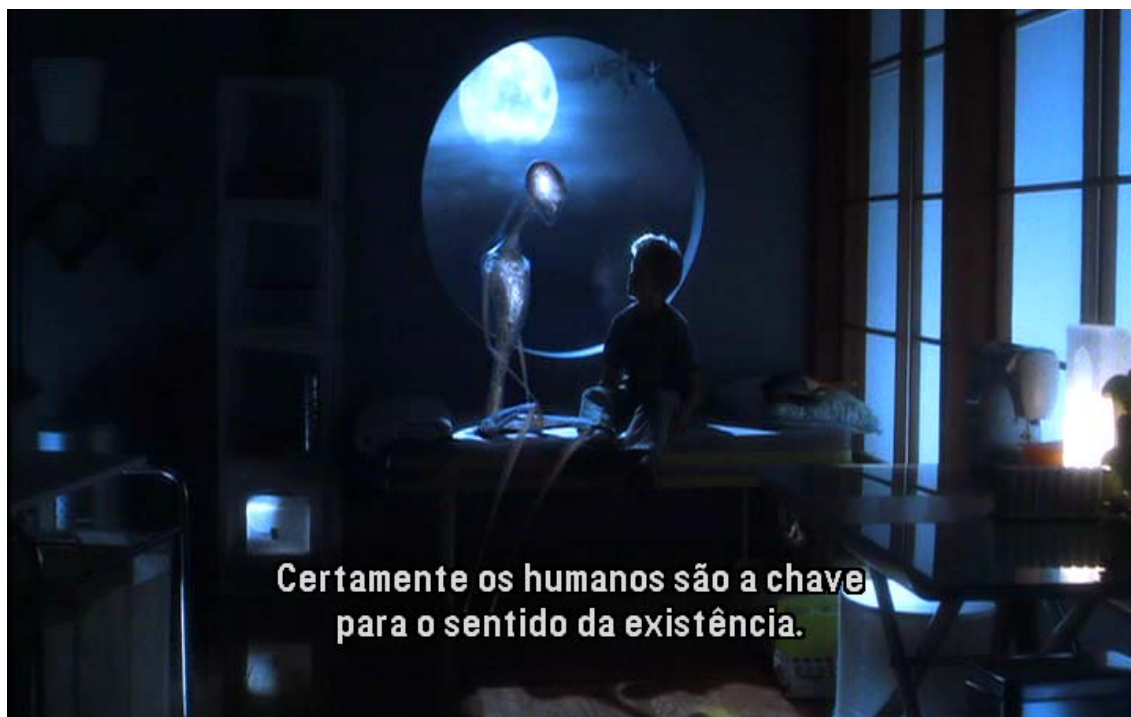
O medo de crescer, de deixar de ser criança e perder o amor dos pais, permeado pela insegurança de nossa inserção no mundo adulto, pela descoberta do sexo, da violência e da morte, e pela necessidade da busca por uma identidade própria, independente, estão universalmente associados à experiência da Infância e Adolescência. A estrutura dos contos de fadas alicerça-se fortemente nesses sentimentos e vivências e envolve, muito freqüentemente, culpa, separações, traições, castigos, provações, aprendizados, purificações. O Pinóquio do futuro de *Inteligência Artificial*, porém, nem sequer é mentiroso, como seu primo de madeira do século XIX. As atribulações a que será submetido, ao longo do filme, não podem ser descritas como “um castigo”. Sua odisséia está mais próxima de uma “provação”, ao final da qual o “herói” vai emergir “humanizado”.



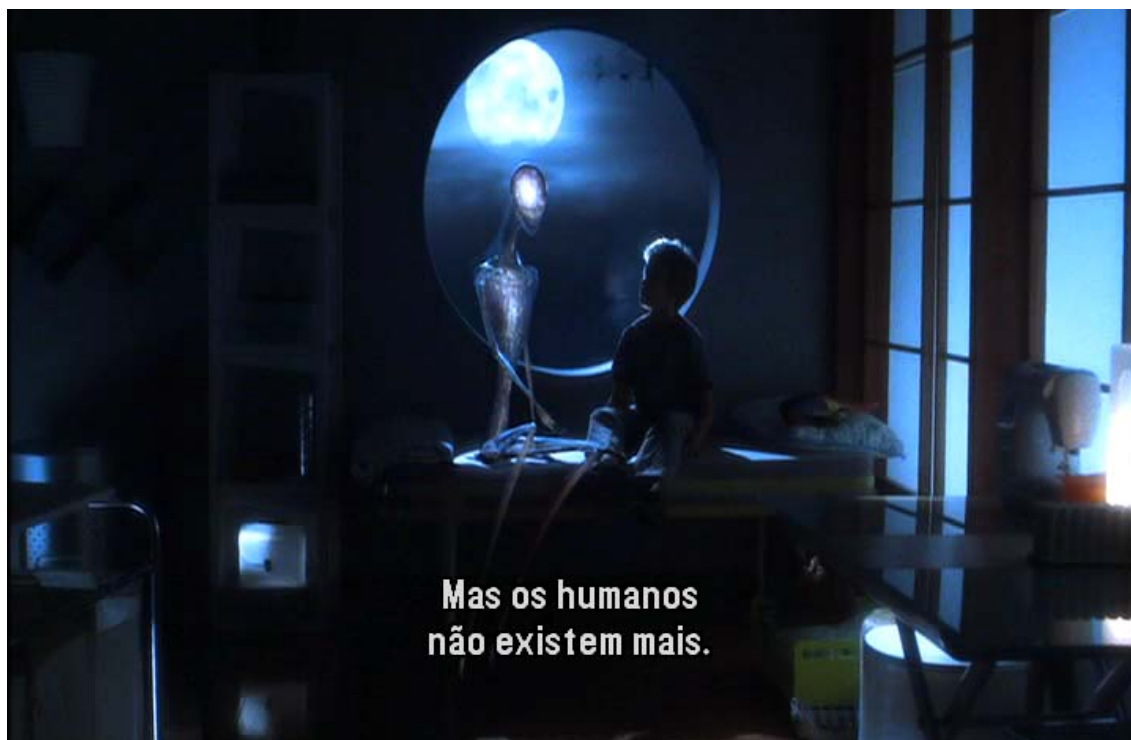
De certa maneira o filme inverte o argumento original de Pinóquio. Em *Inteligência Artificial* não é a máquina que se mostra incapaz de amar: não é Pinóquio que abandona seu “pai” Gepeto para seguir seus amigos “desviantes”, sem dar ouvido à sua consciência (representada na história de Collodi pelo Grilo Falante) e virando as costas à Fada Azul. Ao contrário, David padece de um “excesso” de amor e fidelidade, que não são correspondidos por seus “pais” humanos.

O amigo desviante (Gigolô Joe) será o auxiliar de David na busca de sua humanidade, juntamente com Teddy (o urso de pelúcia), o personagem mais leve e o único com senso de humor em toda a trama, que acaba sendo o “super-herói” da história, pois é ele que torna possível o reencontro, ainda que breve, de David com sua “mãe”.

Kubrick já havia tratado o tema da *Inteligência Artificial* anteriormente e produzido um clássico do Cinema: *2001: Uma Odisséia no Espaço*. O filme, realizado em 1968, tem como uma de suas temáticas o confronto entre a Inteligência altamente complexa e fria de Hal 9000, o computador de bordo de uma espaçonave (com sua voz agradável, mas com um quê de malévola) e a inteligência humana, personificada em David Bowman, o capitão da nave. Hal, em tese, não poderia errar nem mentir. Ele erra e mente. A seqüência do desligamento progressivo dos circuitos (ou “assassinato”) de Hal por David é antológica: ele parece se tornar cada vez mais humano, na medida em que vai tendo sua capacidade mental reduzida.



A relação ao mesmo tempo complementar e substitutiva entre Homem e Máquina começa num longínquo momento da Pré-História, recriado na seqüência de abertura de 2001, quando um Hominídeo usa um pedaço de osso como arma e cria a primeira clava, a primeira ferramenta. A superação do Homem pela Máquina, no plano físico, vem se processando há milênios. Cada nova ferramenta inventada e incorporada aos processos produtivos representou um avanço nessa direção, um crescente e incessante desenvolvimento do engenho humano. A máquina nada mais é senão uma combinação de ferramentas, e a palavra tem sua origem num verbo grego (*machana*) que significa “um meio engenhoso de conseguir um fim”. A estação espacial de 2001, que orbita graciosamente ao som do Danúbio Azul, é apenas um desdobramento e uma continuidade, quase que uma decorrência lógica inevitável do osso-clava, daquela primeira e ancestral ferramenta, como Kubrick cinematograficamente nos ensina na seqüência inicial do filme. Nessa visão, a Tecnogênese (o nascimento da Técnica) e a Antropogênese (o nascimento do Homem) confundem-se num único fenômeno: antes do Homem, não há Técnica; antes da Técnica, não há Homem.



Em *Inteligência Artificial* a relação entre homem e natureza é retratada como distópica e catastrófica. Em lugar da utopia de um futuro de bonança e superação das necessidades básicas pelo uso da ciência e da tecnologia, promessa central do iluminismo e da modernidade, temos um planeta devastado, onde o derretimento das calotas polares submergiu todas as cidades costeiras e grande parte da Humanidade já se extinguiu pela fome. O meio ambiente, modificado ao extremo pelo Homem, volta-se contra ele. É nesse ponto que levantamos um contraponto entre um futuro limpo, demonstrado pelas imagens e um futuro sujo demonstrado por idéias.

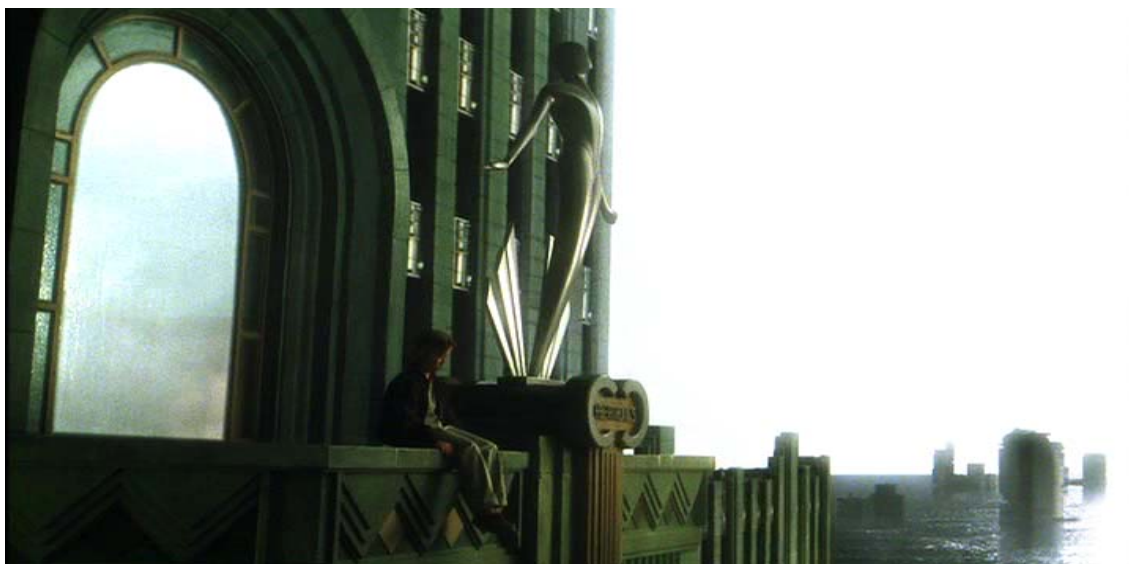
Na distopia de *Inteligência Artificial* o Homem tornou-se cada vez mais dependente das máquinas, inclusive no plano emocional. Gigolô Joe, o companheiro de David em suas aventuras, é um andróide concebido como “um amante perfeito”, solução ideal para os problemas de solidão, sem necessidade de acessórios complicados como fidelidade, reciprocidade, constância, cumplicidade, etc., que fazem tão complexas, difíceis e instáveis as relações amorosas e sentimentais entre seres humanos. Gigolô Joe, como qualquer outra Máquina, pode ser ligado e desligado ao bel prazer de sua usuária.



Se a substituição da força física do Homem pelo trabalho das Máquinas ainda suscita temores, conflitos e contradições, a criação de mecanismos inteligentes gera ainda mais controvérsias e reservas. Criando uma civilização baseada em Máquinas pensantes não estaremos correndo o risco de sermos por elas dominados, superados? Depois de substituir a força física do Homem, a Máquina ameaça tomar seu lugar também enquanto ser pensante e sensitivo? A visão distópica de *Inteligência Artificial* inclui o pior dos desfechos nesse sentido: as Máquinas substituem totalmente os Humanos. Quando David é resgatado do fundo do mar, depois de dois mil anos de espera, o Homem já é uma espécie extinta. O mundo está povoado por Mecas altamente evoluídos que, paradoxalmente, exibem as esguias formas de primitivas esculturas africanas.



A ambigüidade da relação Homem-Máquina é explorada em muitas seqüências e situações do filme. Quando o filho real de Monica e Henry é descongelado e volta para casa, a disputa que se estabelece entre os dois “irmãos” (como na clássica história de Abel e Caim?) leva-nos a uma identificação inevitável com David, a Máquina, e não com Martin, o Humano. David é o menino ideal. Martin é o provocador, sarcástico, manipulador, o ciumento, o que não aceita compartilhar com seu “irmão” o amor dos pais, o que pede à mãe para ler Pinóquio para eles antes de dormir (“David vai adorar a história...”). Enfim, Martin é uma criança real, com os defeitos, maiores ou menores, das crianças reais. Ao inclinarmos nossa simpatia em direção a David, em direção à Máquina, estamos, de alguma forma, abdicando de nossa Humanidade? Ou, dadas as circunstâncias, estamos apenas reafirmando-a, optando pelo idealizado, fugindo do real, identificando-nos com a perfeição, sonhando?



Inteligência Artificial está longe de ter inaugurado a temática das Máquinas sensíveis no Cinema. O pioneirismo cabe a Fritz Lang que, em *Metrópolis* (1927), criou Maria, a primeira andróide cinematográfica com sentimentos humanos. Mas, para a maioria dos cinéfilos, o já trabalhado nessa dissertação, *Blade Runner, o Caçador de Andróides* (Ridley Scott, 1982) continua a ser a mais importante referência no gênero, um verdadeiro *cult*, com abundantes sites na Internet, listas de discussão, fanzines eletrônicos, etc. Com sua ação localizada em Los Angeles, ao redor do ano 2019, *Blade Runner* conta a história de Rachel (Sean Young), uma replicante de última geração tão perfeita que tinha até lembranças de uma infância que nunca vivera, e que se apaixona por um Humano, o policial aposentado Rick Deckard (Harrison Ford), cujo trabalho é caçar e eliminar andróides fugitivos. No caso de Rachel, a característica Humana acrescentada à Máquina é a imprevisibilidade. Todos os Replicantes, por questões de segurança, eram fabricados com uma durabilidade, uma vida útil

pré-determinada. Além de pensar e sentir como um ser Humano, Rachel era a primeira Replicante com duração indeterminada e totalmente ignorante de sua condição de Andróide. Blade Runner, com o romance de Rachael e Deckard, inverte a questão e pergunta: “Pode um humano amar verdadeiramente uma máquina?”



Uma visão inteligente em *Inteligência Artificial* talvez seja sugerir, como fator distintivo de Humanidade, não a capacidade de pensar logicamente (que o IBM Deep Blue já demonstrou, em 1997), nem tampouco a capacidade de amar e ser amado (que a Rachel de Blade Runner já tematizou, em 1982), mas algo muito mais singelo: a capacidade de adormecer, almejar e sonhar. Este é o propósito de David nesse filme. Um Davi que luta contra os gigantes da sua restrição conceitual. Um robô feito para fazer algo tipicamente humano. E isso é um remetimento à falta de sentimentos de alteridade, compaixão e amor ao próximo vividos no hoje. Precisamos de robôs para nos amar e respeitar já que não conseguimos fazê-lo.



Nesse contexto apresentado David então é um robô com aparência de um menino branco, de olhos azuis, cabelos loiros e ar desprotegido, ansioso por dar afeto aos que lhe cercam. O perfil físico do personagem (representado por um humano) desperta automaticamente os sentidos de simpatia, compaixão, consideração. É através do físico, no entanto, que ele apresenta os signos mais impregnados de características robóticas: não dormir, não piscar, não comer, ter sempre uma postura bem ereta. São os sentimentos e desejos representados pela máquina que a tornam diferente de sua forma clássica. David é a tentativa humana de reproduzir os afetos, as crenças, os valores de si mesmo numa máquina, enfim, uma forma de construir um clone humano artificial.

No filme *ser artificial* é descrito como “*uma realidade, um simulacro perfeito com membros articulados, fala articulada e provido de reações humanas*”. O robô do filme é o reflexo de um imaginário constituído sobre a possibilidade das máquinas integrarem circuitos comportamentais inteligentes, prevendo a viabilidade de fazer o mapeamento do impulso dos neurônios, o que daria à máquina condições de sentir como uma pessoa. Os processos de subjetivação de David transparecem em todo filme já que ele chora, tem medo da morte (implora pela vida no mercado de peles) e, como uma criança, busca através de uma fábula a possibilidade de realizar seu sonho de ser um menino de verdade.

Quando David escuta a história de Pinóquio, transformado em um menino pela Fada Azul, sorri dando a entender a associação dele com o menino da história. Assim, ao ser abandonado pela mãe começa a busca pela Fada Azul. No encontro com o Professor Hobby (personagem que o criou) isso se manifesta claramente na transcrição de uma fala da personagem para David:

Até você nascer, robôs não sonhavam, robôs não desejavam, a menos que nós ordenássemos. David! Você faz idéia do sucesso que nós nos tornamos? Você encontrou um conto de fadas e, inspirado pelo amor, repleto de vontade saiu numa jornada para torná-lo real e o mais impressionante ninguém te ensinou! Na verdade, nós te perdemos, quando te encontramos não falamos, porque o nosso teste era simples: aonde o seu raciocínio próprio o levaria? A conclusão lógica. A fada representa a falha humana de procurar o que não existe ou o maior dom humano: a habilidade de buscar os nossos sonhos. E isso é o que nenhuma máquina fez antes de você.

E todo esse percurso levou ao que o evoluído robô do final do filme disse a David. Selecionamos a cena para demonstrar que todas as esperanças e sonhos da raça humana não estavam mais presentes naquele futuro num ser humano e sim em um robô feito para amar.



8.2 *Idiocracia* ou o fim do mundo inteligente no futuro

No cinema, por exemplo, há elementos de imagem que sugerem a construção - pelo espectador - de outras imagens. Esses elementos, muitas vezes, são sugeridos pelo ângulo e movimento da câmera (quase sempre associados à sonoridade (música, ruído), ou à própria interrupção do som), ou pelo jogo de cores, luz e sombra, etc. São elementos implícitos que funcionam como índices, antecipando o desenrolar do enredo. O trabalho de compreensão do espectador passa, assim, pela inferência dessas imagens (sugeridas), ou dos recortes, e da textualidade que se empresta às mesmas. Nisto se encontra, a nosso ver, a mágica de se assistir a um filme e tentar retirar dele os segredos e mistérios que se encerram por debaixo de suas imagens.

IDIOCRACY

Este é o jogo que tentaremos abordar no filme *Idiocracia*, filme do ano de 2006 que retrata um futuro nada convencional até hoje abordado nas telas do cinema. Se nos outros trabalhos aqui analisados, o futuro, ou será dominado por robôs e conviveremos com eles, ou a humanidade vai se extinguir e etc., aqui nada disso ocorre, mas, em nada se deve a um filme de futuro com nuances apocalípticas. Neste filme a humanidade, pode-se dizer, fica sem inteligência; daí o futuro ignóbil, que é como chamamos a esta temática.



O filme *Idiocracia*, produzido no ano de 2006, do diretor Mike Judge, fala de uma possibilidade de que, no futuro, a inteligência, a história e o raciocínio desapareceriam. O filme é de gênero ficção/ comédia e retrata, com muito bom humor, o ano de 2505 no qual todos teriam um QI não maior do que 60 pontos.

A polifonia, que também se configura num fundamento da hipertextualidade, aparece na ocasião em que concebemos o diálogo como um exercício em que todos os comunicantes têm

suas vozes pronunciadas, ouvidas e reconstruídas, num processo que se enriquece intensamente quando essas vozes emergem, num contexto em que a profusão de discursos sociais se faz presente. No filme *Idiocracia* os discursos de cada personagem não sobressaem uns sobre os outros e sim completam-se, construindo um imaginário comum, uma realidade impensável até o momento em que o filme fora lançado, em termos de linguagem cinematográfica. Os futuros apresentados na ficção científica possuíam linguagens de evolução constante e degradação ou bem-estar da sociedade. Mas este filme rompe com os paradigmas através da degradação satirizada do ser humano.

Analisando o filme, podemos constatar uma sátira sobre os exageros cometidos pelo homem, hoje, que poderão, ou não, determinar a cultura humana futuramente. O ócio, o excesso da mídia e a dependência de marcas e produtos aludem a uma realidade futura em que as pessoas têm dificuldades para refletir, produzir e comunicar-se. Cenas como a demonstrada abaixo, em que a personagem Rita vai visitar um *Museu do Peido*, lugar onde existem estátuas e junto delas botões que simulam os flatos humanos e de animais, são exemplos de como o filme retrata a humanidade de 2505. Futuro sem inteligência e muito politicamente incorreto, mas muito dialógico do ponto de vista de confrontar discursos até hoje realizados pela cinematografia tradicional sobre um futuro evoluído.



Idiocracia teve uma trajetória meio conturbada, de acordo com os extras de seu DVD, com a Fox engavetando o filme e o lançando apenas em alguns poucos cinemas como obrigação contratual antes da distribuição em DVD, além de processos por parte de algumas das empresas satirizadas (Starbucks, Costco, Fuddruckers), e refilmagens por causa de péssimas exibições-teste. Mas o filme é muito bom, e uma comédia americana que mais faz pensar do que rir, nesta conjuntura. O futuro apresentado além de uma forma satirizada de crítica é também uma forma de alerta, a nosso ver. Ao dar importância aos elementos de uma

cultura de massa cada vez mais voltada para o consumismo, o filme mostra um futuro em que as empresas dominam tudo, as pessoas têm nomes de produtos e a linguagem descamba para a violência ou para o sexo.

O gênero cinematográfico conforme contextualizamos em Bakhtin apresenta uma grande força aglutinadora, que trabalha a dinâmica de mudança-permanência, colocando em jogo as referências para a construção e reconstrução das narrativas em diferentes momentos. Ao abordarmos tal fenômeno, tendo em vista sua dinâmica e o gênero como quadro organizacional de referencialidade dos textos a serem produzidos, temos um duplo reforço no caráter de renovação das produções textuais de ficção científica: seja pelo gênero que opera nesse sentido, seja pelo sentido que retoma do passado e renova no presente e constrói para o futuro. Mais adiante exemplificaremos como *Idiocracia* constrói esse futuro com base no passado e presente.

O filme se mostra como sendo uma sátira à sociedade americana dos dias de hoje, por meio de uma comédia de ficção científica. Um soldado, Joe, e uma prostituta, Rita, são congelados como parte de um experimento do exército, e acordam 500 anos no futuro. O soldado é um americano médio, escolhido justamente por ser médio.



Por eventos consideravelmente ridículos, o experimento dá errado, as cápsulas criogênicas são abandonadas, e Joe e Rita acordam no futuro. O problema é que, por degeneração disgênica, todos no futuro sofrem de grave retardamento mental, o que faz de Joe a pessoa mais inteligente do mundo (sendo que ele mesmo está longe de ser inteligente, já que é um americano médio). Uma vez reconhecido como gênio (o que envolve uma série de peripécias), Joe é incorporado ao gabinete do hilário presidente Dwayne Elizondo Mountain Dew Herbert Camacho - um lutador de luta livre que faz discursos à nação cantando e

segurando uma metralhadora -, e recebe a responsabilidade de corrigir todos os problemas do país. Em uma semana.

Uma cena muito constrangedora, porém que mostra com eficácia a que ponto o futuro chegou naquela representação é a demonstrada abaixo. Em 2505, devido ao emburrecimento da população, cultura como existe hoje não se prolifera e as coisas têm de ser voltadas para aquele público. Numa cena em que Joe vai ao cinema, ele se depara com um filme chamado *Bunda*. O filme é descrito nas imagens como um filme vencedor e de qualidade, vencedor de oito Oscar naquele ano, inclusive o de melhor roteiro. Seria algo até imaginável se nas cenas não aparecesse somente uma bunda, por mais de noventa minutos, mexendo e soltando flatos. E a platéia fica ensandecida e se deleita, enquanto Joe fica estarecido. É de se pensar que este pode ser um dos piores modelos de futuro que apresentamos neste trabalho, porque não mostra esperança e sim o declínio total da sociedade, e involução completa.



Nenhuma referência é feita ao restante do mundo, que provavelmente foi aniquilado pelos EUA. O filme se dirige diretamente aos americanos, e é fácil reconhecer os americanos nele. Apesar de que, tamanha é a infiltração da cultura americana no restante do mundo, que nos percebemos também no filme, quase que por contaminação. Os EUA de *Idiocracia*, país governado por retardados para retardados, é uma mistura de lixão com Shopping Center, com entretenimento barato, sexo, violência, armas de fogo e comidas gordurosas, glorificados como os valores sociais supremos. A língua inglesa evoluiu para uma fusão de gírias que é compreensível a Joe, cujo vocabulário e gramática, contudo, são sofisticados demais para que os outros o compreendam (Joe é "gay demais", é o consenso dos habitantes daquele futuro).

A sociedade está tão deturpada nesse futuro que a violência e o sexo são os grandes motivadores sociais daquele contexto. Se analisarmos a cena abaixo, do canal de televisão do futuro, aparece o logotipo da *Fox News* como se fosse um videogame, com tiros, balas e explosões, bem ao estilo dos filmes *blockbusters* que surgem diariamente no cinema de hoje. Culto à violência e ao sexo não faltam nos diálogos de *Idiocracia*.



O filme também acerta ao extrair humor da burrice da sociedade do futuro - com destaque para a brilhante cena em que Joe tenta explicar aos ministros porque água é melhor do que Brawndo para fazer plantas crescerem ("Mas Brawndo tem eletrólitos!"). Apesar de ter uma filosofia distorcida no que diz respeito à espécie humana, Mike Judge definitivamente tem talento para humor, e não se deixa de rir em diversas cenas. O roteiro dele e de Etan Cohen consegue criar novas maneiras de complicar a vida de seus protagonistas, e jamais transforma Joe ou Rita em "gênios" de repente - eles permanecem consistentes do início ao fim, sendo apenas o cenário em volta deles que muda.

O sexo é demonstrado como a grande perseguição dessa sociedade. Até os apresentadores dos telejornais aparecem seminus, falando de maneira e linguagem sensual e utilizando palavras que remetem a um contexto puramente sexual. A repórter do telejornal chama Fornica Davis. As notícias ou são de incitação à violência ou à prática puramente sexual. Nesse futuro, até as cafeterias além de café, prestam serviços sexuais aos clientes. Numa cena em que o advogado de Joe tem de correr para salvá-lo da morte, ele se esquece do que ia fazer e vai numa dessas cafeterias, só se recordando do que tem que fazer após a satisfação do que Bakhtin amplamente trabalhou em sua tese sobre Rabelais, o baixo estrato corpóreo. Esse futuro em muito pouco pode ser dissociado de elementos do hoje ou do passado mais distante.

Toda essa gama de relações com os palavrões utilizados no filme nos remete a esse trabalho já abordado por Bakhtin quando do seu estudo das linguagens utilizadas na praça pública da idade média. O futuro de *Idiocracia* não se mostra diferente com as pessoas pensando apenas na satisfação do baixo estrato corpóreo, utilizando o riso como forma de escape a tudo e o linguajar sendo o mais chulo possível, o que torna Joe, que tem uma fala normal dos dias de hoje, alvo de preconceito por dizerem que ele é homossexual somente pelo seu jeito de falar. Como podemos perceber que o imaginário de futuro construído nos filmes de ficção científica é calcado no hoje, selecionamos um excerto do filme e uma fotografia de um site da internet do *Naked News*⁹ (Notícias Nuas, em português) . Hoje isto parece uma atitude ainda iniciante, mas no filme a sociedade toda aceita este tipo de apresentação pessoal e social, onde os valores morais que estão saindo de uso hoje estão completamente esquecidos neste futuro. O que o filme faz por meio da linguagem apresentada é exacerbar como esse comportamento do hoje pode ser nocivo à sociedade do futuro.



⁹ Presente no site <http://www.nakednews.com/> acessado em 02/01/2009 às 16:35h

Incapaz de achar soluções para o lixo e para a alimentação, esta sociedade do futuro acaba sendo surpreendentemente verossímil, já que é possível traçar vários paralelos com os dias de hoje: os comerciais manipulativos, os filmes preguiçosos que fazem sucesso, o crescente uso da tecnologia para aumentar o conforto dos humanos - o que nos faz lembrar do recente filme *Wall-E*, onde as pessoas do futuro usam poltronas flutuantes para se deslocar.

E nesta sociedade medíocre, os medianos Joe e Rita são considerados, como já afirmamos anteriormente, gênios - algo que os coloca em péssimas situações. Porém, o erro do diretor Judge (e do co-roteirista Ethan Cohen) é achar que a humanidade chegaria a esse ponto devido à reprodução de pessoas burras sendo maior que a de pessoas inteligentes. Não, se a humanidade chegar a tal decadência, será por nossa própria culpa - nos deixando manipular pelos confortos de hoje em dia e ficando cada vez com mais preguiça de pensar. Basta percebermos certos diálogos do filme com o mundo de hoje. Um futuro totalmente criado a partir do hoje, em maior escala naturalmente. Basta observar que alguns telejornais mundo afora, hoje já colocam seus apresentadores para dar as notícias sem roupa ou de lingerie. O futuro de Mike Judge retira do hoje os elementos para a construção desse futuro ignóbil.

A civilização ocidental tem, como um de seus pressupostos, o controle de fluxos primários estimuladores do corpo. Esse mecanismo de controle também é (ou quer ser) garantido por meio da racionalidade que, no filme apresentado, é desqualificado, desprezado. No lugar do conhecimento intelectual aparece o corpo como detentor de saber e poder por meio do sexo e da violência apresentados. A falta de conhecimento intelectual neste futuro leva o uso do corpo a outros extremos.

O filme anda claramente pelo que Bakhtin abordou em sua tese como grotesco. Em que consiste a representação grotesca? Segundo Bakhtin, o termo "grotesco" deriva do substantivo italiano *grotta* que significa gruta. Informa-nos o autor que o termo refere-se a um certo tipo de pintura decorativa, encontrada, em fins do século XV, em escavações realizadas em Roma. Afirma Bakhtin que “*essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si*” (BAKHTIN: 1996: 28). O filme parte para uma forma de futuro, ignóbil, desesperançosa e por fim, nas visualizações que exibimos, para o grotesco. Mas percebemos também muita sátira no filme de Judge.

Grotesco e sátira sempre estiveram intimamente relacionados. Assim como o estilo grotesco, a sátira não era reconhecida pela poética clássica, embora fosse cultivada por Horácio, um dos teóricos mais influentes daquela poética. A etimologia latina da palavra em

que "*satura*" significa "mistura", já indica um dos motivos para a marginalização da sátira pela poética clássica: o total desrespeito à unidade de tom. De fato, uma das características da sátira antiga é a apropriação paródica dos mais diversos gêneros literários da Antiguidade, incluindo uma heterogeneidade estilística em que prosa e verso se encontravam misturados no mesmo texto. Mas outra etimologia, ligada à língua grega, associa a sátira à figura mítica do sátiro, lembrando uma de suas características mais importantes, já encontrada na comédia antiga e transmitida ao romance: a irreverência. O que caracteriza a irreverência satírica é o seu caráter denunciador e moralizador. De fato, o objetivo da sátira é atacar os males da sociedade, o que deu origem à expressão latina: *castigat ridendo moris*, que se pode traduzir livremente como "*castigar os costumes pelo riso*". Por seu caráter denunciador, a sátira é essencialmente paródica, pois se constrói através do rebaixamento de personalidades (reais ou fictícias), instituições e temas que, segundo as convenções clássicas, deveriam ser tratados em estilo elevado. Ou seja: a sátira ri de assuntos e pessoas "sérias", para denunciar o que há de podre por trás da fachada nobre impingida à sociedade. Portanto, o riso satírico é diametralmente oposto à idealização épica. Podemos afirmar então que este filme além de trazer em si elementos do grotesco, é puramente satírico em seu cerne.

Mesmo quando Joe não consegue resolver os problemas de maneira imediata, ele é acusado e julgado sem a mínima defesa, porque o juiz, promotor e seu advogado acham que ele é culpado e o condenam a uma reabilitação, que nada mais é que um show de violência explícita para agradar as massas. Como num circo romano, Joe tem de enfrentar opositores com armas e a multidão. A massa é embalada ao som de uma orquestra de guitarras como a demonstrada na cena abaixo, e até o presidente da república torce para que os executores de Joe acabem com ele com a maior violência possível.



Mesmo se safando dessa reabilitação e no final do filme sendo eleito o presidente da república, Joe ainda tem de tentar, a seu modo, resolver o problema maior desse futuro: a falta de inteligência da população. Como se pode ver, o futuro de *Idiocracia* não consegue nem manter um edifício de pé, amarrando-se uns aos outros; as estradas não terminam, pois as pontes caíram, e a população é hipnotizada pela televisão e pelas marcas de consumo.

O jogo de contrastes entre rebaixamento e elevação remete ao conceito bakhtiniano de carnaval. Segundo Bakhtin, uma das características dos festejos carnavalescos na Idade Média e no Renascimento é a inversão da hierarquia vigente: personalidades elevadas, como o rei, ganham sua versão rebaixada normalmente representada de maneira grotesca pelo Rei Momo; e no filme, pelo presidente dos Estados Unidos. Por outro lado, o povo se permite imitar trajes e maneiras fidalgas. Portanto, o carnaval transmite uma impressão de mundo às avessas. Além disto, o carnaval provoca os exageros relacionados com o baixo corporal, a profusão de cores e detalhes e uma multidão compacta que sugere a mistura de corpos, características do grotesco. No carnaval, como na obra de Rabelais, o grotesco, associado ao riso alegre, adquire um sentido positivo. Neste filme também, porque mesmo ironizando, satirizando e mostrando o grotesco, um dos intuitos do filme é a diversão.

Com base nestas observações, pode-se dizer que *Idiocracia* contém elementos carnavalescos, grotescos e satíricos, o que não significa que todo o enredo do filme seja um alegre carnaval, com toda a censura suspensa e a hierarquia abolida. O que ocorre é a utilização de recursos carnavalescos, como o rebaixamento, com o sentido profundamente crítico, acentuando o caráter paródico dos discursos caricaturalmente elevados de diversos personagens. Finalizando, como se pode ver nesta imagem final, a realidade apresentada é desalentadora. Joe e Rita que são os dois seres mais inteligentes desse futuro casam-se e tem três filhos inteligentes também, mas o seu vice-presidente também se casa e têm oito filhos, todos iguais ao pai e à mãe, ou seja, está-se longe de uma esperança ou um facho de inteligência nesse futuro retratado pelo diretor Mike Judge. Ele se parece mais com os *baby boom* de outrora só que sem sombra de esperança de melhoria na vida das pessoas. Um futuro para se rir e pensar muito sobre.



Considerações Finais

Ao fim de oito capítulos onde tentamos expor como o cinema vem se constituindo como uma linguagem própria de sentidos e conceitos, e dentro disso situando como o futuro é apresentado nos filmes de ficção científica, chegamos às nossas considerações finais, onde esperamos poder fazer um apanhado bem coerente do que tentamos expor no trabalho todo.

Uma das grandes inquietações da humanidade sempre foi a origem da obra artística. É muito comum, diante do encantamento provocado pelo contato com a obra, questionar-se de onde vem a habilidade do artista para desenvolver algo que tanto nos toca. Embora seja uma questão muito complexa, e justamente por isto tão antiga quanto à própria humanidade, pode-se perceber um fator concreto que abre caminho para o processo criativo, a cultura. Em suma, conhecer sua própria arte. Sua história, seus clássicos, seus artistas mais importantes. E em cima de uma cultura acumulada, desenvolver algo seu. Isso tudo necessita de um diálogo que una concepções e seres humanos.

A natureza dialógica da linguagem impulsiona o trabalho de Bakhtin, na medida em que se constitui como alicerce para outras categorias. A dialogia possibilita o estudo de diversos campos como o estético, o filosófico e o lingüístico. Diante da importância dessa categoria, propusemo-nos a discutir outra categoria, derivada do conceito de dialogismo, de alteridade, mas que possui outras conotações, uma que se insere no campo da filosofia estética de Bakhtin.

Muito se tem discutido – em trabalhos de lingüística, literatura, entre outros – sobre a noção de dialogia e polifonia em Bakhtin. Se, por um lado, o volume de trabalhos nesse sentido divulga e confere um lugar de importância ao pensamento bakhtiniano, por outro lado, corremos o risco de simplificar seu pensamento. Sob essa perspectiva, nosso trabalho importa como lugar de discussão sobre o conceito de diálogo dentro de uma construção de memória de futuro, fazendo frente a um conceito redutor, segundo Bakhtin, a monologia.

Não acreditamos em uma hierarquia em um sentido valorativo (negativo), que trataria um conceito como melhor ou pior que outro. Entendemos hierarquia no sentido de que há uma espécie de percurso descontínuo em que o pensamento bakhtiniano se especializa. Dessa forma, uma categoria filosófico-fundamental serve como ponte para pensar formas de organização discursiva específicas, como o campo de visão estética de um autor. Neste caso utilizamos dialogia, polifonia e alteridade como ponte para tentar entender como a memória de futuro se instala em filmes de cunho futurista.

Foi-nos caro, portanto, entender que dialogismo e polifonia não são conceitos homogeneizáveis. O fato de os filmes constituírem-se como dialógicos não implica que sejam polifônicos, pois, o ponto de partida para a constituição de um conceito é distinto do outro, ou seja, o dialogismo implica relação entre diferentes valores e discursos; sem essa relação é impossível construir o discurso, pois, no momento em que um discurso emerge, ele já encontra outros e responde a eles. Daí Bakhtin propor que todo discurso, no momento de sua emergência, é, em si, uma resposta a outros.

No que tange à polifonia, não basta inter-relação discursiva. Há uma transposição de campos que coloca esse conceito em um âmbito distinto do dialogismo. Pensamos a polifonia como uma das possíveis extensões do dialogismo – na medida em que o polifônico é uma forma especial de diálogo, ou seja, um diálogo equípolete –, mas convém entender que o discurso polifônico está ligado ao campo de atividade estética. Além disso, ele se assenta na relação estética fundamental, qual seja, a relação entre autor-criador e herói. Não pensar nessas “pré-condições”, a nosso ver, reduz o conceito e o transporta para outros campos, isto é, faz com que ele se torne outro.

E para construir memória de futuro foi preciso entender que dos diálogos travados entre os filmes e suas intertextualidades, diálogos, alteridades e polifonias, surgem outros diálogos muito maiores com o analista que vê o filme, ora com olhar de estudioso, hora como mero público; hora como diversão, hora como trabalho. Cada olhar, em cada momento, suscitou uma memória de futuro dentro de cada filme.

Foram sete filmes que abordaram, em alguns casos, temáticas semelhantes com olhares diferentes, devido ao diretor que realizou o filme. Temáticas opostas. Humanidade em jogo, robôs versus homem, e o robô querendo ser o homem. A extinção da raça humana. A mesma raça caçoando de seu futuro. Muitos futuros construídos a partir de um só lugar. O hoje.

Na introdução deste trabalho, que realmente fizemos antes do trabalho iniciado, propomo-nos uma série de questionamentos que ao longo do trabalho buscamos responder. Elencaremos as questões novamente, mas respondendo-as uma a uma logo em seguida.

- *O que o cinema fala que é o futuro, nos filmes dos últimos dez anos?*

Neste trabalho podemos perceber que o cinema traz duas vertentes majoritárias, mas muito unidas entre si. São as vertentes em que ou o futuro está decadente e rumo à extinção da raça humana por consequência, ou o futuro é um lugar agradável, mas com sérios problemas estruturais aparecendo. Uma exceção é o filme *Idiocracia*, que vem corroborar tudo junto, mas com a sátira e o grotesco dando o tom.

Filmes como *Blade Runner* e *Inteligência Artificial* têm cenários diferentes, mas trabalham com superficialmente com a temática na luta de classes, mesmo que estas sejam entre humanos e robôs. Mudam-se os cenários negros e sujos para cenários limpos e tranquilos. Mas a luta ideológica continua, pois *Filhos da Esperança* não traz essa luta do humano contra a máquina, mas sim o humano na velha luta contra si mesmo, para vencer o mal que existe dentro de cada um de nós e sobrepujar o mal latente. Foi este o futuro que podemos inferir nas pesquisas.

- *A linguagem é constitutiva de sujeitos, de temporalidades, e, portanto, olhando-se para a linguagem, vemos a sociedade que a cerca.*

Os sujeitos dos filmes realizam-se plenamente pela linguagem e dela nunca fogem. Mesmo os robôs dos filmes utilizam-se da linguagem para procurar seu espaço. O que se nota é que onde deveria haver uma linguagem mecanizada, pois se tratam de máquinas, os robôs são humanizados. E por que isso ocorre? Porque eles vivem entre humanos, humanizaram-se por eles e por eles foram humanizados. Cada robô em sua temporalidade ou cada humano no seu devido tempo tem a linguagem como ponte que une as diferenças e constitui a sociedade ao redor de todos. Se em sociedades decadentes ou progressistas percebem-se diferenças lingüísticas, elas são muito poucas. Assim, só podemos analisar o futuro destas sociedades baseado na realidade nas quais foram produzidos os filmes. Mas o que se pode afirmar é que cada filme traz marcas indeléveis da sociedade em que está inserido. Note-se, por exemplo, o filme *Idiocracia*. A sociedade ficou menos inteligente e a linguagem sincrética, verbal ou não-verbal que a acompanha mudou junto.

- *A linguagem se realimenta.*

A linguagem se realimenta e alimenta cada personagem em cada um dos filmes. São utilizados diversos elementos de linguagem para compor cada cena e cada memória de futuro a ser evocada por meio das imagens. Nunca teríamos filmes se a linguagem presente nos filmes não se realimentasse ou se renovasse por meio do diálogo. Esse é o ponto fundamental.

- *Entre nós e o mundo existe uma mediação e a linguagem é esta mediação. Portanto analisaremos o cinema via linguagem.*

O filme, este verdadeiro cruzamento de linguagens, carrega um rico material ideológico que pode ser evidenciado pelos signos propostos. O que o determina como ideológico? Para nós, o diálogo. Conforme foi entendido por Bakhtin, o diálogo é a inter-relação totalmente dialética dos sujeitos. Este pressupõe que os sujeitos que dele participam sejam qualitativamente diferentes. Esses participantes não são objetos formais, cibernéticos, nem interagem em um plano externo, nem pode o relacionamento entre eles ser descrito por

alguma fórmula mais ou menos complexa. Como indivíduos e como sujeitos, somos qualitativamente diferentes, e isso significa que cada um de nós representa uma integridade única, que o outro participante do diálogo tem de aprender a aceitar como um todo (como se fosse esquecer a si mesmo e aceitar o outro totalmente). O diálogo é fundamentalmente diferente do relacionar-se com um sujeito como um objeto, cujas características particulares possam nos despertar aprovação ou recusa. No diálogo, o sujeito não se relaciona com o outro participante de modo funcional, como um comprador e um vendedor ou como um superior e um subordinado. No mundo da alienação, ou seja, no mundo de hoje, as pessoas se relacionam umas com as outras basicamente como objetos: o diálogo representa uma ruptura rumo a um mundo diferente.

- *A linguagem é uma ponte; portanto, para se chegar a algum resultado prático e coerente numa pesquisa, somente via linguagem é que podemos ter êxito.*

Todos os dias abrimos nossos olhos e vemos que o ontem se foi e o hoje dilui-se entre os dedos de maneira tão rápida, fugaz. Na verdade, o futuro é o lugar do homem. Todas as nossas ações e pensamentos são realizados neste momento que ainda virá. Por assim dizer, a vida é um projetar-se ao futuro. Pode parecer estranho que um texto que pretende refletir acerca da linguagem cinematográfica comece pensando sobre a efemeridade e incerteza da vida, mas com nossos óculos bakhtinianos vemos o mundo e, por isso, vida e arte fazem sentido apenas na unidade de quem as incorpora. O que queremos dizer? A linguagem cinematográfica prende-se à vida e torna-se tão incerta, tão insegura quanto à própria vida. O cinema que vemos não está pronto, ele está sempre se completando, esperando seu contato com vários sentidos que só surgirão no seu instante mágico de encontro com o público.

Da ficção à realidade, o contemporâneo tecnológico e o imaginário do pós-moderno vêm proporcionando aproximações e novas visões estéticas em transição. O que é o real e o que é o digital, por assim dizer, no cinema? As tecnologias estão comprovando que o que era apenas ficção, literatura, arte cinematográfica e imaginário está em um novo mundo de reflexões sobre o impossível, uma palavra que aos poucos estará riscada, pela união da ciência com a imaginação. Buscar uma inclusão da “inteligência” do computador nos fenômenos da inteligência natural definiu a inteligência artificial como uma coleção de técnicas suportadas por computadores, com as capacidades dos seres humanos. Essas qualidades estão plenamente desenvolvidas e já resolvidas como se pode ver nas linguagens do filme *Inteligência artificial*, projetado num futuro inespecífico, numa leitura renovada dos tradicionais contos de fada. É clara a alusão sobre a solidão do menino cibernético, perdido e abandonado, porque inspira

terror e não o amor desejado. Neste ponto da narrativa de Spielberg começa a aventura de David em busca da Fada Azul, que possuiria o poder de transformá-lo no menino de carne e osso, como no conto de fadas de Collodi. Não, apenas mais um exemplo puro e claro dos imensos aportes dialógicos da linguagem cinematográfica.

- *O conceito de futuro, a visão, o que é dito sobre o futuro, como este é construído no hoje, como o futuro é construído na linguagem fílmica?*

O que é dito sobre o futuro acontece em algumas vertentes muito clássicas e perpassamos isso por todo o trabalho. Ou viveremos em uma sociedade decadente e rumo à degradação total, ou viveremos em sociedades fortemente controladas por governos totalitários, ou dividiremos nosso espaço com robôs tão inteligentes quanto nós, ou seremos extintos da face da terra de uma vez ou caminharemos lentamente rumo a essa extinção. Mas o futuro construído aqui advém das nossas memórias de passado e presente, ou seja, foi construído com base no hoje.

- *A linguagem fílmica nos últimos anos, construindo o conceito de futuro. Divergências com outras épocas.*

Estudar o Homem é obrigatoriamente um percurso que entrelaça com a linguagem. Por assim dizer, a Lingüística é verdadeiramente uma ciência antropológica. E se algum filósofo pré-socrático tivesse afirmado que tudo é linguagem? Será que teríamos outra concepção de homem? E se Saussure tivesse tido mais tempo para expor seus pensamentos? Mas tanto os filósofos gregos quanto Saussure apenas fizeram sua parte no universo da ciência lingüística, correram com o bastão e o passaram para frente. Dessa forma de pensar, se pensarmos que na linguagem fílmica tudo é um signo ideológico e que todos os conceitos de futuro ali apresentados são únicos, não veremos divergências com o passado e sim materialidades advindas do hoje. Podem-se mudar o meio no qual seremos extintos através dos futuros apresentados no cinema, mas continuaremos sendo extintos de acordo com idéias básicas de ingerência social e ambiental que são construídas no presente. As divergências vêm quanto ao meio e não quanto à inevitabilidade das coisas que estão no porvir.

- *E enfim, a construção do conceito de futuro na linguagem fílmica.*

Para nós a construção do conceito de futuro foi gratificante. A linguagem fílmica e o cinema, desde seu nascimento até os dias atuais, parece não se cansar de incorporar outros gêneros, dando a eles novos sentidos, novos contornos que só a dinâmica típica do filme seria capaz de proporcionar. Na verdade, o cinema é mais um gênero, todavia, como cada um destes, ele é único ao reconstruir a realidade a seu modo, construir um futuro que está somente dentro de nós. Um cinema que em suas raízes foi mudo, mas já pensava o futuro.

Depois ganhou som e, hoje, recursos infindáveis fazem dele um objeto espetacularmente dialógico e criador de conceitos. Embora o filósofo russo Mikhail Bakhtin não tenha se pronunciado sobre o cinema, é inegável que no decorrer da obra bakhtiniana há indícios suficientes para falarmos de uma linguagem cinematográfica, ou relações com a imagem e o não-verbal. E se quisermos melhor definir, um cruzamento de linguagens. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, por exemplo, ao discutir a natureza do signo, percebemos que este é fenômeno do mundo exterior, tendo sua materialidade quer em massa física quer em cor ou mesmo som. Um conceito nasce quando tem materialidade no mundo. Se o futuro está na tela do cinema e tem materialidade no mundo, ele não é mais só uma memória de futuro, mas um futuro no vir-a-ser da linguagem.

Re-ler Bakhtin sob a ótica do conceito de memória de futuro leva-nos a retomar sua versatilidade como literato e como filósofo. Destacamos a importância filosófica de algumas idéias de Bakhtin, para pensá-lo de forma menos operacional. Importante ressaltar que ele não foi um estruturalista e que suas categorias relativas ao campo artístico-literário vinculam-se, de certa forma, às idéias filosóficas do jovem Bakhtin, preocupado com a ética e com ser-evento-único. Cada filme foi então analisado neste trabalho como um ser-evento-único ou demandaríamos milhares de páginas para descrever os mínimos detalhes que por ventura pudessem surgir no decorrer da análise.

Desse modo, o que intentamos fazer neste trabalho, cremos ter conseguido. Demonstrar onde o futuro traz diálogos e construções de memórias de futuro em cada filme analisado, demonstrar as contextualizações com o presente e o passado e levantar intertextos foi nosso intento inicial e esperamos ter logrado êxito na tarefa. Assim como no início deste trabalho citamos o rei de Copas para ilustrar o modo como trabalharíamos, chegamos agora ao fim do nosso relato e labor. Esperamos ter respondido aos questionamentos feitos na introdução.

Se nos filmes de futuro sujo, a temática majoritária foi os robôs e a degradação do planeta, percebemos que nos de futuro limpo isso quase que se repetiu. Consideramos então que, e nisto incluindo o futuro ignóbil, Bakhtin acerta ao dizer que não há gênero fixo e imutável, e que eles dialogam entre si e se constituem. Percebemos que há esperança nos futuros sujos e medo nos futuros limpos e escárnio no futuro ignóbil.

Onde a humanidade depositou o medo havia esperança escondida e onde enxergávamos ordem havia o caos nas entrelinhas. Estas memórias de futuro surgiram não do nada, mas do intenso diálogo social no qual estes filmes nasceram e se misturaram após a fechada da claquete final.

Enfim, os escritos de Bakhtin nos foram imprescindíveis e os contextualizadores da teoria cinematográfica nos embasaram a explicar o texto fílmico em suas sensíveis nuances e os outros teóricos abordados neste trabalho deram cada um a sua dialógica e pontual contribuição para chegarmos aonde estamos neste momento. Num futuro muito distante ou num passado muito longínquo, podemos através da linguagem recuperar qualquer sentido ou contexto, desde que se tenha intento e empenho.

O futuro parece decidir-se mais na responsabilidade, na sensatez e na sensibilidade humanas do que na idéia de progresso tecnológico. Num tempo em que o Homem se abstém da participação na construção da sociedade, em que o individualismo se assume como principal lógica de sobrevivência e em que a História se escreve num misto de acaso e de vontade de uma minoria dominante, é fundamental refletir sobre a contribuição do Homem contemporâneo para a construção da sociedade do futuro e sobre a condição que esta sociedade lhe reserva.

Humanizar ainda mais o ser humano ou re-humanizar? Uma questão a ser respondida pelo futuro. Em *Os Sete saberes para a educação do futuro* (1999), Edgar Morin reforça a importância de uma educação predominantemente humanista para a construção de uma sociedade do futuro na qual a Humanidade se constitua numa “*comunidade planetária*”. Esta será uma condição essencial para que “*as relações humanas saiam do seu estado bárbaro de incompreensão*”.

Isto nos leva ao cinema em que acreditamos. Um cinema de imagens, onde todo movimento de câmera tem um propósito para além do mero virtuosismo, cada corte traz em si um significado e nenhum enquadramento é aleatório, exerce sempre uma função na narrativa, no sentido nascido em cada um de nós.

E enfim, Bakhtin num texto escrito quase no fim de sua vida já explicitara que os sentidos são eternos. Neste caso, contextualizamos mais um pouco e dizemos que as memórias de futuro também são eternas. Pois quando o 2019 de *Blade Runner* chegar e nada daquilo tiver acontecido, ainda assim haverá uma memória de futuro inserida nas entrelinhas do texto fílmico. Mudaremos a data, mas o sentido estará lá para ser resgatado, redescoberto, renascido. Como dissera o mestre russo, todo sentido um dia terá o seu festival de renascimento. É só uma questão do grande tempo. E ele estará sempre no futuro.

Referências Bibliográficas

- AMORIM, M. *Os textos de pesquisa como objeto cultural polifônico* In: *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v.50, n.4, UFRJ/Imago/CNPq, 1998
- AUGÉ, M. *Não-lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.
- AUMONT, J. et ali. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *O Freudismo: um esboço crítico*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1996.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.
- _____. *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*. Publicada em *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. (Discurso na vida e Discurso na arte –sobre poética sociológica – tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza). Tradução para uso didático.
- BAZIN, A. *Ontologia da imagem fotográfica* In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. 3º ed.. São Paulo: Editora Graal, 2003. p.13-21
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARROS, D.L.B. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, D. L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 1 - 9.
- BRAIT, B. *Leituras: formas vivas de surpreender significações*. In: AGUILHERA, V. de A.; LÍMOLI, L. *Entrelinhas, entretelas: os desafios de leitura*. Londrina: EDUEL, 2001. p.01-20
- _____. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J.L. (org.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994

- _____. (org.). *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. (org.). *Bakhtin, outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
- BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).
- _____. *Obras escolhidas*. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- BERNADET, J. C. *O que é cinema*. 5. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- CAMARGO, L. *Apresentação*. In: PELLEGRINI, T. et. alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC : Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 9-13.
- CHARAUDEAU, P.: MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHARTIER, R. (Org.) *Práticas da leitura*. Rio de Janeiro: Estação Liberdade. 2001.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. 2º ed. - São Paulo: Globo, 2003
- CUNHA, D.A.C. *Bakhtin e a lingüística Atual: interlocuções*. In: BRAIT, B.(Org.) *Bakhtin, Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p.303-310.
- CLARK, K. ; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- DAVIS, M.. *A cidade de Quartzos*. São Paulo: Scritta Editorial, 1993.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990
- ECO, U. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Viagem pela hiper-realidade*. In: *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 168
- ERIBON, D. *Michel Foucault e seus contemporâneos*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- FARACO, C.A. et alii (org.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: UFPR, 2001.
- _____. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin* Curitiba: Criar Edições, 2003
- FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e terra, 1992.
- FIORIN, J. L. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- FREITAS, M. T. et alii (org.). *Ciências Humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

- GARCIA-ROZA, L. A. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GERALDI. (2003). *A diferença identifica. A desigualdade deforma: Percursos bakhtinianos de construção ética e estética*. In: FREITAS, M. T.; JOBIM E SOUZA, S.; KRAMER, S. (Org). *Ciências Humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin*”. São Paulo: Cortez, 2003. p. 39 – 56. (Coleção questões da nossa época, v. 107).
- GUIMARÃES, E. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. Campinas: Pontes, 1995.
- GUIMARÃES, H. *O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*. In: PELLEGRINI, T. et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-114.
- HALBWACHS, M. *A Memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- JAKOBSON, R. *Lingüística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- JOHNSON, R. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas*. In: PELLEGRINI, T. et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.37-59
- LIMA, H. (Org.). *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 11. ed Supervisão de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, s.d.
- LOPES, D. *Beleza, beleza e nada mais*. Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, América do Sul, 30/ 04/2008 Disponível em:< <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/1494/1238> >. Acesso em: 12/08/2008.
- KONDER, L. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.
- MALRAUX, A. *Le Musée Imaginaire*. In: *Les Voix du Silence*. 1951. p. 279
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MIOTELLO, V. *A Construção Turbulenta das Hegemonias Discursivas: O discurso Neoliberal e seus confrontos*. 2001. 339 f. Tese (Doutorado em Linguística) IEL – UNICAMP, Campinas, SP.
- MORIN, E. *Cultura de massas no Século XX*.. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. Volume 1: Neurose

- _____. *Os sete saberes necessários à Educação do Futuro*. São Paulo: Editora Cortez, 2002.
- _____. *A alma do cinema*. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema*. 3° ed. São Paulo: Editora Graal, 2003. p.143
- NEUMAN, D. *Film architecture*. London. Prestel. 1999.
- PELLEGRINI, T. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In: PELLEGRINI, T. et. alii. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.15-35.
- PONZIO, A. *A Revolução Bakhtiniana*. Tradução do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso GEGE UFSCar, coordenação de Valdemir Miotello. São Paulo: Contexto, 2008.
- RAMIREZ, J.A.. *La arquitectura en el cine*. Madrid: Alianza Forma, 1995.
- ROUANET, S. P. *O homem-máquina hoje*. In: NOVAIS, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.
- SOFISKY, W. *Destruindo o fluxo do tempo*. **Revista Humboldt**. Boon, Alemanha. Nº 85. Ano 44. p. 26, Janeiro, 2002. Semestral.
- SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STAM, R. *Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TOLEDO, E.L.S. *Tecendo as idéias: Saint-Exupéry e o novo testamento*. São Paulo: Arte e Ciencia Editora, 2007.
- VERÍSSIMO, L.F. *Banquete com os Deuses: Cinema. Literatura, Música e Outras Artes*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- VEYNE, O. *O inventário das diferenças: história e sociologia*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- XAVIER, I. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, T. et. ali. (org.) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003. p.61-89.
- _____. *A experiência do cinema*. 3° ed. São Paulo: Editora Graal, 2003.
- TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.
- WERTSCH, J. V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.
- _____. *Estudos socioculturais da mente*. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

Filmografia Utilizada¹⁰:

SPIELBERG, S. Inteligência Artificial. Filme, 2001.

Ficha Técnica.

Título Original: Artificial Intelligence: A.I.

Gênero: Ficção Científica

Tempo de Duração: 146 minutos

Ano de Lançamento (EUA): 2001

Site Oficial: www.aimovie.com

Estúdio: DreamWorks SKG / Warner Bros. / Stanley Kubrick Productions

Distribuição: DreamWorks Distribution L.L.C. / Warner Bros.

Direção: Steven Spielberg

Roteiro: Steven Spielberg, baseado em conto de Brian Aldriss

Produção: Bonnie Curtis

Música: John Williams

Direção de Fotografia: Janusz Kaminski

Desenho de Produção: Rick Carter

Direção de Arte: Tom Valentine

Figurino: Bob Ringwood

Edição: Michael Kahn

Efeitos Especiais: Industrial Light & Magic

Elenco

Haley Joel Osment (David Swinton)

Jude Law (Gigolo Joe)

Frances O'Connor (Monica Swinton)

Jake Thomas (Martin Swinton)

Sam Robards (Henry Swinton)

William Hurt (Professor Hobby)

Jack Angel (Teddy - voz)

Ben Kingsley (Narrador)

Chris Rock (Robô comediante - voz)

Meryl Streep (Robô azul - voz)

¹⁰As fichas técnicas foram retiradas a partir de informações do site: www.adorocinema.com.br e acessadas em 28/08/2008.

Ashley Scott (Gigolô Jane)
Robin Williams (Dr. Saber - voz)
Kathryn Morris
Brendan Gleeson
Daveigh Chase
Clara Bellar

CUARÓN, A. *Filhos da Esperança*. Filme. 2006.

Ficha Técnica

Título Original: Children of Men

Gênero: Ficção Científica

Tempo de Duração: 109 minutos

Ano de Lançamento (EUA / Inglaterra): 2006

Site Oficial: www.childrenofmen.net

Estúdio: Universal Pictures / Strike Entertainment / Quietus Productions Ltd. / Hit & Run Productions

Distribuição: Universal Pictures / UIP

Direção: Alfonso Cuarón

Roteiro: Alfonso Cuarón e Timothy J. Sexton, baseado em livro de P.D. James

Produção: Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor, Iain Smith e Tony Smith

Música: John Tavener

Fotografia: Emmanuel Lubezki

Desenho de Produção: Jim Clay e Geoffrey Kirkland

Direção de Arte: Ray Chan, Stuart Rose, Mike Stallion e Paul Inglis

Figurino: Jany Temime

Edição: Alex Rodríguez

Efeitos Especiais: Millenium FX Ltd.

Elenco

Clive Owen (Theodore Faron)

Julianne Moore (Julian Taylor)

Michael Caine (Jasper)

Chiwetel Ejiofor (Luke)

Charlie Hunnam (Patric)

Claire-Hope Ashitey (Kee)

Pam Ferris (Miriam)

Danny Huston (Nigel)

Peter Mullan (Syd)

Oana Pellea (Marichka)

Paul Sharma (Ian)

Jacek Koman (Tomasz)

JUDGE, M. *Idiocracia*. Filme. 2006.

Ficha Técnica.

Título no Brasil: Idiocracy

Título Original: Idiocracy

País de Origem: EUA

Gênero: Aventura

Classificação etária: 16 anos

Tempo de Duração: 84 minutos

Ano de Lançamento: 2006

Site Oficial: não disponível.

Estúdio/Distrib.: Fox

Direção: Mike Judge

Elenco

Luke Wilson ... Joe Bauers

Maya Rudolph ... Rita

Dax Shepard ... Frito

Anthony 'Citric' Campos ... Secretary of Defense

David Herman ... Secretary of State

Sonny Castillo ... Prosecutor

Kevin McAfee ... Bailiff

Robert Musgrave ... Sgt. Keller

Ryan Melton ... Hospital Technician

SCOTT, R. *Blade Runner – o Caçador de Andróides*. Filme. 1992.

Ficha Técnica

Título Original: Blade Runner

Gênero: Ficção Científica

Tempo de Duração: 118 minutos

Ano de Lançamento (EUA): 1982

Estúdio: The Ladd Company

Distribuição: Columbia TriStar / Warner Bros.

Direção: Ridley Scott

Roteiro: Hampton Francker e David Webb Peoples, baseado em livro de Philip K. Dick

Produção: Michael Deeley

Música: Vangelis

Direção de Fotografia: Jordan Cronenweth

Desenho de Produção: Peter J. Hampton e Lawrence G. Paull

Direção de Arte: David L. Snyder

Figurino: Michael Kaplan e Charles Knode

Edição: Marsha Nakashima

Efeitos Especiais: Dream Quest Images

Elenco

Harrison Ford (Deckard / Narrador)

Rutger Hauer (Roy Batty)

Sean Young (Rachael)

Edward James Olmos (Gaff)

M. Emmet Walsh (Capitão Bryant)

Daryl Hannah (Pris)

William Sanderson (J.F. Sebastian)

Brion James (Leon)

Joe Turkel (Tyrell)

Joanna Cassidy (Zhora)

James Hong (Hannibal Crew)

Morgan Paull (Holden)