

FACULDADE CÁSPER LÍBERO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM COMUNICAÇÃO

CAIO GARCIA GUATELLI

OS INTERESSES PRIVADOS E A DESINFORMAÇÃO AUDIOVISUAL:  
O ABUSO DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM DETRIMENTO DOS INTERESSES DE  
UMA SOCIEDADE POUCO PREPARADA PARA SUA COMPREENSÃO.

São Paulo

2021

CAIO GARCIA GUATELLI

OS INTERESSES PRIVADOS E A DESINFORMAÇÃO AUDIOVISUAL:  
O ABUSO DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM DETRIMENTO DOS INTERESSES DE  
UMA SOCIEDADE POUCO PREPARADA PARA SUA COMPREENSÃO.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da faculdade Cásper Líbero, linha de pesquisa Jornalismo, Imagem e Entretenimento, como requisito à obtenção do título Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persichetti

São Paulo

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

Guatelli, Caio Garcia

Os interesses privados e a desinformação audiovisual: o abuso da linguagem audiovisual em detrimento dos interesses de uma sociedade pouco preparada para sua compreensão / Caio Garcia Guatelli. -- São Paulo, 2021.

133 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, 2021.

Orientador: Profa. Dra. Simonetta Persichetti.

1. Audiovisual. 2. Linguagem. 3. Educação. 4. Desinformação. 5. Fakenews. I. Persichetti, Simonetta. II. Faculdade Cásper Líbero, Mestrado em Comunicação. III. Título.

CDD 070.41

*Bibliotecária responsável: Letícia Marina dos Santos - CRB 8/8369*

# ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**AUTOR: CAIO GARCIA GUATELLI**

**“OS INTERESSES PRIVADOS E A DESINFORMAÇÃO AUDIOVISUAL: O ABUSO DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL EM DETRIMENTO DOS INTERESSES DE UMA SOCIEDADE POUCO PREPARADA PARA SUA COMPREENSÃO”**



---

**Prof. Dr. Roberto Aparecido Mancuzo Silva Junior**  
Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE



---

**Prof. Dr. José Eugenio de Oliveira Menezes**  
Faculdade Cásper Líbero - FCL



---

**Profa. Dra. Simonetta Persichetti**  
Faculdade Cásper Líbero - FCL

**Data da Defesa: 11 de maio de 2021.**

Dizem que uma imagem vale mais do que mil palavras. Mas quais mil palavras são essas?

Antônio Gaudério

## RESUMO

"Os Interesses Privados e a Desinformação Audiovisual" é um estudo que pretende mostrar a capacidade da linguagem audiovisual em guiar a sociedade e modificar seu comportamento, e como, em grande parte das produções audiovisuais, os interesses dos produtores prevalecem em detrimento dos interesses sociais.

Num contexto sócio-histórico, este estudo busca esclarecer o quanto se utilizou das capacidades dessa linguagem para orientar ou desorientar a sociedade. Da sua breve história, são analisados alguns casos nos quais a linguagem audiovisual teve papel determinante nas questões econômicas, culturais e ideológicas da humanidade. Da introdução do daguerreótipo no século XIX, até o popular filme de *smartphones* na contemporaneidade, o balanço final aponta para uma sociedade suscetível a um plano que mantém o conhecimento sobre as sintaxes audiovisuais fora do alcance das massas.

São abordados estudos antropológicos, psicofísicos, semióticos e linguísticos — em especial os que cercam a linguagem cinematográfica — para alcançar as conclusões sobre as capacidades do audiovisual e sua consolidação, na atualidade, como linguagem tão popular quanto a fala ou a escrita. Na última parte deste estudo é apresentado um filme, de minha autoria, produzido no âmbito desta pesquisa. *Talkey, Amazônia em Chamas* (2019) é um documentário reflexivo que exhibe os impactos dos discursos audiovisuais e seus meios na sociedade brasileira.

O objetivo desta pesquisa é deixar claro que, apesar da similaridade com o universo natural e da popularidade alcançada, a linguagem audiovisual tem características muito particulares. Sua capacidade de subjetivar a realidade reside em técnicas que a construção “gramatical” dessa linguagem impossibilita sua precisa decifração por técnicas gramaticais tradicionais. É um alerta aos que pensam que o conhecimento sobre as regras da escrita, da iconografia pictórica e da observação atenta bastam para desvendar e operar a sintaxe da polifonia audiovisual.

Palavras-chave: Audiovisual, Linguagem, Educação, Desinformação, Fakenews

## ABSTRACT

“The Private Agenda and the Audiovisual Misinformation” is a study that aims to show the audiovisual language ability on guiding society and modifying its behavior, and how, in most audiovisual productions, the producers' interests prevail over society benefits.

In a socio-historical context, this study seeks to clarify how much the language's resources are used to guide or disorient society. From its brief history, some cases in which an audiovisual language played a decisive role in the economical, cultural and ideological issues of humanity are shown here. From the introduction of the daguerreotype in the 19th century, to popularisation of smartphones videos in contemporary times, the analysis points to a society shown as victim of a planned system that keeps the audiovisual syntaxes knowledge away from the masses.

Thru studies in anthropology, psychophysics, semiotics and linguistics — specially those which cover the cinematographic language — this study aims to reach conclusions about audiovisual scope. In the last part, the study presents a film, my own production, as part of this research. *Talkey, Amazônia em Chamas* (2019) is a reflexive documentary that shows the impacts of audiovisual language and medias on Brazilian society.

The goals of this research is to make it clear that, despite the similarity with the natural universe and the popularity achieved, the audiovisual language has a very particular characteristic embedded in it. Its ability to subjectify reality lies in techniques that the “grammatical” construction of this language makes it impossible to be accurately deciphered using traditional grammatical techniques. It is an alert to those who think that wisdom achieved from writing technics, pictorial iconography or observing are enough to solve and operate the syntax of audiovisual polyphony.

Keywords: Audiovisual, Language, Education, Fakenews, Misinformation

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do filme *Talkey - Amazônia em Chamas* (Brasil - Caio Guatelli, 2019) 95



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 UMA LINGUAGEM DESVIRTUADA E SEU CONTEXTO HISTÓRICO</b>	<b>23</b>
1.1 O rápido desenvolvimento da nova linguagem	28
1.2 A nova linguagem adaptada a um novo meio	36
1.3 Revoltas impulsionando outras revoltas - com apoio da TV	43
1.4 Internet, a revolução político-social-econômico-cultural	46
<b>2 UMA HERMENÊUTICA DO CAOS AUDIOVISUAL</b>	<b>59</b>
2.1 A imagem técnica como meio perturbador da ordem social no século XIX	63
2.2 A substituição dos conceitos de imagem	65
2.3 A Tomada do Capitólio como consequência de uma comunicação alterada	69
2.4 Engajamento pelas sensações - economia e estados mentais	72
2.5 Onipresença sintética	79
2.6 Engajamento pelas sensações - subjetivismo, ativismo e política	83
2.7 O poder das câmeras de bolso	87
<b>3 TALKEY, AMAZÔNIA EM CHAMAS</b>	<b>100</b>
<b>4 TALKEY, AMAZÔNIA EM CHAMAS — UMA ANÁLISE</b>	<b>101</b>
4.1 Sobre a autoria e as motivações	102
4.2 Sobre a mensagem do filme	108
4.3   T ) : OKei	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>127</b>

## INTRODUÇÃO

A disseminação do conhecimento e da ciência para o bem social, prevista pelos filósofos do Iluminismo<sup>1</sup>, perde espaço quando a revolução dos meios de comunicação — codificação de textos e imagens em formato digital acompanhado da disseminação do acesso universal à internet — no início do século XXI gera uma realidade virtual e paralela que corrói os estatutos sociais e naturais como os conhecíamos até o fim do século XX. Vilém Flusser (2017 p.123) nos indica que “a revolução no mundo da comunicação (cujas testemunhas e vítimas somos nós) influencia nossas vidas com mais intensidade do que tendemos habitualmente a aceitar”. Em seu estudo, o filósofo percebeu que os efeitos sociais de revoluções na comunicação foram acentuados com a Revolução Industrial, fenômeno que proporcionou condições, através do advento da imprensa em combinação com os estatutos escolares, de fazer o alfabeto funcionar efetivamente como código universal no decorrer do século XIX. Ainda segundo Flusser (2017), a introdução dos textos naquela época iniciou um processo de desmistificação das imagens que até então serviam às massas como referentes mágicos da realidade: “a vitória dos textos sobre as imagens, da ciência sobre a magia, é um acontecimento do passado recente” (FLUSSER, 2017 p.131). Contudo, ele observa que o processo de busca por uma alfabetização universal<sup>2</sup> fez com que, ao longo de praticamente dois séculos, o texto passasse a servir de referencial histórico. Seu valor para o conhecimento popular passa a prevalecer sobre as experiências que antes eram organizadas em representações por imagens de afrescos, mosaicos, tapetes e vitrais. Os indivíduos das massas passam, a partir da alfabetização universal, a compartilhar dos mesmos códigos que até o advento da imprensa e da normatização escolar eram privilégio das elites<sup>3</sup>.

Superado o processo, e estabelecido o texto como referencial histórico dominante, um novo desarranjo se apresenta. Codificadas eletronicamente, as mensagens passam, a partir do

---

<sup>1</sup> O dicionário Houaiss define o Iluminismo como movimento intelectual do século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade crítica no questionamento filosófico, o que implica recusa a todas as formas de dogmatismo, especialmente o das doutrinas políticas e religiosas tradicionais.

<sup>2</sup> Para Flusser (2017 p.125), a invenção da imprensa e da tipografia possibilitou a imposição do alfabeto como fonte universal de conhecimento, substituindo os códigos de superfície — afrescos, mosaicos e vitrais de igreja — que até então se impunham como meios decisivos de comunicação. O alfabeto deixa de ser, então, um privilégio de “uma elite de literatos”.

<sup>3</sup> Segundo Chauí (1997 p. 49), a elite está no poder não só porque detém a propriedade dos meios de produção e o aparelho do Estado, mas porque tem competência para detê-los, isto é, porque detém o saber.

fim do século XX, a serem disseminadas pelo brilho das telas. São mensagens de outra ordem, nada relacionadas ao alfabeto. Em sua grande maioria compõe um quase infinito mosaico de imagens eletrônicas, projetadas em superfície por códigos de ordem digital. Suas características não respeitam mais o referencial histórico dominante dos códigos lineares da escrita. Essa mudança, onde a historicidade é afetada, provoca a “crise de valores”, e coloca as massas de volta em um estágio de atraso nas capacidades de compreensão da natureza, da história e da interação social:

A experiência temporal, que é entendida juntamente com as categorias da história, ou seja, como algo irreversível, progressivo e dramático, deixa de existir para a massa, para o povo, para quem os códigos de superfície prevalecem, para quem as imagens substituem os textos alfabéticos. O mundo codificado em que vivemos não mais significa processos, vir-a-ser; ele não conta histórias, e viver nele não significa agir. O fato de ele não significar mais isso é chamado de ‘crise de valores’. Pois nós ainda continuamos a ser programados por textos, ou seja, para a história, para a ciência, para o engajamento político, para a ‘arte’: para uma existência dramática. Nós ‘lemos’ o mundo (por exemplo, lógica e matematicamente). Mas a nova geração, que é programada por imagens eletrônicas, não compartilha dos nossos ‘valores’. E ainda não sabemos os significados programados pelas imagens eletrônicas que nos circundam. (FLUSSER, 2017 p.131)

Atingidos por um turbilhão de dados e informações projetados nas telas, o estrato social que Flusser chama de “indivíduos das massas” não tem tempo e muito menos financiamento para alcançar o devido preparo em comunicação audiovisual. Assim como no período que antecedeu a historicidade pelo texto, a grande maioria se encontra hoje num estágio atrasado de conhecimento sobre a linguagem que se apresenta como novo modelo comunicacional dominante, como descreveu Flusser (2017), desde a invenção da tipografia, “nós ‘lemos’ o mundo” (Ibid. p.131). A velocidade de adaptação tecnológica da linguagem audiovisual como meio popular de interação social foi muito mais intensa do que as possibilidades oferecidas para uma devida adaptação. Para Jonathan Crary (2016 p.46), “essa realidade bastante diversa do nosso tempo se caracteriza pela manutenção calculada de um permanente estado de transição”. Ele ainda indica, que “jamais chegará um momento em que nós finalmente alcançaremos [o ritmo das mudanças]” (Ibid.). O sociólogo John B. Thompson (2018), enxerga que essa incapacidade das massas em alcançar o conhecimento pleno do sistema predominante de comunicação, imposto pelos extratos dominantes, é um fenômeno

provocado pelos mecanismos da indústria cultural: “A indústria cultural integra, intencionalmente, seus consumidores a partir de cima... as massas não são o objetivo primeiro, mas secundário, elas são um objeto de cálculo; um apêndice dessa maquinação” (THOMPSON, 2018 p. 132).

Se comparado o ritmo de desenvolvimento da linguagem em códigos lineares (escrita) com o da linguagem dos códigos audiovisuais de aparelhos técnicos (filmes e vídeos), notaremos um imenso descompasso. Enquanto a humanidade teve cerca de 5 milênios<sup>4</sup> entre a invenção da escrita e a solução para sua multiplicação impressa, período no qual os processos de alfabetização das massas tiveram tempo para serem questionados, elaborados e difundidos, o advento da reprodutibilidade técnica das imagens e sons foi praticamente instantâneo: em menos de dois séculos as imagens em haletos de prata fixados sobre a superfície celulóide<sup>5</sup> foram transformadas por algoritmos e reorganizadas em códigos digitais. Imagens fotográficas passam então, da metade para o final do século do século XX, a ser uma projeção digital em tela, sua menor parte é representada pelo pixel. O som, também decodificado pelos algoritmos, tem sua amplitude dinâmica digitalizada. A oferta dessa nova linguagem é atualmente feita por todos que usufruem da internet. Na escala temporal das adaptações humanas, foi um processo quase instantâneo, surtindo efeitos de desestabilização da ordem social. A revolução mais contundente não se deu na técnica pictórica — haletos de prata representado em elementos pictóricos virtuais (pixels) — mas sim na capacidade midiática. O indivíduo das massas começou a disseminar suas mensagens sem ter que passar pelos filtros da indústria gráfica. Livros e filmes independentes que antes precisavam ser editados, impressos e distribuídos por profissionais, ganham o mundo “num lance de olhar” (FLUSSER, 2017 p. 101) , como descreve Joan Fontcuberta:

A empresa líder atualmente, aquela que coloca o maior número de câmeras no mercado, não é nenhuma das empresas japonesas tradicionais como Canon, Nikon ou Olympus, mas inicialmente a Nokia e depois a Samsung. A indústria da telefonia dá o rumo à fotografia: o principal não é mais imprimir

---

<sup>4</sup> Considero aqui o período entre a data de criação da escrita cuneiforme pelos sumérios, aproximadamente 3.500 a.C., e a data da invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, no século XV.

<sup>5</sup> Assim como as imagens, a introdução do som ao cinema também se deu através de uma codificação gráfica impressa na celulóide (elemento que constitui a base filmica), em uma pista paralela aos fotogramas, formada por haletos de prata sensibilizados pela luz e processados quimicamente.

a imagem, mas enviá-la integrando-a a um processo conversacional. (FONTCUBERTA, 2016 p. 114, tradução minha<sup>6</sup>)

Esse processo, que eliminou a barreira dos mercados editoriais da mídia tradicional, provocou um aumento das interrelações mediadas a um grau incomensurável — tratam-se de novas mídias, recém-nascidas, sob conceitos ainda em fase de compreensão. O espaço político, o corpo-a-corpo, os encontros, a linguagem corporal passam a ser substituídos por um intenso fluxo de informações onde as telas pessoais prevalecem. Norval Baitello (2014 p. 130) indica que a comunicação popular por imagens eletrônicas, mediada pelas redes, substitui a riqueza da mídia primária. As mensagens passam a ser abstratas, baseadas em ícones capazes de substituir as capacidades sensoriais humanas.

Umberto Eco, ao comentar a falta de preparo social na comunicação por imagens, identifica um risco aos valores democráticos, comum a esse método de comunicação:

Mas a linguagem da imagem sempre foi o instrumento de sociedades paternalistas, que subtraíam aos seus dirigidos o privilégio de um corpo-a-corpo lúcido com o significado comunicado, livre da presença sugestiva de um "ícone" concreto, cômodo e persuasivo. E por trás de toda coerção da linguagem por imagens, sempre esteve uma elite de estrategos da cultura, educados pelo símbolo escrito e pela noção abstrata. Uma civilização democrática só se salvará se fizer da linguagem da imagem uma provocação à reflexão crítica, não um convite à hipnose. (ECO, 2011, p.353)

Alertas como esse já foram vistos em outras épocas, a respeito da difusão de ideologia<sup>7</sup> através dos então novos meios técnicos de reprodução da escrita nos séculos XVII e XVIII. Thompson (2011 p. 324), sinaliza uma disputa entre Estado e mercado no âmbito da liberdade de imprensa quando essa ainda buscava seus alicerces. O autor busca uma manifestação de 1803, do jornalista William Cobbett, para enfatizar que naquela época o desenvolvimento do jornal e das indústrias de comunicação foi acompanhado por tentativas constantes, da parte das autoridades de Estado, de controlar e restringir a publicação de jornais, panfletos e livros que eram comumente vistos pelo governo como “perigosos,

---

<sup>6</sup> La empresa líder hoy día, la que sitúa en ele mercado el mayor número de cámaras, no es ninguna de las tradicionales firmas japonesas como Canon, Nikon u Olympus, sino inicialmente Nokia y luego Samsung. La industria de la telefonía marca el rumbo de la fotografía: lo primordial ya no es imprimir la imagen, sino enviarla integrándola en un proceso conversacional.

<sup>7</sup> Para Thompson (2011), ideologia se caracteriza por um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos, que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos. Falas linguísticas e expressões, sejam elas faladas ou escritas, são cruciais a esse respeito. Mas formas simbólicas podem também ser não linguísticas em sua natureza (por exemplo, uma imagem visual ou um construto que combina imagens e palavras.

depravantes, e como veículos de falsidade e maus princípios” (Ibid.). Somado ao debate do poder do texto impresso, a imagem fotográfica inserida à indústria editorial no final do século XIX traz ainda mais complexidade ao tema da manipulação cognitiva do ser humano. Para Crary (2013) as técnicas de síntese perceptiva, em especial a partir da introdução da linguagem fotográfica, vem gerando um dilema epistemológico em definir a capacidade humana de síntese em meio à fragmentação e à atomização de um campo cognitivo. E ainda completa que a capacidade perceptiva de considerar a existência de uma realidade extra-campo (das imagens captadas em câmera) se torna impossível num ambiente inundado por um excesso de informações visuais e sem orientação acerca dessa linguagem. Neste sentido, Fontcuberta (2016, p. 176) completa o pensamento de Crary ao comparar a situação no século XIX, quando a força probatória da natureza fotográfica era suficiente para garantir que a realidade registrada frente à câmera era incontestável, com a situação do século XXI, quando a sociedade é induzida a acreditar que a realidade entregue pelos algoritmos dos motores de busca se sobrepõe até mesmo à memória ou à autoridade dos arquivos, indicando uma falta de preparo social em estabelecer uma relação equilibrada com as novas ferramentas de comunicação.

O dilema epistemológico cognitivo apresentado por Crary e a inflexão tecnológica apresentada por Fontcuberta nos indicam uma perturbação da estrutura de comunicação social. Há um obstáculo já detectado e causando claros conflitos, mas as perspectivas da universalização do domínio da nova linguagem é uma realidade ainda distante. Para Crary (2016 p.46) a adaptação à nova linguagem e aos novos meios efetivamente já se iniciou, mas ainda se projetam décadas até que bilhões de indivíduos sejam dotados de níveis similares de competência tecnológica e pré-requisitos intelectuais. E aí então, prevê Crary (2016), uma nova modificação se apresentará. Por enquanto, como indica Flusser (2017), somos nós as testemunhas e vítimas, as cobaias vanguardistas dessa linguagem e desses aparelhos tecnológicos que alteram o modelo de comunicação cuja marca existencial é a saturação de imagens e eliminação dos obstáculos do tempo. As atuais gerações experimentam pela primeira vez na história da humanidade, a possibilidade de onipresença nas relações econômicas, políticas, religiosas, culturais e sanitárias.

Como consequência da escalada do capitalismo, e das suas necessidades constantes de troca e substituição, vemos hoje a evolução dos meios e das redes na homogeneização das

experiências e do tempo. Considerando as separações de classe e os privilégios de acesso ao conhecimento pelas elites, a maioria dos indivíduos compartilha pelas redes o mesmo nível de informação, a disponível na *web*. Só não acompanham a evolução das massas alguns raros redutos que, por um suspiro, ainda vivem com traços de períodos pré-históricos — como alguns povos nativos e isolados da Amazônia<sup>8</sup> e os sentineleses<sup>9</sup>, que ainda vivem sem o conhecimento da escrita ou a troca de experiências com culturas vizinhas. Até mesmo as sociedades mais separadas politicamente, como os norte-coreanos, ou os povos mais geograficamente afastados, como os esquimós, não escapam das alterações causadas pela comunicação imediata, sem fronteiras e descontrolada da *web*. Crary usa uma observação de Marx para comentar esse fenômeno:

É da natureza do capital mover-se para além de todas as barreiras espaciais. A criação das condições físicas de troca — de meios de comunicação e transporte — devém uma necessidade para o capital em uma dimensão totalmente diferente — a anulação do espaço pelo tempo. (MARX apud. CRARY, 2016 P. 74)

A pandemia do Novo Coronavírus potencializou ainda mais os aspectos revolucionários da comunicação humana. Isolamento social hoje é, na prática, um grande encontro digitalizado. As novas tecnologias possibilitaram que mesmo (ou principalmente) isolados fisicamente por um vírus letal, os seres humanos tenham contato visual e sonoro uns com os outros e acesso constante a uma infinidade de dados e informações. Ao mesmo tempo que a nova forma de interação social elimina as distâncias possibilitando duas ou mais pessoas, em diferentes continentes, conversar e compartilhar suas imagens ao-vivo na tela, famílias sentam à mesa e não se encontram — cada membro em seu *smartphone* se teletransporta para ambientes distintos, afastando o grupo que se assenta no mesmo espaço.

Agrupamentos físicos, corpo-a-corpo, que até o fim do século XX baseavam as relações humanas, começam a se transferir do domínio real para o digital. A expansão das redes sem fio e o fácil acesso ao mecanismo de produção e distribuição do audiovisual,

---

<sup>8</sup> Utilizada pela FUNAI (Fundação Nacional do Índio), a denominação "povos indígenas isolados" se refere especificamente a grupos indígenas com ausência de relações permanentes com as sociedades nacionais ou com pouca frequência de interação, seja com não-indios, seja com outros povos indígenas. (FUNAI, 2020)

<sup>9</sup> Sentineleses são um dos últimos agrupamentos humanos que não mantém contato com outros grupos do lado de fora da pequena ilha Sentinela, terra que habitam na baía de Bengala - Oceano Índico. (BBC, 2018)

transformam as reuniões humanas em eventos possíveis através de ambientes simulados. Todos se enxergam e se ouvem simultaneamente, num território sem fronteiras de espaço e sem danos do tempo. As únicas duas condições da existência passaram a ser, a partir dos costumes popularizados no início do século XXI, uma conexão à internet e a apresentação de seus indivíduos, em códigos de imagem e de som oriundos de uma auto-produção, que consiste na simplicidade de apontar a câmera de um *smartphone* para si.

Mas a verdadeira novidade deste frenesi, reside na incorporação do *Homo Photographicus*, a espécie para a qual os humanos evoluíram e que corresponde a um ambiente de proliferação de câmaras de bolso baratas, bem como celulares equipados com câmaras, fáceis de manusear e que produzem fotos sem custo. Pela primeira vez, somos todos produtores e consumidores de imagens, e o acúmulo simultâneo dessas circunstâncias provocou uma avalanche icônica quase infinita. **A imagem não é mais uma mediação com o mundo, mas seu amálgama, se não sua matéria-prima.** (FONTCUBERTA, 2016, p.31, grifo meu, tradução minha<sup>10</sup>)

Contudo, o mesmo setor que possibilitou a participação das massas na produção e difusão de conteúdos pelos novos meios, opera dessa relação os seus lucros. O mecanismo que possibilita essa situação é fruto de uma política que por vezes se mostra corrupta, e que envolve manobras operadas por gestores dos meios em favor das mais altas esferas do poder. O jornalista Giuliano da Empoli (2020 p.150) nos traz o caso da manipulação do Brexit<sup>11</sup> através dos mecanismos das redes sociais, no qual dados de pesquisas do Google foram cruzados com perfis do Facebook para encontrar indivíduos que não apoiavam o *Leave*<sup>12</sup> mas que ainda eram considerados “persuasíveis”. O diretor político da campanha pela saída do Reino Unido da Comunidade Comum Européia, Dominic Cummings, em parceria com a rede Facebook, produziu e disseminou quase um bilhão de mensagens em variados conteúdos, a fim de acertar as preferências e pontos fracos de cada possível novo eleitor.

---

<sup>10</sup> Pero la verdadera novedad estriba en la incorporación a este frenesí de *Homo Photographicus*, la especie hacia la que los humanos hemos evolucionado y que responde a un entorno de proliferación de cámaras de bolsillo baratas, así como de teléfonos móviles provistos de cámara, fáciles de manejar y que producen fotos sin coste. Por primera vez todos somos productores y consumidores de imágenes, y el cúmulo simultáneo de estas circunstancias ha provocado una avalancha icónica casi infinita. **La imagen ya no es una mediación con el mundo sino su amalgama, cuando no su materia prima.**

<sup>11</sup> O British Exit (Brexit), foi um movimento político e institucional de longa data, iniciado em 1973, que pedia a saída do Reino Unido da Comunidade Comum Européia. O eleitorado britânico foi convocado em 23 de junho de 2016 para decidir a questão, através de um plebiscito. O *leave* (posicionamento favorável ao Brexit) saiu vencedor.

<sup>12</sup> *Leave* foi a opção de voto pela saída, a favor do Brexit.



Sobre a relação de dependência das massas aos setores produtivo e político, os filósofos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (2006, p. 110) comentam: "Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido."

Essa relação coordenada entre gestores de instituições privadas e o Estado é, na visão do filósofo Louis Althusser (1996), o que garante a manutenção das condições de consumo e perpetuação da produção: "para existir, toda formação social, ao mesmo tempo que produz, e para produzir, tem que reproduzir as condições de sua produção. Portanto, tem que reproduzir as forças de trabalho e as relações de produção existentes" (ALTHUSSER, 1996 p.105). Althusser entendeu que esse equilíbrio social é ditado por um mecanismo que chamou de Aparelhos Ideológicos de Estado, no qual o controle ideológico dos indivíduos é assegurado pela sua obrigatória passagem por algumas instituições, aumentando as chances de uma subserviência espontânea: "a sujeição ideológica que assegura a reprodução da qualificação da força de trabalho" (Ibid.).

As revoluções comunicacionais sempre estiveram ligadas a conflitos ideológicos. Concentrando a análise nas circunstâncias atuais, podemos identificar alguns exemplos nas manifestações sociais que se utilizam das novas redes para tentar disseminar suas mensagens em busca de soluções políticas. Movimentos sociais como a Primavera Árabe<sup>13</sup> (2011) e as Manifestações dos 20 Centavos no Brasil<sup>14</sup> (2013) se estruturaram a partir de uma comunicação aparentemente livre entre indivíduos interconectados. Os objetivos iniciais desses movimentos, que rejeitavam o partidarismo e buscavam uma coalização popular contra os representantes do Estado, passaram aos poucos para as mãos de experientes políticos e se reconfiguraram ideologicamente. Essa reorganização da liderança dos movimentos pode ser

---

<sup>13</sup> Primavera Árabe foi uma onda revolucionária de manifestações e protestos que ocorreram no Oriente Médio e no Norte da África. O movimento teve início quando o jovem tunisiano Mohamed Bouazizi se auto-imolou em um solitário protesto contra o governo. Bouazini foi filmado por pessoas que passavam no centro da cidade tunisiana de Sidi Bouzid de 2010, a cena de seu corpo em chamas viralizou e culminou em protestos que forçaram a renúncia do ditador Ben Ali. O fato desencadeou diversas revoltas, organizadas através de redes sociais, contra ditaduras de países árabes. (BBC, 2020)

<sup>14</sup> As Manifestações dos 20 centavos no Brasil, ou Manifestações de Junho de 2013, foram várias manifestações populares por todo o país que inicialmente surgiram para contestar os aumentos nas tarifas de transporte público. Foram as maiores mobilizações no país desde as manifestações pelo *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello em 1992, e chegaram a contar com até 84% de simpatia da população. Contudo, o movimento teve seu foco desviado por força de lideranças políticas que buscavam a deposição da presidente Dilma Rousseff. (WIKIPEDIA e BBC, 2020)

explicada pela complexidade dos novos meios e a singularidade em se operar os códigos da nova linguagem, habilidades que ainda se limitam à uma minoria privilegiada. Empoli (2016 p.104), comenta as estratégias de populistas em ascensão que se utilizam da experiência de *gamers* e *trollers*<sup>15</sup> para penetrar os movimentos baseados em redes sociais e interagir com seus usuários, desviando o foco do debate e sugerindo a adesão ideológica de sua proposta.

Podemos considerar, sob a óptica da Indústria Cultural de Adorno e Horkheimer (2006), que os acordos incitados pela sociedade contemporânea através da nova linguagem audiovisual, em especial das redes sociais usadas por esses movimentos, reproduzem os interesses das classes dominantes, legitimando-as e perpetuando-as socialmente.

Catástrofes à parte, revoluções comunicacionais também servem de palco para importantes reivindicações e conquistas das massas. Foi assim com a introdução do cinema no debate das reivindicações sociais, quando ao fim da Segunda Guerra o movimento Neorealismo Italiano expôs a tragédia social do país derrotado. Foi assim com o Cinema Novo, quando no auge da ditadura brasileira Glauber Rocha escancara a miséria e a fome do Brasil profundo. Para Caca Diegues,

Ele [Glauber] não só inventou um cinema inédito, como também uma forma de se fazer cinema adequada à realidade de cada país, impedindo que essa arte se tornasse propriedade exclusiva dos países ricos. Glauber inventou o cinema do Terceiro Mundo. (DIEGUES apud. SILVA, 2016 p.178)

É assim com o *Black Lives Matter*<sup>16</sup>, movimento que pede a igualdade de tratamento racial, latente por anos de repressão e despertado pelas capacidades de uma jovem americana, Darnella Frazier, autora do vídeo que flagrou o assassinato de George Floyd em 20 de maio de 2020 em Minneapolis, Estados Unidos da América (EUA). Frazier se utilizou da nova capacidade comunicacional, adequada à realidade de seu país (e sua classe social), e impediu que a violência contra o negro passasse despercebida. Desta forma, Frazier nos mostra que as capacidades do audiovisual já começam a ser bem utilizadas para propósitos de justiça social pelos próprios indivíduos das massas. Outros vídeos independentes surgem diariamente

---

<sup>15</sup> “Na Internet, a gíria [*troll* ou *troller*] derivou-se da expressão ‘*trolling for suckers*’, algo como ‘lançando a isca para os trouxas’. Assim, na rede o termo designa uma pessoa cujo comportamento tende a desestabilizar uma discussão e irritar outras pessoas.” (GLOBO, 2013) Os *trollers* podem agir em grupo para desestabilizar um sistema de checagem de opinião.

<sup>16</sup> Movimento Vidas Negras Importam, reuniu manifestantes ao redor mundo pedindo respeito aos direitos dos cidadãos negros. Teve início com as manifestações que pediam justiça ao assassinato americano George Floyd, em 24 de maio de 2020.

através de redes como Youtube, Facebook e Twitter, mas a falta de apuro da linguagem ainda os coloca em defasagem diante das produções de instituições que dominam a linguagem audiovisual e que também se instalaram nas redes sociais. Para o teórico do cinema Bill Nichols (2016 p.39), a presença histórica de algumas instituições no papel de produtores audiovisuais jornalísticos ou documentais, como os noticiários de TV, funciona como representação fiel da realidade no inconsciente popular. O conteúdo desses produtores funciona para as massas com a mesma intensidade do capcioso noema “isso que vejo encontrou-se lá” (BARTHES, 2012 p.72), diminuindo assim a relevância de produções independentes, relegadas ao grau do amadorismo.

Como consequência desses fenômenos, as redes sociais continuam a ganhar sua relevância e adesão popular. Aos que por lá circulam inadvertidamente, à passeio, se disponibilizam uma mistura caótica de produções independentes de todos os tipos que se juntam aos produtos das mídias tradicionais. O aglomerado abriga desde o vídeo mais caseiro até as mais caras produções comerciais, documentais e de propaganda oriundas das ricas produções da mídia tradicional. Facebook, Instagram, Twitter, Youtube, Vimeo, WhatsApp e similares passam a competir com as principais fontes de informação conhecidas até a virada do século XX para o XXI — impressos, rádio e TV. Contudo, por não se tratarem de uma concessão pública (como no Brasil é o caso de canais de TVs e rádios) e pela falta de legislação que controle a atuação dos seus gestores, nenhum desses canais garante a qualidade ou o alcance da mensagem emitida. Limitados são os filtros profissionais, éticos e legais de contestação de conteúdo exibido, tornando perigosa a aceitação dos usuários das redes às regras impostas pelos seus gestores.

No debate Redes Sociais e Sociedade, transmitido por *live* da Brazil Conference at Harvard & MIT<sup>17</sup>, o influenciador digital Felipe Neto questiona o poder das redes sociais em auto-legislar seu escopo: “Hoje temos dois tipos de liberdade, a liberdade de ir e vir e a liberdade digital, onde CEOs decidem no lugar dos tradicionais juristas. Estamos num estado de completo caos onde juízes tradicionais tem dificuldade de corrigir a situação das redes” (NETO, 2021). Pelos contratos entre usuários e empresas gestoras das redes sociais, aceitam-se da censura até a posse de direitos autorais e dados inseridos pelo usuário, o que

---

<sup>17</sup> A Brazil Conference at Harvard & MIT é realizada anualmente pela comunidade brasileira de estudantes em Boston para promover o encontro com líderes e representantes da diversidade do Brasil. São discutidos temas relacionados à política, economia, cultura e sociedade.

hoje se mostra como a maior *commodity* do capitalismo informacional. É praticamente livre aos controladores desses meios, a indústria tecnológica, modificar os modos de exibição, filtrar, selecionar, direcionar conteúdos e vender cada informação contida em seu domínio, de acordo com os seus próprios interesses. No debate, Neto ainda indica que ainda são raras as interferências dos órgãos de Estado e do poder judiciário sobre as decisões dos gestores.

Com as ferramentas todas em mãos, falta ao povo a correta instrução para seu manuseio. Comunicar pelos novos meios não é tarefa para amadores. O alcance das novas telas tornam imprescindíveis uma adaptação do conhecimento, uma preocupação maior com a universalização dos métodos de decifração e produção das mensagens audiovisuais. A complexidade dessa linguagem reside justamente na facilidade de receber seus códigos. Cada um, dotado de seus plenos sentidos, aprende a ver e ouvir desde os primeiros instantes de vida. Receber as mensagens audiovisuais pode então parecer tão fácil, que muitos ignoram sua particular sintaxe. O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), um dos grandes diretores e teóricos do cinema soviético, mostrou como nossos sentidos podem ser enganados pelas técnicas de montagem cinematográfica: “O menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano<sup>18</sup>; engenhosidade em suas combinações é montagem<sup>19</sup>” (EISENSTEIN, 2002a p.16). Através da montagem os significados se multiplicam, se modificam, extrapolam a visão e contaminam todos os sentidos. Tanto para compreender o filme quanto para vir a produzir qualquer conteúdo audiovisual, é indispensável esse conhecimento. Do contrário, as inevitáveis armadilhas continuarão a enganar e capturar os inadvertidos: “E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios” (Ibid. p.150). Certo das capacidades peculiares do filme, o diretor nos alerta:

Devemos ter plena consciência dos meios e dos elementos através dos quais a imagem se forma em nossa mente. Nossas primeiras e mais espontâneas percepções são freqüentemente nossas percepções mais valiosas, porque estas impressões intensas, frescas, vivas, invariavelmente derivam dos campos mais amplamente variados. (Idem, 2002b p.68)

---

<sup>18</sup> Na linguagem cinematográfica, plano é o trecho de um filme entre dois cortes.

<sup>19</sup> Para Eisenstein, assim como para todos os que compreendem as técnicas da linguagem audiovisual, a palavra montagem tem o significado de unir dois planos para gerar uma sequência e um novo significado, o princípio do cinema moderno

O estágio avançado de popularização da linguagem audiovisual torna preocupante a situação de despreparo para a compreensão das complexas estruturas dessa linguagem e dos meios pelos quais ela circula. O premiado cineasta alemão, em um de seus discursos sobre as potencialidades dessa linguagem, alerta que a humanidade não pode se deixar enganar e deve preocupar com a correta orientação das mensagens das telas:

Wim Wenders esteve particularmente preocupado com o fato das crianças estarem recebendo as mensagens audiovisuais como simples produtos de entretenimento. Crianças estão abandonando os livros e os trocando pela TV e pela internet. Esse é o foco delas, disse ele. Enquanto isso as escolas pouco fazem para ajudá-las a entender o que estão assistindo, e pouco fazem para educá-las a fazer melhores escolhas nesse meio do audiovisual. Ele argumenta que escolas devem ensinar a linguagem audiovisual. Esse meio tem sua própria gramática e vocabulário, e deveria ser parte do currículo escolar em toda Europa. (LUX, 2010, tradução minha<sup>20</sup>)

Este estudo busca alertar uma situação que se projeta cada vez mais incontrolável, e aponta alguns casos onde o descontrole das mensagens de filmes, vídeos, *games* e tantas outras formas audiovisuais já causam imensos prejuízos sociais. Através de uma pesquisa bibliográfica organizada em quatro capítulos, e de um filme produzido no âmbito deste estudo, tentei demonstrar como a linguagem audiovisual se tornou instrumento indispensável para a comunicação contemporânea e como a maioria dos indivíduos com acesso à internet ainda se encontra despreparada para utilizá-la como seu principal meio de comunicação e referencial histórico universal.

No capítulo 1, uma abordagem sócio-histórica pretende dar conta das modificações dessa linguagem ao longo de sua breve história. As reflexões são baseadas em comentários de autores como Joan Fontcuberta (2016), Giuliano da Empolli (2020), Patrícia Campos Mello (2020), Fernando Mascarello (2012), Luciano Klöckner (2008), Eric Hobsbawm (1996) e John B. Thompson (2018) sobre a história e sobre instantes específicos, trazidos em recortes documentais e jornalísticos. No capítulo 2, uma análise hermenêutica da linguagem audiovisual é feita através dos conceitos de Boris Kossoy (2020 e 2014), Bill Nichols (2016),

---

<sup>20</sup> Mr. Wenders was particularly concerned that children were receiving audiovisual messages as simple entertainment products. Children are abandoning books and turning to TV and the internet. That is their focus, he said. Meanwhile, schools do little to help them understand what they are watching, and they do little to educate those children to make better choices in the audiovisual media. He argues that schools should teach audiovisual language. This medium has its own grammar and vocabulary, and should be part of the school curriculum across Europe.

Roland Barthes (2012), Walter Benjamin (1987 e 1989), Louis Althusser (1996), Joan Fontcuberta (2016), Jonathan Crary (2013 e 2016) e Sergei Eisenstein (2002a e 2002b). O objetivo desta etapa é, através da análise de casos que mexeram com estabilidade social, elucidar até onde chegam os impactos da linguagem audiovisual, como andam as capacidades dos indivíduos na compreensão das mensagens das telas, e quais são os efeitos sociais em relação ao atual nível de conhecimento das massas acerca dessa linguagem. O capítulo 3 é a apresentação do filme documentário *Talkey - Amazônia em Chamas* (Caio Guatelli, Brasil - 2019), produzido por mim no âmbito desta pesquisa para demonstrar como a linguagem audiovisual influenciou a realidade social e o meio-ambiente na Amazônia brasileira. Neste capítulo o filme é apresentado como forma de expressão autônoma, sem apoio em textos ou qualquer tipo de linguagem complementar. Sua narrativa se propõe atingir as capacidades de um documentário poético, observativo, expositivo e reflexivo. No capítulo 4, o filme *Talkey* é apresentado em texto. Uma análise fílmica destrincha algumas particularidades da produção e introduz a narrativa para então penetrar numa discussão mais apurada, num estudo hermenêutico de seus planos, sequências, montagens e mensagem. Nesta etapa são usados essencialmente os comentários de Eisenstein (2002a e 2002b) sobre suas teorias da montagem, as observações de Glauber Rocha — apresentadas no livro do filósofo Humberto Pereira da Silva (2016) e no livro do antropólogo Darcy Ribeiro (2008) sobre as obrigações sociais do cinema, os comentários do pintor renascentista Leonardo da Vinci — apresentados no livro de Eisenstein (2002b) para indicar a profundidade dos significados da imagem, os estudos de Bill Nichols (2016), Robert Stam (2013) e Sérgio Puccini (2012) sobre as teorias cinematográficas, e as análises de Darcy Ribeiro sobre as particularidades da sociedade brasileira. Como autor da obra, peço licença, apenas neste último capítulo, para vez ou outra exagerar na poesia ao descrever algumas cenas. Também dou um alerta, dentro do quarto e último capítulo, para eventuais demonstrações de ponto de vista ideológico. Alerta muito parecido com que pretendo dar com a mensagem deste trabalho para as armadilhas ideológicas que essa linguagem prepara para todos nós, nas telas do mundo.

\*

## CAPÍTULO 1: UMA LINGUAGEM DESVIRTUADA E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Marcados por discursos ideológicos incitados por políticos populistas, os primeiros 20 anos do século XXI apresentam as deformidades e as potencialidades da nova forma digitalizada do debate político. A polarização da sociedade que se comunica pelos novos meios já deixou claro os riscos de desestabilização das democracias ao redor do mundo. Ao mesmo tempo, é também através dos novos meios que se encontram e se elaboram as soluções para um novo equilíbrio entre as demandas sociais e as estruturas de Estado. O audiovisual<sup>21</sup>, como um dos métodos de comunicação mais populares da sociedade contemporânea, ganha a cada dia papel mais relevante na fundamentação de um novo ciclo da civilização e suas organizações sociais. Enquanto o justo equilíbrio ainda se apresenta utópico, instituições e governos continuam sendo impulsionados por uma relação de corrupção entre si. Agem cada vez mais, e em conjunto, para subverter os valores democráticos, de liberdade e os interesses sociais através de uma comunicação desvirtuada, transformando sua audiência em objeto, e seus interesses no sujeito de uma estrutura que perpetua a desigualdade social. Exemplos são fartos, como a anulação pelo ex-presidente dos EUA Donald Trump das medidas de combate ao aquecimento global: "Recolocaremos os mineradores no trabalho. Comigo chega ao fim a guerra ao carvão [e continuaremos tendo] ar limpo e água limpa" (CYMBALUK, 2017). Tal prática de desvirtuar os fatos pela má comunicação é antiga, já existia na Grécia Antiga, onde junto à democracia (a vontade do povo) surgia também seu auspício de declínio, a corrupção (a vontade do indivíduo). Naquela época, os que pregavam publicamente uma ideia e sorrateiramente executavam outra, eram, a partir de uma comissão de julgamento ético e moral, alienados das funções de representação pública através de um dispositivo equivalentes ao que hoje chamamos de cassação de mandato, ou *impeachment*.

Passados mais de dois mil e quinhentos anos, os modos de avaliação da moral e da ética foram transformados por uma luta de forças contrárias: Representantes do povo são

---

<sup>21</sup> Como será melhor descrito no desenvolvimento deste capítulo, o conceito de audiovisual nesta pesquisa abrange todos os métodos de expressão que se apresentam em telas luminosas equipadas com mecanismos de reprodução sonora.

guiados por estatutos partidários, que ocasionalmente deixam de representar o povo para representar apenas uma classe, colocando em segundo plano os interesses sociais. Sobre essa questão, vale ressaltar a análise feita pelo pesquisador Jacques Marcovitch sobre o pensamento de Max Weber para o esclarecimento dos estatutos básicos do sistema político partidário na democracia: “o partido político é uma espécie de associação para um fim deliberado, seja este objetivo, com realizações e ideias, ou seja pessoal, destinado a levar ao poder um determinado indivíduo e seus seguidores” (MARCOVITCH, 2019). Ele completa com um alerta sobre a atual realidade: “Parece claro que este último é o propósito de quase todos os grupos partidários em toda parte. O que muda é a qualidade moral desses propósitos: para o bem do povo ou para a satisfação de interesse dos associados” (Ibid.). Para Marcovitch (2019), a consolidação da democracia é missão fundamental dos partidos, aos quais cabe assumir compromissos exemplares na vida cívica com transparência e critérios benéficos socialmente quando da formação de seus quadros. No caso dos estatutos brasileiros, seus comentários trazem à tona as manobras sorrateiras impostas na modificação do texto original da Lei nº 9.096/95 (a Lei dos Partidos) através de 80 rasuras jamais explicadas à sociedade. O resultado é um conjunto de regras que não exige nenhum tipo de transparência dos atos de governança das instituições partidárias. Marcovitch (2019) vai além, e em seu artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo em 2 de agosto de 2019, acusa os partidos de agirem com demagogia e exibicionismo, camuflando “interesses mesquinhos com a máscara da honestidade” (Ibid.).

As práticas sorrateiras de manipulação social através de um discurso mascarado, evoluíram exponencialmente com a invenção do cinema. Desde os primeiros anos da linguagem audiovisual, no início do século XX, suas técnicas de persuasão foram utilizadas por diversos líderes populistas — do soviético Joseph Stalin com o cinema-mudo até Donald Trump com seu canal no Youtube. Ao longo dos cerca de 120 anos de existência, os recursos audiovisuais de persuasão ideológica evoluíram rapidamente e receberam retoques de diversos tipos. Contudo, atualmente vivemos uma inflexão do sistema comunicacional sem precedentes, provocada essencialmente por uma revolução dos meios, que encontraram no ambiente digital uma forma instantânea de disseminação global, e pela polarização ideológica advinda da perturbação dos estatutos democráticos por lideranças extremistas de viés totalitário que souberam se adaptar ao novo modelo comunicacional.



Atualmente no Brasil, como mostra Constança Rezende (2020), o atual governo Bolsonaro é acusado pela CPMI das Fake News de financiar 47 canais de notícias falsas no Youtube — entre eles o Bolsonaro TV e o Terça Livre TV — com anúncios estatais milionários. Ao mesmo tempo, como indica a Folha de S. Paulo (2019a), o presidente age para desfinanciar a parte da imprensa tradicional que considera sua inimiga, como o jornal Folha de S. Paulo e a TV Globo, e aumentar o investimento na parte que publicamente o apoia, como as TVs Record e SBT. Ainda visando a desestabilização do jornalismo impresso tradicional, Bolsonaro agiu através de aliados no Congresso para alterar a Constituição através de uma medida provisória criada por seu antigo partido (PSL) e desobrigar empresas de grande porte de publicar seus balanços financeiros nos jornais de maior circulação nacional, gerando uma enorme perda de renda para os veículos jornalísticos. Tal manobra foi posteriormente revertida por uma comissão do Congresso, como mostra publicação da Câmara dos Deputados (2019).

Essa subversão dos valores transforma a organização social num complexo emaranhado, onde os limites do público e do privado não são claros à sociedade. Ascendem desta conjuntura lideranças totalitárias, ideologias xenófobas e perigosas qualidades do sistema capitalista na forma de monopólios da mais nova liderança industrial, as *big techs*<sup>22</sup>. Sua ascensão é consequência da valorização de seu peculiar produto, o qual virou a *commodity* mais valiosa de nossa era, o *big data*<sup>23</sup>. Esta inversão de ordem, dissimulada por instituições que alcançam o poder por métodos duvidosos, coloca a mensagem a favor de quem a produz e não de quem a recebe.

No Fórum Econômico Mundial de Davos, realizado em 2021 através de videoconferência por ocasião da pandemia do Novo Coronavírus, um dos mais relevantes personagens políticos da atualidade trouxe à tona questões sociais, econômicas e políticas que estão sob ameaça das novas formas de comunicação social. Direto do Kremlin, em transmissão ao vivo pelo canal do Fórum Econômico Mundial de Davos (2021) no Youtube, o presidente russo Vladimir Putin discursou em sua língua natural com tradução simultânea em inglês. Em sua mensagem, Putin (Eurasia Review, 2021) enfatizou que os problemas

---

<sup>22</sup>As big techs são um pequeno grupo de empresas, em especial norte-americanas, que detém a liderança na tecnologia da informação e a maior parte do capital mundial investido nesse setor. Entre elas estão Amazon, Apple, Google, Facebook e Microsoft.

<sup>23</sup> Big data é a análise e interpretação de grande volume de dados. Os resultados advindos de análises específicas da big data podem gerar tanto soluções científicas quanto soluções de marketing de mercado e de política.

sistêmicos de ordem socioeconômica causados pela quarta revolução industrial<sup>24</sup> estão provocando um grande descontentamento social que, dentro da nova realidade comunicacional, torna o cenário propício a um fenômeno sócio-político onde conflitos ideológicos, étnicos e raciais são ativados por mecanismos que ainda estão fora do controle do Estado, como os eventos que ocorreram em paralelo à campanha presidencial dos EUA em 2020 [suscitação de eventos conhecidos como *Black Lives Matter* após os recorrentes assassinatos de afro-americanos e o apoio de Trump a grupos xenófobos nas redes sociais]. Ainda sobre esse tema, Putin indica que as gigantes da tecnologia, em especial as que operam os “ecossistemas virtuais”, alcançaram um papel crucial na condução social, e hoje competem com o papel do Estado<sup>25</sup>.

Sentado na poltrona de chefe de Estado da Rússia, e falando ao mundo pelo YouTube, Putin indica que bilhões de cidadãos oriundos de todos os tipos de regimes políticos ao redor do planeta, passam a maior parte de suas vidas dentro desses “ecossistemas virtuais”, e alerta que dessa forma a humanidade caminha para uma inversão de valores, onde o poder tende a passar das mãos do Estado para as mãos dos gestores das *big techs*:

...a sociedade se pergunta se tal monopólio está em equilíbrio com os interesses públicos. Onde está o limite entre os negócios globais bem sucedidos, os serviços necessários, e a resignação ao *big data* e suas tentativas de controlar a sociedade grosseiramente usando seu arbítrio para seu próprio lucro, substituindo as instituições democráticas legítimas e, em essência, usurpando ou limitando os direitos naturais da pessoa de decidir como viver, o que escolher, qual opinião expressar livremente? Nós acabamos de ver esse fenômeno nos EUA... (EURASIA REVIEW, 2021, tradução minha<sup>26</sup>)

---

<sup>24</sup> Quarta Revolução Industrial é um termo cunhado pelo cientista alemão Klaus Schwab que indica uma nova transição tecnológica, onde quase todos os tipos de dispositivos elétrico/eletrônicos estarão interconectados, modificando assim hábitos e comportamentos humanos seculares.

<sup>25</sup>No Brasil, um dos primeiros alertas sobre o domínio da iniciativa privada sobre os poderes do Estado foi dado publicamente em TV há 39 anos. Em entrevista ao programa Canal Livre, da TV Bandeirantes, em novembro de 1982, o então senador Teotônio Vilela (PMDB-AL), ao discutir a situação de “calamidade” social, política e econômica do Brasil, exclamou: “Nós não podemos entregar esse país aos grupos internacionais que estão dominando o mundo”. (PMTV-AL, 2017)

<sup>26</sup> ...society is wondering whether such monopolism meets public interests. Where is the border between successful global business, in-demand services and big data consolidation and the attempts to manage society at one’s own discretion and in a tough manner, replace legal democratic institutions and essentially usurp or restrict the natural right of people to decide for themselves how to live, what to choose and what position to express freely? We have just seen all of these phenomena in the US...

Nesta dissertação não cabe esmiuçar as intenções econômicas de sua mensagem, que certamente tendem a desvalorizar o capital das *big techs* pelo fato dessas se concentrarem majoritariamente em território americano, o que naturalmente coloca a Rússia em desvantagem no cenário das lideranças internacionais. O que nos importa em sua mensagem é sua observação acerca da perturbação de valores essenciais à democracia. Para isso, em mais de uma vez Putin traz à tona os conflitos gerados em território americano através do discurso extremista que Donald Trump disseminou através de vídeos em redes sociais, o que levou a insurreição de milhares de “seguidores” na Tomada do Capitólio, em 6 de janeiro de 2021.

Entre outros aspectos comentados por Putin sobre os riscos trazidos pela nova comunicação social dentro do que ele chama de “ecossistemas virtuais”, fica claro seu alerta sobre a incapacidade das massas em interpretar o jogo de interesses escondidos atrás da retórica, a qual, no novo ambiente comunicacional é amplamente explorada pela linguagem audiovisual. Sobre isso, Machado (1988) indica que a tela audiovisual possui um especial poder de manipulação do espectador por aqueles que produzem seu conteúdo:

[A tela] funciona como se fosse transparente: ela própria se torna invisível ao espectador, favorecendo a identificação do designante com o designado, da representação com a realidade, da diegese com a vivência pessoal. (MACHADO, 1988 p. 58)

Apoiados nessas características, produtores de audiovisual, em especial os que trabalham por fins comerciais, ideológicos e políticos, encontram uma situação favorável para suprimir os interesses públicos pelos interesses de mercado, os quais muitas vezes são corruptamente defendidos pelo Estado (veremos mais exemplos disso no [capítulo 2](#)). O resultado é a formação de uma sociedade obediente às instituições, guiada pelos interesses de minorias.

Em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, cuida ou desampara, realça ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os *mass media* incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir aquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos *mass media* aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas (SHAW apud WOLF, 2001, p.144)

## 1.1 O rápido desenvolvimento da nova linguagem

O uso da técnica audiovisual em defesa dos interesses de uma instituição teve início pouco tempo depois da invenção do cinema. Com o filme *O Nascimento de uma Nação* (EUA, 1915), do diretor D.W. Griffith, o inédito apuro da narrativa fílmica se mostrou um eficiente método de comunicação e persuasão das massas. Ao retratar a divisão política americana entre nortistas e sulistas, Griffith coloca negros como ignorantes e agressivos, enaltece a organização Ku Klux Klan, e com a potência de suas imagens reforça a tendência de segregação racial nos EUA. Naquele momento o cinema saltava dos palcos de atrações para os palanques da classe política. Griffith e sua produção passam a ser referências para outros produtores que acreditavam na capacidade de condução ideológica e política do cinema.

Na Alemanha, em 1916, um ano após o lançamento de Griffith, “as autoridades do Reich criaram a Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft), empresa cinematográfica destinada a fazer propaganda do país por meio de documentários de guerra” (CÁNEPA, 2015 p. 65). Era o Império Alemão, que na década seguinte formaria o Partido Nazista, e usaria o cinema como instrumento de propaganda ideológica. Persichetti (2018) pontua que na Itália ocorria um movimento similar e simultâneo à Deulig, “Benito Mussolini criara o Instituto Luce. Pelos estatutos, sua função era cultural, devendo privilegiar a difusão da cultura popular por meio do cinema... Funcionava como propaganda para o fascismo.” (PERSICHETTI, 2018 p.44)

Marcada pela reorganização social, política e econômica do pós-guerra, a Europa da década de 1920 fez aflorar diversos grupos de filósofos idealistas. No campo das artes são reconhecidos os movimentos vanguardistas das artes cênicas e visuais, dos quais nos importa explorar aqui as vanguardas históricas do cinema. Esses intelectuais dividiam-se especialmente pelas características estéticas e ideológicas de suas nações. Nessa primeira fase do pós-guerra vale aqui destacar o movimento Expressionismo Alemão e a Montagem Soviética, pelo êxito na condução intelectual das massas através do filme.

Na recém criada União Soviética (URSS), jovens cineastas como Lev Kuleshov (1899-1970), Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948) encabeçavam a lista de intelectuais que dirigiam seus filmes com propósitos políticos em defesa dos ideais Leninistas e Stalinistas. Eisenstein, que no início de carreira buscou referência na obra do

americano D.W. Griffith, aprimorou sua linguagem ao buscar inspiração na escrita ideogramática oriental e nas artes cênicas japonesa, através das técnicas de linguagem do teatro Kabuki, e nas artes soviéticas através da poesia de Vladimir Maiakovski<sup>27</sup> e do teatro de Vsevolod Meyerhold<sup>28</sup>. Entre suas produções, destacaram-se os emblemáticos *A Greve* (URSS, 1924), *Encouraçado Potenkim* (URSS, 1925) e *Outubro* (URSS, 1928), filmes produzidos sob encomenda do governo totalitário de Josef Stalin. Para Saraiva (2015 p. 122), “o mais célebre dos procedimentos de *A Greve* é a montagem que associa o massacre final dos operários com imagens do sacrifício de um touro no matadouro”. Ao criar essa sequência, Eisenstein aplicou os conceitos da escrita ideogramática, através de uma montagem atonal metafórica com “o choque da descontinuidade” (ibid.). Ainda sobre *A Greve*, Saraiva (2015) nota que Eisenstein já superava, pela sua original expressão através da montagem, a técnica de uma narrativa das tensões sociais que havia admirado nos filmes de Griffith (e também no teatro de Meyerhold). Para Saraiva, neste filme o diretor buscou “realizar a máxima de Maiakovski: só existe arte revolucionária, na forma revolucionária” (SARAIVA, 2015 p.123).

Na República de Weimar<sup>29</sup>(Alemanha do pós-guerra), Cánepa (2015 p.55), esclarece que “o povo alemão horrorizava novamente o mundo, desta vez com um filme. Era *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920)”, que com uma combinação de complexo enredo e cenários gráficos, “tornou-se imediatamente um clássico, recolocou o país no circuito cultural internacional e provocou discussões a respeito das possibilidades artísticas e expressivas do cinema” (Ibid. p.66), levantadas pelos representantes do movimento que posteriormente foi chamado de Expressionismo Alemão.

Enquanto as produções ideológicas fervilhavam na Europa, o Brasil passou os primeiros anos do cinema produzindo adaptações literárias, comédias e melodramas. Contudo, algumas poucas produções começavam a enveredar pelo caminho da propaganda. Disfarçadas de drama e com financiamento estatal, uma primeira leva de produções cinematográficas surge no final dos anos 1910 com uma tosca narrativa ideológica. O

---

<sup>27</sup>Vladimir Maiakovski (1893-1930), “o poeta da Revolução”, foi um poeta, dramaturgo e escritor russo. É considerado a maior expressão da corrente futurista e um dos maiores poetas que já existiu.

<sup>28</sup> Vsevolod Meyerhold (1874-1940) foi um revolucionário diretor do teatro russo cujo trabalho se destaca pela produção intelectual caracterizada pela associação do discurso cênico com a fala política revolucionária para as massas.

<sup>29</sup> República de Weimar é a designação histórica pela qual é conhecida a república estabelecida na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial em 1919 e que durou até ao início do regime nazista em 1933, tendo como sistema de governo uma democracia representativa semipresidencial (Wikipedia)

historiador Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 42) indica que *Pátria e Bandeira* (Simões Coelho e Cláudio de Souza - Brasil, 1918) e *Pátria Brasileira* (João Stamato - Brasil, 1917) foram dramas com narrativas nacionalistas que surgiram após a Primeira Guerra. O primeiro foi patrocinado pelas Forças Armadas e o segundo pela Liga de Defesa Nacional, presidida por Olavo Bilac.

A produção de películas de cunho ideológico no Brasil se manteve de fraca qualidade por muitos anos, mesmo com as intenções do Presidente Epitácio Pessoa, que segundo Gomes (1996 p.49), criou uma comissão em 1922 para organizar as comemorações do Centenário da Independência, onde o cinema teria papel especial com a produção de um grande filme histórico sobre o tema. Tal filme nunca foi feito.

No início da década seguinte, “inspirados na vitória da Revolução de 1930, não tardaram a aparecer filmes cívicos e militares como *Amor e Patriotismo* ou *Alvorada da Glória*” (Ibid. p.49). Mas a condução do cinema ideológico no país muda no Governo Constitucional de Getúlio Vargas (1934-1937), quando em 1936 o ministro da educação Gustavo Capanema e o antropólogo Roquette-Pinto criam o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE). Como observa a pesquisadora Elisandra Galvão (2004, p.30), o INCE nasce no governo Vargas valorizando o cinema como potente forma de difusão cultural dentro da perspectiva de construir uma identidade nacional correlacionada com a ciência e o desenvolvimento industrial no país. Foi o primeiro órgão estatal brasileiro voltado ao cinema, tinha como função declarada organizar a produção nacional de cinema educativo e gerenciar o mercado exibidor e importador. “Simultaneamente, sua fundação veio a calhar dentro dos objetivos de propaganda do Estado, ligados à sua ideologia nacionalista e às suas características centralizadoras” (GALVÃO, 2004 p.30). Galvão ainda ressalta que as funções do INCE não se resumiam à disseminação da educação para os pontos mais remotos do país, “mas estava em consonância com o que ocorria naquele momento em muitos países da Europa, no estabelecimento de um veículo de comunicação a serviço do Estado e de seus propósitos políticos e ideológicos” (Ibid.).

Nessa época um nome se sobressai na produção cinematográfica de cunho ideológico no Brasil — Jean Manzon (1915-1990). Francês radicado no Brasil desde 1940, teve passagens marcantes no cenário editorial impresso com sua atuação nos Diários Associados, em especial na revista *O Cruzeiro*, além de ser o responsável pelo setor de fotografia do

Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do segundo governo Vargas, presidente do qual se tornou amigo íntimo.

Manzon resolveu aproveitar a influência adquirida entre dirigentes da esfera pública e privada para investir, em 1952, na abertura de um negócio próprio no ramo cinematográfico. Homem de contatos internacionais, popular e com prestígio na imprensa nacional, sua produtora de filmes publicitários acabaria se tornando uma das escolhas preferenciais de setores da administração pública que desejam utilizar filmes como propaganda. (CARDENUTO, 2008 p.08)

Entre os governos de Vargas e o período ditatorial no Brasil, para além do INCE foram criadas leis que controlavam a produção cinematográfica nacional e impunham regras de exibição às salas, como o Decreto-Lei nº 21.240/32, que relegava o caráter de entretenimento do filme e o colocava como instrumento de educação. Além disso, o decreto estabelecia o início da censura e obrigava a exibição de curta-metragens nacionais de caráter educativo antes da exibição dos filmes estrangeiros. Em 1939 Vargas promulgou o Decreto-Lei 1.949/39, “que determinava pela primeira vez, em seu artigo 34, que fosse exibido anualmente, em cada sala de cinema do circuito de exibição, ao menos um filme nacional de longa-metragem, dando início à política da chamada cota de tela” (informação verbal)<sup>30</sup>. Dentro dos incentivos desses decretos, assim como de outras leis criadas pela ditadura, como o Decreto-Lei nº 43/1966, que criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), Jean Manzon conseguiu articular e obteve financiamento privado e público para produzir mais de 900 filmes de cunho ideológico.

A construção de uma identidade nacional através do filme é uma idéia que surgiu em 1917, quando o Estado Alemão criou a *Universum Film Aktiengesellschaft*<sup>31</sup> (UFA). Seu modelo de centralização de todas as etapas do cinema e controle estatal da produção independente serviu como exemplo para tantas outras aspirações ideológicas mundo afora, como a própria INCE.

Posteriormente à UFA, mas ainda antes do INCE, em 1932 na Alemanha Nazista, o governo de Hitler foi pioneiro ao criar um departamento com status de ministério dedicado exclusivamente ao cinema. O setor era dirigido por Joseph Goebbels (1897-1945), ministro da

---

<sup>30</sup> fala do professor Doutor Márcio Rodrigo Ribeiro, na disciplina Política do Audiovisual e Leis do Incentivo, Belas Artes, em 17 ago. 2016

<sup>31</sup> Tradução literal: Corporação Universal do Filme.

propaganda, e tinha como principais produções os filmes das cineasta Leni Riefenstahl (1902-2003) e Thea Von Harbou (1888-1954), e do cineasta Veit Harlan (1899-1964), além de outros provenientes do movimento Expressionismo Alemão. Tal departamento, que produziu filmes como *O Triunfo da Vontade* (Riefenstahl, 1935), *Der Herrscher* (Harbou; Harlan, 1937) e *O Judeu Süß* (Harlan, 1940), tinha como objetivo principal criar obras para encorajar as tropas alemãs e persuadir a sociedade em defesa da ideologia nazista.

Com o fim da Segunda Guerra, a vitória dos Aliados e uma Europa devastada, a indústria americana alcançou a hegemonia. Hollywood, que havia lucrado muito durante o conflito que paralisou muitas das indústrias cinematográficas em terras europeias, viu seu domínio ser consolidado. Entre os gêneros americanos, o então já respeitado Western e o Film Noir lotavam salas e se afirmavam como uma linguagem popularmente palatável, impondo ao mundo os costumes políticos, religiosos e sociais dos EUA. Além da propaganda ideológica, também estavam embutidos na narrativa fílmica a exaltação dos produtos que a indústria americana oferecia ao mundo, onde o próprio estilo servia como referência:

Mas o sucesso do gênero [Western] não se limitou ao público; sua influência sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurais japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro, das francas imitações na Alemanha e Itália, que desenvolveu a imitação mais bem sucedida de todas, o popular *Western Spaghetti*, cujo principal diretor foi Sergio Leoni”. (VUGMAN, 2015 p.159)

A Europa, assolada em seus quatro cantos, tentava se reerguer. Suas fábricas levaram anos para serem reconstruídas, período que viveram na sombra do “enlatados americanos” e os produtos de sua indústria. Nas décadas de 1940 e 1950, a esperança europeia era concentrada na sua capacidade intelectual. Movimentos artísticos de vanguarda surgiram ao fim de mais uma guerra, à exemplo da década de 1920. Ao cinema, grandes contribuições foram dadas pelos movimentos do Cinema Moderno, encabeçado pelo Neorrealismo Italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, logo após o fim da Segunda Guerra. Como destaca Manevy (2015, p. 221), “a *Nouvelle Vague* fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de vulgaridade e comércio do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.”



Em território brasileiro, a conturbada hesitação de Vargas em apoiar os Aliados durante a Segunda Guerra somada a sua tentativa de estender seu governo totalitário ao fim do conflito mundial, tensionou sua relação com os militares. Para evitar o golpe, o presidente renuncia em 29 de outubro de 1945. Após um curto período governado pelo presidente do Supremo Tribunal à época, José Linhares, o país elege o Marechal Eurico Gaspar Dutra por voto direto.

Durante todo esse período de afastamento político do seu amigo, e mesmo após o segundo governo Vargas<sup>32</sup>, Jean Manzon se manteve presente na esfera política, participando ativamente na comunicação dos governos de presidentes eleitos democraticamente como Juscelino Kubitschek ou de ditaduras militares. Contudo, foi através do financiamento da iniciativa privada que Manzon decolou a produção cinematográfica da Jean Manzon Films. Como indica o pesquisador Reinaldo Cardenuto (2008), enquanto o mercado temia a ascensão da esquerda na América Latina, “os dirigentes da alta burguesia industrial” criaram o instituto IPÊS<sup>33</sup> “com a finalidade de unir forças sociais contrárias à esquerda trabalhista que, prestes a assumir o executivo a partir de João Goulart, poderia colocar em prática uma política na qual o Estado [...] passaria a intervir na economia em oposição ao capitalismo” (CARDENUTO, 2008 p.3). Através das lentes de Manzon, que era notadamente íntimo ao tema e publicamente conhecido pela sua penetração no meio político, o IPÊS investiu no poder de convencimento do seu filme. Com roteiros pensados em conjunto, entre seus diretores e o próprio Manzon, a retórica fílmica ditada pelo instituto durante o conturbado ano de 1961 buscava “agitar a sociedade a favor da iniciativa privada e contra o governo que aparentava alinhar-se ao comunismo” (Ibid. p.62). Naquele ano, uma série de manobras do Congresso e das Forças Armadas encontrava apoio na elite econômica brasileira para impedir a ascensão de João Goulart (que mostrava sua tendência à esquerda ao criar laços com Pequim e Moscou) frente ao decadente governo de Jânio Quadros - o qual durou menos de um ano e findou com sua

---

<sup>32</sup> Vargas é eleito democraticamente em 1951. Seu segundo governo, conhecido como governo democrático de Getúlio Vargas, foi marcado por tensões sociais e políticas causadas pela crise econômica. O segundo governo Vargas termina quando, pressionado por militares a deixar o poder, o presidente se suicida com um tiro no peito em 24 de agosto de 1954.

<sup>33</sup> Criado no ano de 1962 o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais (IPÊS) surgiu devido à renúncia de Jânio Quadros em 1961. Sua origem está ligada às relações econômicas estabelecidas durante o surto desenvolvimentista da administração de Juscelino Kubitschek quando a economia nacional, passando por experiências empresariais de caráter transnacional, mudou definitivamente seu caráter. A instituição surgiu como instrumento de ação política de empresários nacionais, ligados aos interesses do capital internacional, políticos, profissionais liberais e oficiais militares (CORRÊA, 2005 p. 08).

renúncia. Os esforços do IPÊS em influenciar o impedimento de João Goulart para o posto de presidente da República não prosperaram. Após duas semanas de um governo de grande crise institucional, assumido pelo presidente do Congresso Nacional, Jango é empossado em 7 de setembro de 1961.

Contudo, o IPÊS, através do patrocínio encoberto do empresariado nacional, continua ativo na produção de filmes e panfletagem contra o presidente da República até sua queda, provocada pelo Golpe Militar de 1964:

Entre o final de 1961 e abril de 1964, com apoio de vários diretores e donos de meios de comunicação ou homens de destaque na imprensa, o IPÊS conseguiu implantar notícias ou disseminar propagandas de caráter doutrinário, sem necessariamente apresentar seu nome, em diversas emissoras televisivas [...] e filmes cinematográficos. (CARDENUTO, 2008 p. 04)

Enquanto Manzon contribuía para um modelo de “típico filme de propaganda ideológica, de leitura demagógica e totalizante, no qual interesses particulares da classe no poder são divulgados como fundamentais para nação” (Ibid. p. 06) e caprichava na cenografia, conduzindo seu plano cinematográfico “cuidadosamente arquitetado”(COSTA, 2017), Glauber Rocha (1939-1981) aumentava a entropia comunicacional com a introdução do Cinema Novo e seus filmes que escancaravam as injustiças cometidas na América Latina. Não bastando o filme, Glauber exercia uma exímia retórica com seus manifestos em defesa do povo e contra o governo. De um impacto tão avassalador quanto a seu filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, Brasil - 1964), foi o seu manifesto *Uma Eziétyka da Fome*, apresentado por Rocha em Gênova - Itália, em 1965. Entre trechos de intensa crítica à fome, à violência e à inércia social em combatê-las, Rocha chama a atenção para a condução da comunicação através das artes e do cinema, como esse trecho que destaco:

Eis - fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral político. (ROCHA, 1965 apud. HAMBRE, 2013)

Em contraponto à propaganda produzida pelo IPÊS, Glauber publica o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963). Nele, Glauber “estabelece as balizas teóricas do Cinema Novo [...] e se propõe a atuar no campo anunciador de valores que visam a transformação social e política” (SILVA, 2016). As idéias e as mensagens transmitidas por Glauber contra a ditadura militar, que havia assumido o controle do país um ano e meio antes em função do Golpe de 1964, o levaram à prisão pelas forças do governo do general Castello Branco. Como relata o Memorial da Democracia (2017), em 11 de novembro de 1965 “intelectuais promovem uma manifestação contra a ditadura em frente ao hotel Glória, no Rio de Janeiro”. Enquanto o general presidente Castello Branco recebia americanos em uma reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA), “foram presos e levados ao quartel da Polícia do Exército Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Thiago Mello, Jaime Azevedo Rodrigues, Flavio Rangel, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Mário Carneiro” (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2017.).

Mas Glauber não era um militante. Em trecho de *Exéquias a Glauber Rocha* (1981), o antropólogo Darcy Ribeiro (2008 p. 97) proferiu: “Glauber viveu entre a esperança e o desespero, frequentemente tido com um louco, como um pêndulo louco, porque era um pêndulo, a esperança desesperada, porque se agarrou a tudo que pudesse dar alguma coisa.” Ribeiro, ao usar a metáfora do pêndulo, quer indicar nas homenagens fúnebres a Glauber, que o cineasta não buscava uma ideologia para se apoiar, buscava um valor nacionalista humanista fosse na extrema esquerda, fosse na extrema direita. Isso fica claro desde sua formação juvenil no Centro de Estudos Pensamento e Ação (CEPA) “uma associação católica, nacionalista e anticomunista” (SILVA, 2016 p.49) (importante salientar aqui que Glauber era protestante e à época tinha um posicionamento político de esquerda) onde Glauber buscou parte do seu conhecimento para produzir seu primeiro longa de crítica política e social, *Barravento* (1962). Assim como em seus últimos anos de vida, quando na carta *Abaixo à Mistificação* (1974), endereçada à Vladimir Herzog, Glauber escreveu:

Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo (...). Para surpresa geral li, entendi e acho o general Golbery um gênio — o mais alto da raça, ao lado do professor Darcy Ribeiro. (ROCHA Apud. SILVA, 2016 p.113)

Silva (2016) enfatiza o quanto Glauber lutou, através do que chamava de “zero ideológico”, pela proteção da cultura nacional através do filme brasileiro. Fosse pelos ideais da esquerda ou da direita, a luta de Glauber era pelo povo do Brasil e da América Latina, era contra a invasão dos países latino-americanos pelos produtos estrangeiros, em especial os norte-americanos.

A influência americana e suas operações para estabelecer seu modelo cultural e econômico através de negociações políticas causavam tensões ideológicas mundo afora. Como esclarece a pesquisadora Mariarosaria Fabris (2012), na Itália do pós-Segunda Guerra as produções do movimento Neorealismo Italiano (o qual foi posteriormente grande fonte de inspiração para Glauber e todo o Cinema Novo Brasileiro) era boicotado pelo setor religioso. “Os católicos contavam com uma vasta rede de ação cultural desde a década de 1930, utilizando-a, com grande determinação, como instrumento de pressão política sobre os meios de comunicação, principalmente sobre o setor cinematográfico” (FABRIS, 2012 p.192). Com representantes presentes nas comissões censórias, e capacidade de intervenção na programação do circuito comercial, os católicos conseguiam “casar perfeitamente ideologia e cultura, além de prestigiarem as produções norte-americanas” (Ibid.).

Por sua posição crítica às instituições, o Neorealismo sucumbiu aos poucos. Nos anos 1950 “o mercado cinematográfico [italiano] foi invadido por produções hollywoodianas, sufocado pela falta de subvenções e dominado por um sistema de repressão censória, que controlava e limitava a liberdade de expressão, sobretudo de realizações neorrealistas” (Ibid. p.193).

## **1.2 Adaptações tecnológicas para um novo tempo**

Os anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial foram marcados por um *boom* econômico. Ao mesmo tempo que nascia uma disputa ideológica, onde interesses políticos criavam uma dicotomia entre ocidente e oriente, a economia global era palco de uma rivalidade entre os valores das lideranças capitalistas e os valores das lideranças socialistas, ambas tentando cercar a maior parte do globo. Para o historiador Eric Hobsbawm (1996 p.173) “O breve sonho de Stalin, de uma parceria americano-soviética no pós-guerra, não fortaleceu de fato a aliança global de capitalismo liberal e comunismo contra o fascismo”. As

duas tendências passaram a competir nos anos que se seguiram à queda do nazi-fascismo, “quando os dois campos ideológicos se defrontaram como inimigos na Guerra Fria” (Ibid. p. 145). Hobsbawm (1996) enfatiza que a polarização entre capitalismo e socialismo é um dos temas mais importantes para entender a história do século XX.

Os 30 anos do pós-guerra expuseram diversas disputas entre as potências lideradas ao ocidente pelos EUA e ao oriente pela URSS. Enquanto uma parte do conflito se dava pela aplicação da força belicosa (Guerra das Coréias, Revolução Cubana, massacre dos que tentavam evadir Berlim Oriental), outra parte era conduzida de forma intelectual através da propaganda, onde o audiovisual teve papel intenso na persuasão das massas, funcionando como ferramenta de defesa ou de ataque das ideologias envolvidas.

Nessa época, o capitalismo experimentou a sua Era de Ouro<sup>34</sup>. Durante o mesmo tempo, as economias socialistas se expandiam intensamente. Essa divisão entre o predomínio ideológico do ocidente e o do oriente inicia-se ainda antes do fim do conflito mundial, no início de 1945, quando as primeiras expressões da Guerra Fria já se moldavam nas tratativas entre os líderes Aliados<sup>35</sup> Roosevelt (EUA), Churchill (Reino Unido) e Stalin (URSS) durante suas reuniões secretas na Conferência de Ialta e posteriormente na Conferência de Potsdam<sup>36</sup>. A fim de dar o golpe final e derrubar as forças de Hitler, os Aliados traçaram uma linha divisória meridional no continente europeu. A oeste atuavam as frentes lideradas por EUA e Inglaterra, ao leste o Exército Vermelho de Stalin se encarregaria de uma massiva invasão ao território alemão. Essa divisão acaba por estender-se para além de 1945, quando um acordo entre as lideranças ocidentais e orientais divide a Europa em duas partes, uma capitalista e outra socialista (a qual ficou conhecida também por Bloco do Leste), com o propósito de evitar que os conflitos ideológicos ultrapassassem os limites da “retórica apocalíptica de

---

<sup>34</sup> O período entre 1945 e 1970, no qual houve grande prosperidade econômica e desenvolvimento industrial nas nações que seguiram esse regime, localizadas principalmente no ocidente.

<sup>35</sup> Aliados, também chamados de Nações Unidas a partir de 1942, foram os países que, durante o período da Segunda Guerra, se opuseram ao nazi-fascismo do grupo liderado por Alemanha, Itália e Japão.

<sup>36</sup>As Conferências de Ialta e de Potsdam foram reuniões secretas entre Roosevelt (EUA), Churchill (Reino Unido) e Stalin (URSS) para definir os rumos da Segunda Guerra. Essas reuniões aconteceram respectivamente em Ialta, na Criméia (Fevereiro de 1945) e Potsdam, Alemanha (agosto de 1945)

ambos os lados” (HOBBSAWM, 1996 p.224). A oficialização dessa dicotomia se deu em maio de 1955 com o Pacto de Varsóvia<sup>37</sup>, em oposição à criação da OTAN<sup>38</sup>.

No oriente, americanos tentavam exercer controle em pontos estratégicos dentro de um território dominado por comunistas — O pesquisador Luciano Klöckner (2008) indica que em 25 de junho de 1950, O Repórter Esso<sup>39</sup> anunciou que forças americanas tiveram frustrados os planos “de matar o maior número possível de vermelhos” (KLOCKNER, 2008 p.143) e estavam perdendo o domínio em parte da Coréia do Sul ante os avanços de forças comunistas lideradas pela China com apoio da URSS. A Guerra das Coréias (1950-1953) deixou a população local dividida por uma separação física intransponível — ao norte a ditadura comunista, ao sul a democracia capitalista; situação que perdura até os dias atuais.

O conflito mais emblemático de disputa territorial causado pela embate ideológico entre capitalismo e comunismo foi a divisão da Alemanha e a construção do Muro de Berlim. Hobsbawm (1996 p. 224) indica que durante as tratativas entre ocidente e oriente, Stalin se fez “relutante”, mas aceitou repartir a capital alemã ao meio, mesmo Berlim estando completamente dentro das faixas de atuação das forças comunistas, no Bloco do Leste. Com o passar dos anos, e uma proeminente ascensão econômica de Berlim Ocidental, cresceu a debandada da população sob o regime comunista para o outro lado da divisa, causando um êxodo preocupante aos fiéis de Moscou. Para evitar o colapso de Berlim Oriental, o governo da República Democrática Alemã (RDA), socialista, ergueu um muro em volta da Berlim Ocidental, isolando fisicamente<sup>40</sup> o território capitalista.

---

<sup>37</sup>Aliança militar dos países socialistas do Bloco do Leste e da URSS, fundada em 14/5/1955

<sup>38</sup> Organização do Tratado do Atlântico Norte, criada em 4/4/1949, estabeleceu um sistema de defesa militar coletiva de seus membros, inicialmente composta por EUA, Canadá e países europeus do ocidente.

<sup>39</sup> O Repórter Esso foi um noticiário radiofônico e televisivo patrocinado pelo governo americano a partir das iniciativas da companhia petrolífera Exxon, com sede naquele país, e editado a partir de notícias da agência americana United Press Associations (UPA) e supervisão da agência de publicidade McCann-Ericsson. Seu conteúdo era elaborado de modo a proteger os interesses americanos em 15 países da América Latina, inclusive o Brasil.

<sup>40</sup> Num primeiro momento, os soviéticos tentaram excluir a ocupação de Berlim Ocidental por franceses, ingleses e americanos, contrariando os tratados estabelecidos nas conferências de Ialta e Potsdam. Para isso, Moscou ordena em junho de 1948 a interrupção dos acessos por estradas, ferrovias e rios para Berlim Ocidental, além de cortar as transmissões telefônicas e os suprimentos de energia. Ingleses e americanos sustentam o território enviando suprimentos por avião até que, um ano mais tarde, os soviéticos desistem do bloqueio. Com o passar dos anos, a ascensão econômica mais acelerada no ocidente e a notável diferença de condução político-social entre os dois territórios, na qual a liberdade de expressão e econômica do ocidente atraía a fuga dos orientais, fez o governo socialista levantar o muro em volta da Berlim Ocidental em agosto de 1961.

Em Cuba, Fidel Castro (1926-2016) e Che Guevara (1928-1967) formam o Exército Rebelde e derrubam Fulgêncio Batista do poder em 1959, rompem relações com os EUA e se aproximam da URSS, criando um Estado comunista dentro das Américas. As imagens produzidas pelo fotógrafo Alberto Korda (1928-2001) dos triunfantes Che Guevara e Fidel Castro se transformam em ícones da revolução comunista em continente americano.

No Brasil de 1945, a queda da ditadura Vargas foi seguida pelo desenvolvimento industrial, por uma intensa aproximação econômica com os EUA e por um breve período de redemocratização, onde uma nova Constituição derruba a censura, restabelece a liberdade de expressão “e dá substância ao papel dos veículos de comunicação no encaminhamento de questões políticas e institucionais” (KLÖCKNER, 2008 p. 143).

Para os pesquisadores Alexandre Macchione Saes e Flávio Azevedo Marques de Saes (2013) a extrema polarização entre capitalismo e socialismo deu origem a uma competição de qualidades econômicas, resultando numa próspera reconstrução no pós-guerra, com um intenso crescimento do PIB em quase todos os países do mundo. Saes e Saes (2013 p. 434), esclarecem: “a taxa média de crescimento do produto foi de 4,9% ano ano, muito superior ao dos dois períodos anteriores (de 2,1% para 1870 a 1913, e de 1,9% de 1913 a 1950).” E ainda indicam que a ascensão do socialismo como “um sistema concorrente, obrigou o capitalismo a se transformar no sentido de demonstrar sua superioridade enquanto motor do bem-estar da população, já que este também era o argumento dos países socialistas” (Ibid. p. 433).

O enfrentamento ideológico-econômico entre o ocidente (liderado pelos EUA) e o Bloco do Leste (liderado pela URSS) não impediu o salto econômico global. A rápida evolução da ciência em ambos os lados alimentava ainda mais, através da propaganda de suas descobertas, as tensões geradas pela Guerra Fria.

Enquanto as variadas ameaças militares de risco incalculável (ambas as potências EUA e URSS estocavam grande quantidade de ogivas nucleares) “não passavam da retórica” como indica Hobsbawm (1996 p. 224), os produtos de cada vitória militar e científica eram exibidos no mais novo meio, a televisão. Foi o caso da corrida espacial<sup>41</sup>: “A Gemini-Cinco bateu todos os recordes anteriores na história da corrida espacial./Enquanto já está sendo preparada grandiosa recepção aos novos gênios do espaço norte-americanos” (O REPÓRTER

---

<sup>41</sup> Iniciada em 1957, quando a URSS colocou em órbita o satélite Sputnik-1, a corrida espacial foi uma rivalidade tecnológica entre URSS e EUA pela conquista da órbita terrestre. Contudo, as demonstrações de capacidades científicas eram indicativos do potencial bélico de cada potência - uma demonstração de quão distante cada país poderia chegar com seus projetos de domínio militar.

ESSO, 1965 apud KLÖCKER, 2008 p. 158). Ao exaltar os “recordes”, o programa televisivo gerado por instruções do governo americano visava diminuir os feitos soviéticos que anos antes já havia lançado ao espaço o satélite Sputnik-1, a cadela Laika e o primeiro cosmonauta — Yuri Gagarin.

Depois de 108 minutos no espaço, a imagem do cosmonauta russo foi explorada pela propaganda da URSS. Em documentário da BBC, o cosmonauta Georgei Grechko explica que Gagarin não foi escolhido apenas pelas suas aptidões técnicas:

“Korolev [chefe da missão espacial russa] terminou escolhendo o filho de camponeses, Gagarin. Nós pensávamos que o mais inteligente e educado era Titov [concorrente com Gagarin e Grechko à vaga de cosmonauta naquela missão]. Mas o chefe considerou aspectos em que nós como engenheiros não havíamos pensado: quão bonito era o candidato, seu sorriso.” E tinha razão. O engenheiro chefe sabia que a missão já era um sucesso, o rosto de Gagarin estaria em todos os jornais do mundo. (BBC, 2016a)

À medida que a riqueza das superpotências se expressava na propaganda estatal televisiva, seus coligados tentavam copiar essa fórmula — No ocidente o Brasil foi um dos pioneiros. Já na década de 1950 instituem-se por aqui duas redes de TV. Além da inauguração em 1950 em São Paulo, da TV Tupi<sup>42</sup>, a qual exibia O Repórter Esso, a TV Record surgiu em 1953 no Rio de Janeiro. Suas grades de programação seguiam o modelo americano. No oriente os arquivos da época são raros devido ao intenso controle censório estatal que havia sobre os meios. Mas o documentário *Videograms of a Revolution* (Ujica, Farocki - Romênia, 2014) recupera por arquivos particulares a atuação da TV Estatal Romena como um bom exemplo da conduta de regimes ditatoriais socialistas no culto à personalidade e na distorção da realidade social através das técnicas de enquadramento e seleção de cenas.

No ocidente, a retórica audiovisual acerca dos méritos das potências capitalistas contrasta com a condição econômica de seus coligados. O fim da Era de Ouro do capitalismo, na segunda metade da década de 1970 traz à tona a imagem de países “cuja pobreza e atraso os especialistas da ONU tentavam encontrar eufemismos diplomáticos” (HOBSBAWM, 1996 p. 255) para minimizar a culpa da influência americana sobre as políticas do terceiro-mundo. “As décadas de 1970 e 1980 mais uma vez se familiarizaram com a fome endêmica, com a

---

<sup>42</sup> “ Conjunto de emissoras de televisão, inauguradas em setembro de 1950 em São Paulo, e em janeiro de 1951 no Rio de Janeiro. A TV Tupi de São Paulo foi a primeira emissora de televisão do país e da América do Sul. Pertencia aos Diários Associados, rede de empresas jornalísticas de Assis Chateaubriand” (FGV, 2021)



imagem clássica, a criança exótica morrendo de inanição, vista após o jantar em toda tela de TV do Ocidente” (Ibid). Vale aqui destacar que, ao mesmo tempo que a fome passa a ser recebida nas telas de TV com uma linguagem jornalística televisiva de fraco impacto político<sup>43</sup>, Glauber Rocha escancara em seus filmes e manifestos a necessidade de se rever os temas sociais, em especial a fome e a desigualdade, sob a ótica política.

Esse tipo de abordagem televisiva, na qual a produção dos programas jornalísticos passa a veicular grande volume de conteúdo gerado em “externas”, só se fez possível pelo desenvolvimento tecnológico, que na década de 1960 possibilitou o uso de pequenas câmeras equipadas com *videotapes*<sup>44</sup>. A possibilidade de se operar o equipamento com equipes enxutas, onde apenas uma dupla de jornalistas (cinegrafista e repórter) operavam os novos e leves equipamentos, mudou a linguagem televisiva ao expandir as possibilidades audiovisuais “com uma mobilidade e uma receptividade que lhes permitiam acompanhar os atores sociais em seu cotidiano” (NICHOLS, 2016 p.51).

O mesmo tipo de evolução tecnológica também trouxe mudanças à linguagem do cinema. Os equipamentos mais leves e menores trouxeram qualidades estéticas que renovaram as mensagens cinematográficas — Mudanças nos pontos de vista, maior proximidade entre câmera e motivo, mais variações dentro dos planos-sequência e oportunidade de uma edição e montagem menos complexa. Tais características trouxeram condições técnicas para o surgimento de novos gêneros, com destaque para os gêneros Documentário Moderno e Cinema Novo, ambos dirigidos por uma classe que tinha a crítica política e social como fundamentos.

Para a jornalista Vera Iris Paternostro (1999), a implantação da TV como um meio de qualidade e popular só se fez possível com a ascensão econômica mundial nas prósperas décadas que seguiram o pós-guerra: “a TV entrou na vida de praticamente todos os países e se firmou como o meio de informação e comunicação de massa” (PATERNOSTRO, 1999 p.24). O seu baixo custo, e seu apelo de status social, fez a TV invadir a grande maioria dos lares do

---

<sup>43</sup> Para Bill Nichols (2016) instituições se valem do gênero jornalístico para conduzir conteúdos de acordo com seus interesses, aumentando, diminuindo ou descaracterizando o valor da mensagem. Para ele, ao suprimir um esclarecimento público do produtor jornalístico sobre quais são suas intenções, “a estrutura institucional do documentário suprime grande parte da complexidade da relação entre representação e realidade” (NICHOLS, 2016 p.41).

<sup>44</sup> Antes da invenção do *videotape*, ao final da década de 1950, só se fazia televisão ao-vivo. O sistema *pré-videotape* funcionava essencialmente dentro de estúdios, ou com longas distâncias de cabos, equipamentos pesadíssimos, e dezenas de técnicos que os operassem em conjunto.

planeta. Formavam-se ali as condições ideais para a indústria e a política alcançarem seu público. Rapidamente a TV supera a audiência do cinema, para pouco tempo mais tarde tomar o poder midiático antes dominado pelo rádio e pelas mídias impressas.

Juntamente com o cinema, o rádio será o outro meio que permitirá conectar o que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana. Conservando suas falas, suas canções, e não poucos traços de humor, o rádio mediará entre tradição e modernidade. E será também o veículo mais eficaz - até o surgimento da televisão em finais dos anos 1950 - para a transmissão de valores de classe e raça, bem como para a redução da cultura a *slogans*. (BARBERO, 2003, p. 280)

Povoados e cidades onde os únicos meios de comunicação eram o rádio e pequenos jornais ou panfletos, e que nunca haviam recebido uma projeção audiovisual, passavam a ser alvo dos interesses de empresários e políticos. Para Coelho (2014, p. 83), o crescimento dos investimentos publicitários em televisão no Brasil subiu radicalmente após a sua popularização. De acordo com o pesquisador, em 1962 a TV recebeu 24,7 das verbas publicitárias, enquanto em 1972, o índice saltou para 46%. Em outra análise, Coelho indica que salto continuou. Enquanto na década de 1970 56% da população era atingida pelo meio televisão, na década seguinte a taxa subiu para 73%.

A partir da popularização da TV, as instituições no poder descobriam a possibilidade de atingir os cidadãos mais isolados, que nunca haviam experimentado os efeitos das telas, com o gigantesco impacto da linguagem audiovisual. A evolução do recurso possibilitou aos comunicadores o uso de uma nova ferramenta de convencimento, e abria as possibilidades de comunicação através de uma enorme janela pela qual a paisagem era comum à todos os lares: os produtos de interesse da indústria cultural.

A harmonização da palavra, da imagem e da música logra um êxito ainda mais perfeito que no *Tristão*, porque os elementos sensíveis — que registram sem protestos, todos eles, a superfície da realidade social — são em princípio produzidos pelo mesmo processo técnico e exprimem sua unidade como seu verdadeiro conteúdo. Esse processo de elaboração integra todos os elementos da produção, desde a concepção do romance (que já tinha um olho voltado para o cinema) até o último efeito sonoro. Ele é o triunfo do capital investido. Gravar sua onipotência no coração dos esbulhados que se tornaram candidatos a jobs como a onipotência de seu senhor, eis aí o que constitui o sentido de todos os filmes, não importa o plot escolhido em cada caso pela direção de produção. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 102)

### 1.3 Revoltas impulsionando outras revoltas - com apoio da TV

Os princípios da Revolução Francesa, que estiveram em suspense durante a Segunda Guerra, reaparecem no discurso de reconstrução capitalista do pós-guerra. Com a consolidação da liberdade de expressão em diversas democracias do ocidente, movimentos de resistência social contra os Estados passam a exigir os preciosos valores da liberdade, da igualdade e da fraternidade conquistados quase 2 séculos antes. Nos EUA, os movimentos contra segregação racial e os *hippies* surgiram em meados da década de 1960. Com seu discurso de paz e amor, os jovens desse movimento contestavam valores de consumo, de propriedade, a geo-política, o militarismo e as limitações impostas por Estado e religião. Pouco antes, negros liderados pelo pastor Marthin Luther King Jr. (1929-1968) exigiram igualdade legal e social, quebrando tabus e atraindo a atenção mundial para o racismo estrutural daquele país. No Brasil, o movimento cultural Tropicalismo agia através da música, do teatro, das artes plásticas e do cinema para empurrar multidões contra a perseguição política da Ditadura Militar (1964-1985). Entre os anos de 1984 e 1985, milhões de brasileiros se engajaram às manifestações do Diretas Já<sup>45</sup>, culminando na eleição de Tancredo Neves, ato que deu fim à Ditadura Militar em 15 de março de 1985. Em Pequim, na China, estudantes se reuniram na praça Tiananmen numa luta inglória contra o Partido Comunista. Em 4 de junho de 1989, jovens iniciaram um protesto pacífico por reformas democráticas de seu governo totalitário. No dia seguinte, milhares de manifestantes foram mortos pelo regime comunista, muitos de seus líderes nunca mais apareceram. Na esteira do declínio econômico dos países do Bloco do Leste, durante a década de 1980, a população de Berlim Oriental começou a manifestar nas ruas suas aspirações por reformas políticas e econômicas, exigindo a libertação de presos políticos, abertura da economia e a derrubada do muro de Berlim. Diante de um desmonte universal das lideranças socialistas (a Hungria havia inaugurado essa fase com o afastamento do ditador János Kádár em 1988) e contando com o apoio do ocidente, uma grande manifestação se dirigiu ao muro em 9 de novembro de 1989. Sob a atenção do mundo,

---

<sup>45</sup> “Durante mais de um ano, milhões de pessoas fizeram grandes manifestações, em todo o país, para exigir o direito de eleger o presidente da República. Porém, no dia 25 de abril 1984 veio o desastre: o governo decretou estado de emergência no Distrito Federal e conseguiu que o Congresso derrubasse a emenda das Diretas Já. A frustração bateu forte. A oposição decidiu reagir e ganhar a briga no terreno do adversário e lançou a candidatura do então governador de Minas Gerais, Tancredo Neves, para a presidência da República. Ele enfrentou Paulo Maluf no colégio eleitoral, formado por deputados federais e representantes das Assembléias Legislativas dos estados. O povo não pôde votar, mas acompanhou a sessão de perto pela TV. Quando o resultado saiu, a população comemorou: Tancredo Neves foi eleito presidente com 480 votos e prometeu que esta seria a última eleição indireta do país.” (GLOBO, 2015)

que assistia o feito histórico ao-vivo através das lentes televisivas posicionadas no lado ocidental do muro, a população de ambas Berlins derruba o muro aos golpes de marretas e picaretas. Tal feito foi tão significativo que encaminhou dois outros fatos históricos: O fim da Guerra Fria e a dissolução da URSS, ocorrida em 1991 com a renúncia do líder Mikhail Gorbachev e a tomada do poder por Boris Ieltsin (1931-2007). Ieltsin foi o primeiro presidente da Federação Russa após a separação dos estados soviéticos, seu governo ficou marcado por reformas políticas e econômicas fracassadas e pelo caos social.

Esses 5 movimentos tinham duas qualidades em comum:

1-Eram lutas sociais por uma mudança política.

2-O filme e a TV foram os grandes responsáveis pela propagação de suas mensagens.

Não é exagero relacionar a força dos 4 outros movimentos ao impacto gerado pela Marcha à Washington<sup>46</sup> através do audiovisual. O cenário social dos anos que se seguiram ficou especialmente marcado por lutas de direitos humanos e pela sua midiaticização através da transmissão de televisão: Depois que Luther King, do alto da escadaria de mármore do Lincoln Memorial<sup>47</sup> declamou *I Have a Dream*<sup>28</sup>, os negros foram ouvidos. Em seguida vieram os *hippies* — Do meio da lama de Woodstock entoaram *Peace and Love*<sup>48</sup> contra os ataques ao Vietnam, deram voz aos jovens soldados e aos vietnamitas mortos do outro lado do mundo, e foram ouvidos. No Brasil, *Caminhando contra o Vento*<sup>49</sup> os Tropicalistas cantaram contra a ditadura. Foram torturados e exilados. Apesar do *Cálice*<sup>50</sup> estatal, foram ouvidos. Na Praça Tiananmen, o homem dos tanques<sup>51</sup> representou, em silêncio e gesto, todos os que

---

<sup>46</sup> “Em 28 de agosto de 1963, cerca de 100 anos depois que Abraham Lincoln assinou a Proclamação de Emancipação, dando liberdade aos escravos, um jovem chamado Martin Luther King subiu as escadas de mármore do Lincoln Memorial em Washington para descrever sua visão da América. Mais de 200 mil pessoas - negros e brancos - foram ouvi-lo. Eles chegaram por avião, carro, ônibus, trem, e à pé. Eles foram à Washington exigir igualdade de direitos para as pessoas negras. E o sonho que eles ouviram aos pés daquele monumento se tornaram os sonhos de uma geração.” (O GLOBO, 2018)

<sup>47</sup> “Eu tenho um sonho” é o título do discurso proclamado por King no Lincoln Memorial.

<sup>48</sup> “Paz e amor” era um dos lemas dos hippies.

<sup>49</sup> Caminhando contra o vento é a primeira frase da letra de *Alegria Alegria*, uma canção política de Caetano Veloso composta em 1967, e que foi o marco inicial do movimento Tropicalismo.

<sup>50</sup> *Cálice* é uma canção-manifesto de Chico Buarque e Gilberto Gil, escrita em 1973. Censurada, só foi lançada em 76, nas vozes de Chico e Milton Nascimento. Sua letra é um jogo de palavras contra a censura.

<sup>51</sup> “O homem dos tanques” é como ficou conhecido o manifestante chinês que, um dia após o massacre na Praça Tiananmen, fez sozinho e desarmado uma fileira de tanques de guerra interromperem um movimento militar ordenado pelo Partido Comunista Chinês. Sua identidade e paradeiro nunca foram descobertos. As fotografias e filmes desse ato tornaram o homem dos tanques um símbolo heróico daquela manifestação, conhecido mundialmente e censurado em todo o território chinês.

desapareceram um dia antes. O Partido Comunista Chinês se calou, e todo aquele silêncio foi interpretado como um grito de socorro. O mundo todo ouviu. Em Berlim, o muro caiu. O que se ouvia era uma sinfonia de marretas e picaretas, acompanhadas por uma histeria social. Em todos esses momentos históricos, o que se ouvia era acompanhado da mais forte confirmação existencial daquelas mensagens — a imagem filmada.

A montagem do filme sonoro, tem para Nichols (2016 p. 48) “uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de proposta ou afirmativas que o filme faz sobre o mundo”.

Na menor unidade do filme, o fotograma, atuam como confirmação da realidade a complexa (e rápida) mistura de formas, brilhos, sombras, movimentos, gritos, sussurros, músicas e ruídos. Para Barthes (2012) o fotograma é para o inconsciente coletivo o noema da fotografia: o registro incontestável do fato nela representado, ou: “isso que vejo encontrou-se lá” (BARTHES, 2012 p.72). Para ele “o importante é que a foto possui força constativa, e que o constatado da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo. Na Fotografia, de um ponto de vista fenomenológico, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (Ibid. p.82).

A forte sedução social em entregar ao audiovisual, inconscientemente, uma ampla convicção, pode ser explicada por Flusser (2017 p. 125): “pelo fato da humanidade ter sido programada por imagens [...], parece tratar-se de uma volta a um estado normal [pré-histórico]. Antes da escrita, as imagens eram meios decisivos de comunicação”. De forma semelhante, Baitello decorre ao dizer que a aceitação das imagens acontece por analogia:

É notável a utilização de imagens precedentes como referência e como suporte de memória. Assim, a representação de um objeto [ou uma cena] não é apenas a representação de algo existente no mundo (concreto das coisas, ou não concreto das não coisas), mas também uma representação das maneiras pelas quais este algo foi já representado. Em outras palavras, em toda imagem existe uma referência às imagens que a precederam” (BAITELLO, 2014 p. 128)

E, se a questão se refere à analogia, retornamos ao noema da *Fotografia* barthesiana, onde um dos seus atributos se refere (ou se referia à época de Barthes) ao seu caráter técnico-físico-químico, onde a fotografia é um meio técnico de reprodução da realidade, ou, como Flusser (2017 p. 126) indica, “[as imagens] pós-modernas são produtos da tecnologia” e

diferem das “imagens pré-modernas que são produtos de artífices” como eram os desenhos, pinturas e gravuras.

Através dessas análises, pode-se explicar como o audiovisual agiu para influenciar e possibilitar tantos outros movimentos desencadeados pelo discurso televisionado do *I have a dream*.

Ao analisar a produção da época, notamos que, tão forte quanto as energias que atraíam as lentes de TV para tais movimentos populares, eram as energias das instituições e governos em operar a mensagem contrária, disseminando uma retórica audiovisual influenciada por interesses privados e totalitários, fosse pela força da censura, fosse pela força do capital (como o exemplo do instituto [IPÊS](#)). De todo modo, até a virada do século XXI, a sociedade civil só alcançaria o sucesso na disseminação audiovisual (e também impressa) de denúncias e protestos contra as injustiças sociais<sup>52</sup>, se fossem muito bem articulados ou se conseguissem apoio de algum representante do setor político. Do contrário, suas vozes seriam insuficientemente ouvidas.

#### **1.4 Internet, a revolução político-social-econômico-cultural**

Entretanto, junto com a virada do século encaminha-se rapidamente a virada no jogo das comunicações. A internet, que até meados do ano de 1990 se limitava a pesquisas militares e científicas, alcança a aplicação comercial e, a partir da metade dos anos 1990, passa a desmontar as regras que regiam as instituições de comunicação social até então. As mensagens que antes percorriam um sentido único, partindo dos produtores (elites e governos) para as massas, começaram a percorrer o sentido contrário e também a trilhar novas direções, situação impossível às mídias precedentes (impressos, rádio e TV) devido às limitações de seus suportes.

De início, a exploração comercial foi um tanto tímida. De acordo com o pesquisador e agente de vigilância do governo americano Wilson Dizard Jr. (2000), a hoje *big tech* Amazon começou “como uma arriscada tentativa de vender livros on-line” (DIZARD, 2000 p.30) e lembra que “em 1998, haviam 1600 jornais americanos com páginas na *web*, mas apenas um

---

<sup>52</sup>Para ASSY (2019), a definição de injustiça social é clara: estrutura violenta de poder que nega acessos a direitos econômico, racial, político, cultural. Racismo estrutural, precarização do trabalho, vida cotidiana militarizada; ou seja toda a negação a direitos que possam envolver a trílogia classe, gênero, raça e para complementar, a deficiência.

estava tirando algum lucro desse serviço: o *Wall Street Journal Interactive Edition*, com mais de 150 mil assinantes pagantes” (Ibid.). Como o próprio título dizia, a edição era interativa — Pela primeira vez na era das comunicações de massa um meio passou a oferecer um espaço para o receptor se expressar livremente, a qualquer tempo.

Em 2006 a rede social Facebook, que desde sua criação em 2004 se limitava a um pequeno e elitista circuito universitário americano, é então aberta ao público. Sua característica principal, que desde a criação consistia em compartilhar dados e imagens em forma de entretenimento, chamou a atenção e atraiu o interesse de outras instituições privadas e também das públicas. A ascensão do Facebook se deu na esteira da ascensão do Google, criado em 1996 com fins de esquadrihar o conteúdo da *web* com sua ferramenta de análise hipertextual de larga escala. O sucesso empresarial dessas duas companhias, e as possibilidades comerciais e políticas que elas possibilitavam, transformaram-nas rapidamente em líderes no mercado das comunicações. Seus resultados fizeram surgir propostas semelhantes, como os lançamentos do Twitter (2006) e Instagram (2010). Outros serviços dessa ordem continuam a ser desenvolvidos, e hoje as propriedades de interatividade entre o espectador e os meios deram origem à uma nova revolução, não só no setor das comunicações, como em todos os outros que a sociedade participa.

O raciocínio humano, educado por milênios a seguir uma trajetória linear da disposição dos códigos da escrita (no qual as ligações hipertextuais demandavam um trabalho que obrigava não apenas o deslocamento do olhar, mas de todo corpo), passa, a partir do filme, a ter que se adaptar às mudanças repentinas de significados dentro de uma única experiência: o avanço narrativo da montagem filmica, tão bem desenvolvidos graças às teorias eisensteinianas. Eisenstein, por sua vez, não viveu o suficiente para conhecer outra inflexão no campo comunicacional. A chegada da TV, e suas propriedades de projeção multicanais, deu ao espectador a oportunidade de optar por uma comunicação em desordem ao transitar entre diferentes mensagens e significados a qualquer tempo, sem ter que se deslocar ou fazer pesquisas externas. Se a humanidade levou cerca de 5 milênios<sup>53</sup> para alcançar a alfabetização em massa, estamos ainda na infância pré-escolar do saber audiovisual. O nosso desafio maior acaba de chegar, como Flusser (2017 p.123) notou: “A revolução no mundo das comunicações (cujas testemunhas e vítimas somos nós) influencia

---

<sup>53</sup> Considero aqui o período entre a data de criação da escrita cuneiforme pelos sumérios, aproximadamente 3.500 a.C., e a data da invenção da imprensa por Johannes Gutenberg, no século XV.

nossa vida com mais intensidade do que tendemos habitualmente a aceitar”. A introdução dos computadores pessoais e dos smartphones, ampliou os limites da mensagem audiovisual. Atualmente quase toda forma representada pelos pixels de uma tela, mesmo que desprovida de um acompanhamento audível, é uma mensagem audiovisual pelo simples fato de se apresentarem em aparelhos equipados com sistema acústico e por sua existência depender de hipertextos que originam ou se dirigem a conteúdos audiovisuais.

Para Flusser, a desordem descrita aqui é a “crise dos valores”:

A experiência temporal, que é entendida juntamente com as categorias da história, ou seja, como algo irreversível, progressivo e dramático, deixa de existir para a massa, para o povo, para quem os códigos de superfície prevalecem, para quem as imagens substituem os textos alfabéticos. O mundo codificado em que vivemos não mais significa processos, vir-a-ser; ele não conta histórias, e viver nele não significa agir. O fato de ele não significar mais isso é chamado de “crise dos valores”. Pois nós ainda continuamos a nos programar por textos, ou seja, para a história, para a ciência, para o engajamento político, para a “arte”: para uma existência dramática. Nós lemos o mundo (por exemplo, lógica e matematicamente). Mas a nova geração, que é programada por imagens eletrônicas, não compartilha dos nossos valores. E ainda não sabemos os significados programados pelas imagens eletrônicas que nos circundam. (Ibid. p. 131)

A luta de Martin Luther King Jr., o Movimento Hippie, o Diretas Já, o homem dos tanques, a queda do muro de Berlim, e os outros movimentos pré-internet tinham em comum mais do que a luta contra as injustiças sociais e sua disseminação pelos canais de TV, havia em todas elas uma forte educação social do saber político. Suas lutas guiavam os meios, mesmo que por força das circunstâncias os meios resistissem em segui-las (e muitas vezes não seguiam).

Apesar da força do filme e da novidade comunicacional gerada pela TV, aquelas gerações ainda eram orientadas através de livros, liam jornais e revistas impressas, ocupavam-se por uma educação baseada num sistema linear de códigos escritos, inteligível, estavam em certo ponto preparadas e tinham erudição para não cair em armadilhas da retórica política dominante daquela época. Deste modo vale trazer um comentário do ideólogo político de extrema-direita, Andrew Breitbart:

a hegemonia cultural da esquerda americana [...]começou com os teóricos da escola de Frankfurt, exilados na América para fugir da perseguição



nazista. Esses filósofos como Adorno, Horkheimer, Marcuse, abertamente marxistas, teriam por objetivo inicial minar as bases da sociedade de consumo americana, com sua teoria crítica destinada a lançar luz sobre a natureza alienante do capitalismo. (BREITBART apud EMPOLI 2020 p. 99)

As observações de Breitbart sobre os filósofos da escola de Frankfurt se deram no seu livro-manifesto *Indignação Justificada* (2011), no qual ele indica que os movimentos revolucionários da década de 1960 eram formados por jovens universitários que tinham o ambiente acadêmico como inspiração ideológica.

Já a geração que nasceu ou que se politizou num mundo já amplamente “internetizado”, vive um momento singular, inundado de um complexo fluxo de mensagens. Mesmo antes da popularização da internet, Flusser já profetizava na década de 1980: as imagens se tornarão “cada vez mais transportáveis, e os receptores cada vez mais imóveis [tornando o] espaço político cada vez mais supérfluo” (FLUSSER, 2017 p.150), e de certa forma previa uma migração das discussões políticas do ambiente real para o digital, e os futuros debates políticos dentro de um novo espaço, digitalizado. E essa questão da migração do ambiente político do real para o digital, onde a mensagem emitida através da imagem audiovisual se sobrepõe à mensagem do diálogo em praça pública, faz parte da questão que orienta essa pesquisa: não existe ainda, na maioria dos países do mundo, um plano de ensino que abarque os códigos audiovisuais e oriente na sua peculiar sintaxe (apesar desses códigos e sintaxes serem usados no ensino de outros códigos dentro das escolas) e não se gerou experiência suficiente que nos dê estofos para criar regras de comportamento nos meios audiovisuais interativos a fim de prevenir um desequilíbrio político e social.

Por conta de um predominante desequilíbrio entre o emprego e o saber da linguagem audiovisual, as novas gerações tendem a abandonar as raras possibilidades de guiar o foco dos meios, para muitas vezes serem hipnotizadas pelos novos meios. Como no filme *Metrópolis* (Alemanha - Fritz Lang, 1927) grandes agrupamentos são guiados por um robô, deixando para trás as conquistas de seus antepassados.

A Primavera Árabe, por exemplo, foi um movimento que surgiu de uma possibilidade que não existia no período pré-internet. A sua organização só se deu pelos benefícios da interatividade social da internet. Contudo, os protestos que se estenderam da Tunísia para cerca de 20 países árabes do Oriente Médio e África, e depuseram líderes totalitários, foram substituídos por um intenso desequilíbrio político que deu fôlego para outras organizações

aspirarem contra os interesses sociais dentro das mesmas redes sociais, e ocuparem os territórios em conflito, tanto no espaço real quanto no digital, como fez o Estado Islâmico com seus filmes de terrorismo.

Seguindo a tendência do Primavera Árabe, outras várias revoltas populares se estruturam nas redes sociais na década de 2010 ao redor do mundo. Em maio de 2011 foi a vez dos *Indignados*, em várias cidades da Espanha e Itália. Em setembro do mesmo ano iniciou-se o *Occupy Wall Street*, em Nova Iorque - EUA. Entre abril e julho de 2013 ocorreram em mais de 400 cidades brasileiras as Manifestações dos 20 centavos. Para além do modelo de encontros de grupos que se organizavam taticamente por redes sociais, essas três manifestações serviram de palanque para a projeção de um novo tipo de político, o populista com tendências extremistas. Ao analisar o oportunismo desses espertos políticos, Empoli antes demonstra a característica psicológica dos seus alvos. Para Empoli (2020 p. 76), o ambiente das redes sociais tem a peculiaridade de desviar as atenções de uma geração narcisista e que está em frequente busca da aprovação em seus pares. Essa geração, ainda segundo Empoli, aproveita da lacuna de regras do meio para manifestar sua raiva ao constatar “o crescente abismo entre a mediocridade de nossa vida e todas as vidas possíveis que se oferecem virtualmente em nossos monitores e telas de celular” (Ibid. p. 76) e continua com a análise de um comportamento comum a essas situações, onde os caminhos que se abrem para nos salvar de tamanha frustração levam a duas saídas:

os sites pornográficos e os sites conspiratórios, que exercem um poder de fascinação intenso porquê oferecem, enfim, uma explicação plausível para as dificuldades nas quais nos encontramos. *É culpa dos outros!*, nos dizem eles, *pois os outros nada fazem senão nos manipular para realizar seus objetivos demoníacos. Nós mostraremos a você a verdade*, continuam, *e assim você poderá se unir aos outros que, como você, finalmente abriram os olhos!* (Ibid. p. 77)

No Brasil, apoiados nas Manifestação dos 20 Centavos (2013), que em sua origem eram manifestações apartidárias taticamente organizadas através de redes-sociais, germinaram, também por intermédio dessas redes, algumas organizações políticas de extrema direita que, um ano mais tarde, começaram a interpretar e influenciar os comportamentos dos manifestantes engajados em uma das maiores mobilizações político-sociais da história desse país, o *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff:

o exemplo do Movimento Brasil Livre, uma organização fundada durante a campanha a favor do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, dotado de uma poderosa produtora de vídeos para o Youtube que empregava jovens profissionais dedicados à luta contra o que consideraram “a ditadura do politicamente correto”. Em outubro de 2018, um de seus membros mais ativos, Kim Kataguirí, foi eleito, aos 22 anos, o mais jovem deputado a integrar o Congresso Nacional. (EMPOLI, 2020 p. 81)

Kataguirí não foi o único que aproveitou “da sensação de fadiga e rejeição com os governos do PT por causa dos escândalos de corrupção envolvendo a legenda e a má condução da economia” (MELLO, 2020 p.45). Na esteira dessa revolução política nacional, que fez o país dar uma guinada da esquerda para extrema-direita, foram eleitos pessoas sem nenhum repertório político mas com uma apelativa atuação midiática, como os *youtubers* Nando Moura, “um guitarrista amador que reunia mais de 3 milhões de inscritos em seu canal” (EMPOLI, 2020 p.81); Carlos Jordy, “um fisiculturista coberto por tatuagens que deve sua popularidade, e sua cadeira no Congresso, a uma série de vídeos denunciando um complô dos professores de esquerda para espalhar o comunismo nas escolas” (Ibid.); o ator pornô Alexandre Frota, e diversos nomes dos quadros das Forças Armadas e das polícia brasileiras, como Major Olímpio, que em sua campanha à deputado federal foi um fiel escudeiro do maior representante desse fenômeno político-midiático do populismo de extrema-direita: o capitão Jair Bolsonaro.

Eleito presidente do Brasil em 2018, após uma polêmica em torno da disseminação de *fakenews* através de redes sociais, o ex-capitão do Exército Jair Bolsonaro (então PSL, hoje sem partido) inaugurou um método de campanha que utilizava disparos de mensagens Whatsapp em massa para influenciar, através da desinformação, eleitores indecisos e mudar o voto daqueles que se mostravam inclinados à oposição, como confirmou o executivo da empresa, Ben Supple, durante evento de jornalismo em 2019 na Colômbia:

Na eleição brasileira do ano passado houve a atuação de empresas fornecedoras de envios maciços de mensagens, que violaram nossos termos de uso para atingir um grande número de pessoas (MELLO, 2020 p. 66).

A técnica de envio de mensagens políticas em massa pelo Whatsapp foi intensamente debatida<sup>54</sup> pela justiça brasileira após a publicação da reportagem da jornalista Patrícia Campos Mello no jornal Folha de S. Paulo em 18 de outubro de 2018. Faltavam 10 dias para o segundo turno das eleições presidenciais, e apesar das provas acerca de inúmeras ilegalidades do método e das contestações apresentadas pela campanha do opositor Fernando Haddad - Partido dos Trabalhadores (PT), o Supremo Tribunal Federal não se pronunciou a tempo. A legislação brasileira passou a considerar inconstitucional o envio de mensagens políticas em massa apenas em 2019. Tarde, o embuste já era, na prática, irreversível.

Bolsonaro, contudo, não era original em outros métodos usados por sua campanha. Seu sucesso não estava vinculado apenas às mensagens whatsappianas — a intensa produção de conteúdo difamatório e *fakenews* e sua disseminação através de critérios obtidos da análise do *big data* estava presente em todos os seus outros canais de comunicação de campanha, em especial nas redes sociais. Esse método, apesar de tão recente quanto as próprias redes sociais, já era bastante experimentado.

Para Empoli (2020), a descoberta das possibilidades revolucionárias que a internet traria para a política se deu em meados de 2000, quando Gianroberto Casaleggio, um italiano especialista em marketing, contrata o popular comediante de TV Beppe Grillo para o papel de avatar de seu projeto de “partido-algorítimo”, o Movimento 5 Estrelas. Em seu princípio, essa instituição consistia em “coletar dados de eleitores sobre a satisfação de suas demandas, independentemente de qualquer base ideológica” (EMPOLI, 2020 p.19). Rapidamente os planos de Casaleggio com o Movimento 5 Estrelas ganhou corpo. A estrutura digital, que consistia de um blog protagonizado por Grillo e um perfil na plataforma de discussões e encontros Meetup (na época era uma espécie de sala de papos), atingia uma popularidade inesperada. O discurso crítico e inflamado de Grillo sobre temas populares que estimulavam o ressentimento contra o *establishment* político e financeiro, começou a colocar no mesmo

---

<sup>54</sup> À época, a disseminação de mensagens políticas pelo método em questão ainda não havia entrado em debate, era uma novidade, mas era legal. Em oposição estavam duas questões inconstitucionais:

1- a legislação que impediria a contratação de pessoas ou mecanismos para mandar pela internet mensagens ou comentários que ofendam a honra ou prejudiquem a imagem de um candidato ou partido, de acordo com a Lei nº 13.488/2017.

2- O descumprimento da decisão de 2015 do Supremo Tribunal Federal em proibir empresas de doar a campanhas eleitorais. Para burlar essa decisão, empresários investiam diretamente na compra de pacotes de envio de mensagens Whatsapp em massa, com conteúdo político, em agências de marketing. Quanto a essa segunda questão, Mello (2020) indica que Bolsonaro se defendeu dizendo não ter pedido nem encomendado a manobra a nenhum empresário, e alegou que eles agiram espontaneamente.

balaio a esquerda proveniente da Operação Mãos Limpas<sup>55</sup> e a direita do então primeiro ministro italiano Silvio Berlusconi. Casaleggio conseguia pela primeira vez rastrear o perfil de uma multidão de insatisfeitos, que acumulavam uma grande ira contra sucessivos governos corruptos. O sucesso é consagrado em 8 de setembro de 2007, quando Grillo consegue, após uma convocação digital, reunir dezenas de milhares de seguidores para saudar o que o M5S chamou de *Vaffanculo Day* [O dia do vá se foder] na Praça Maggiore de Bolonha, e também em outras cidades ao longo da península. A partir de então, o M5S passa por uma série de modificações estatuais que dão a Grillo e Casaleggio uma espécie de pleno poder político sobre seus afiliados e candidatos a cargos públicos. Em 2013, partindo de seu discurso populista contra o *establishment*, o M5S é o partido mais votado nas eleições italianas.

Movimento semelhante se deu na Hungria, em 2010, quando o populista de extrema-direita Viktor Orbán, através de plataformas digitais emite sua mensagem de “libertação colonial” (em relação às potências da Europa), palavras de ódio à imigrantes (que inundavam o território na condição de refugiados) e um desmonte da imprensa nacional. Orbán “ganha olímpicamente as eleições [de 2010], conquistando 57,2% dos votos” (EMPOLI, 2020 p. 126) para o cargo de primeiro-ministro húngaro.

2013, ano de fundação da empresa britânica Cambridge Analytica (CA), é o ano que eleitores conectados passaram a ser categorizados por seus comportamentos na internet. Em parceria com o Facebook, a CA agiu inicialmente para traçar, a pedido do Partido Conservador inglês, o perfil do eleitorado britânico a fim de direcionar os rumos da campanha do Brexit. Através da análise de uma infinidade de dados depositados pelos usuários da rede Facebook, a CA “sem que as pessoas soubessem, ia segmentando-os em grupos, seguindo um método ‘psicográfico’ [de classificação]. A partir desse desenho inicial, eles agregavam outras informações para criar campanhas políticas que exploravam as ansiedades de segmentos da população” (MELLO, 2020 p.139)

Antes de se estabelecer legalmente, a CA ainda operava sob o título da sua proprietária, a Strategic Communication Laboratory, quando em 2013 seus serviços de análise da *big data* foram usados para influenciar eleições do Quênia e eleger o candidato Uhuru Kenyatta presidente daquele país.

---

<sup>55</sup>A italiana Operação Mãos Limpas é a precursora da brasileira Operação Lava Jato. Nesta operação, realizada no ano de 1990, uma grande investigação visando esclarecer casos de corrupção acabou por banir dezenas de políticos e vários partidos, causando uma renovação das figuras políticas da época.

Em 2015, já sob o nome estabelecido de Cambridge Analytica, a empresa é contratada por um apoiador do candidato à reeleição na corrida presidencial da Nigéria, o cristão Goodluck Jonathan, para distribuir um vídeo com cenas violentas onde seu opositor, o muçulmano Mahammadu Buhari, aparecia em uma sequência que sobrepunha sua imagem e a imagem de extremistas islâmicos. Num país que já estava dividido por conflitos religiosos e que sofria com um histórico de traumas de atentados terroristas, as intenções da CA eram fazer os eleitores do país acreditarem que Buhari tinha laços com terroristas. Os nigerianos são mais uma vez chocados, desta vez por imagens de um filme manipulado:

Em depoimento a legisladores britânicos, o ex-funcionário da C.A. Christopher Wylie relatou: '[o vídeo foi distribuído] na Nigéria com o objetivo de intimidar eleitores. Incluía cenas de pessoas sendo desmembradas, com a garganta cortada, deixadas na sarjeta sangrando até a morte. Algumas eram queimadas vivas. Era muito anti-islâmico' (MELLO, 2020 p. 141)

Dentre todas as contribuições da CA para a desestabilização da política tradicional, a maior de todas se deu no ano de 2016. Steve Bannon, que fora vice-presidente da empresa, tornava-se então coordenador de campanha do candidato Donald Trump na corrida presidencial. Ao lado de outras manobras oferecidas pelo próprio Facebook, e de estratégias que envolviam agressivos ataques à símbolos que historicamente atuavam na preservação de valores democráticos, como a imprensa tradicional, a atuação da CA foi peça chave na vitória do candidato do partido Republicano sobre a candidata Hillary Clinton (Democrata).

Para Mello (Ibid. p. 138), “Trump explorou de forma magistral as possibilidades de usar os dados das pessoas para segmentar mensagens. A equipe de Trump testou 5,9 milhões de mensagens diferentes no Facebook. A campanha de Hillary Clinton tinha 66 mil”.

A análise dos dados pela CA deu origem a diversas categorias dos usuários das redes sociais. Perfis eram classificados como “abertos a novas experiências, extrovertidos, metódicos, neuróticos, empáticos” (Ibid.), além de distribuídos em subcategorias de idade, escolaridade, gênero, orientação sexual, religião, posicionamento ideológico, etc, possibilitaram à campanha de Trump produzir uma imensa variedade de peças de propaganda, cada uma específica para sensibilizar o eleitor em seus mais íntimos valores. As peças eram então enviadas por mensagens de Facebook ou anúncios customizados dessa rede.

A campanha de Trump não se serviu das mensagens microdirecionadas apenas para empolgar segmentos específicos de seu eleitorado, mas também para manipular eleitores democratas, fazendo-os desistir de votar (Ibid. p. 143)

Desistir de votar é uma opção aos americanos, e nesse sentido, quando a tática de convencer a mudança de opinião não era uma tarefa fácil, mostrava-se vantajoso, na opinião da campanha do republicano, persuadir os eleitores democratas a não votar ou persuadir os republicanos a incitarem o caos eleitoral. Para isso as mensagens variavam desde *fakenews*, ameaças ou até mesmo, invertendo a questão, a indução ao crime do voto repetido<sup>56</sup> de seus próprios eleitores em zonas eleitorais de predomínio democrata — situação que resultaria na invalidação de toda aquela zona.

Enquanto o gigantesco sistema de manipulação de dados operava na *web*, Trump atacava também nas frentes tradicionais. Usando recursos nada ortodoxos, a campanha do republicano contou com a ajuda de uma horda de *trolls* para burlar os resultados de um debate televisionado entre ele e sua oponente democrata. “Trump triunfa naquela noite em todos os resultados on-line. Time, CNBC, Fortune, The Hill e outros veículos de imprensa, com base na internet, o declaram vencedor” (EMPOLI, 2020 p. 116). Abria-se caminho para que, naquela mesma noite, o candidato tuitasse: “Realmente, uma grande honra. As pesquisas sobre o debate dizem que o MOVIMENTO é vencedor!” (Ibid.), aumentando assim ainda mais o alcance de suas manobras obscuras.

Ao fim do sufrágio, Trump é eleito pela contagem de delegados, mas perde em número de votos. Em seu discurso da vitória, transmitido em cadeia nacional de TV, ele insiste na mensagem de ter vencido com ampla vantagem de votos, mesmo a realidade sendo contrária.

Os anos de seu governo foram marcados por incessantes ataques à imprensa tradicional e por uma coleção gigantesca de abordagens falsas a temas que o atingiam (métodos copiados pelo brasileiro Jair Bolsonaro durante seu governo).

No lado dos governados, o que se assistiu foi uma seriado de embates entre apoiadores do então presidente e seus opositores. Garimpando as inúmeras questões levantadas por esse novo fenômeno midiático, o que nos vale aqui avaliar é o intenso uso que a sociedade vem

---

<sup>56</sup> Quando Donald Trump pediu aos eleitores da Carolina do Norte que votassem duas vezes pelo correio, ele fez mais do que incitar o público a cometer um crime previsto na lei. Ele recorreu ao que parece ser seu principal foco na busca pela reeleição — suprimir o voto. (Guimarães, 2020)

fazendo das câmeras e as formas de comunicação por imagens, em fotos e vídeos, através de *posts* em redes sociais. No [capítulo 2](#) analisarei mais a fundo a hermenêutica desse fenômeno. Por enquanto, continuarei concentrado no desfecho do contexto histórico.

Em 25 de maio de 2020, quando Donald Trump articulava sua campanha à reeleição, um homem negro e pobre virou mártir e símbolo da luta contra as injustiças sociais naquele país. O suplício de George Floyd, precedido por incontáveis outros suplícios anônimos, ganhou repercussão quando foi filmado e exibido mundialmente, pela coragem e iniciativa de uma jovem, também negra, e pela existência de ferramentas que possibilitaram o cidadão comum alcançar a força que a linguagem audiovisual desempenha nos rumos da humanidade. Os dias que se seguiram foram marcados por uma intensa comoção mundial. Vivia-se o espanto inaugural da pandemia do Coronavírus, e mesmo assim, com a quarentena decretada para conter a propagação do vírus, milhões de pessoas foram às ruas pedir justiça por Floyd. É o início do movimento *Black Lives Matter*, ganhando réplicas mundo afora. As redes sociais são inundadas com filmes de protesto e de denúncias de discriminação racial por instituições de Estado. No Brasil vídeos amadores com flagrantes de assassinatos de negros por policiais brancos vêm à tona, ressurge nos *trending topics* o caso da vereadora carioca Marielle Franco, assassinada a tiros por uma dupla de ex-policiais.

Nesse período, a reação de Donald Trump (conhecido pelo seu apoio a um eleitorado racista) é inflar seus canais de mídia com assuntos diversos. No Youtube, seu volume de publicação salta de uma média de 40 vídeos mensais (período pré-George Floyd), para uma média de 580 vídeos mensais. Muitos dos títulos publicados naquela rede desviavam a atenção dos protestos da *Black Lives Matter* para os ataques políticos de Trump à sua dupla rival na corrida à Casa Branca — Joe Biden/Kamala Harris. No mês de junho, poucos dias após o assassinato de Floyd, quatro títulos sombrios publicados no canal de Trump no Youtube contrastavam com os outros vídeos: *Perigoso* (22 de maio de 2020), *Perdido* (11 de maio de 2020), *Um erro fatal* (14 de maio de 2020), *Você não é negro* (22 de maio de 2020), todos com o rosto de Joe Biden, em tons escuros e pesados, estampados nos cartazes de apresentação dos respectivos filmes. Suas narrativas trazem medo, ódio, violência, indignação e uma mensagem exagerada, distorcida ou às avessas das situações que foram extraídas.

Há como provar que a resistência encontrada nas ruas contra o movimento de igualdade racial foi estimulada por influência das mensagens de Trump? Essa questão talvez



se responda com os mesmos argumentos e o mesmo resultado do segundo processo de *impeachment* sofrido por Trump: A maioria dos votos foi pela sua condenação, mas ainda não suficientes para torná-lo culpado.

Esse referido segundo processo de *impeachment* de Trump teve origem nos acontecimentos do dia 6 de janeiro de 2021, quando já findado nas urnas, o sufrágio de 2020 passava pela aprovação do Congresso americano, em sua sede, o Capitólio. Lá estava em curso a confirmação (ou recusa) da vitória de Biden pelos senadores daquela legislatura que se encerrava. À Trump e seus apoiadores ainda restava a esperança que suas reivindicações de fraude eleitoral, amplamente disseminadas através de seus *posts* em redes sociais e comentadas pela imprensa tradicional, surtisse efeito na maioria dos congressistas.

Ao executar um roteiro que qualquer especialista em grandes eventos julgaria perigoso, Trump acompanha o processo junto a milhares de apoiadores, a curta distância da sede do legislativo. Do alto de um palanque, cara-a-cara com uma imensurável multidão de apoiadores (porém protegido por um vidro balístico), e com sua imagem sendo transmitida ao-vivo pela Fox News<sup>57</sup> e pelo sua própria conta no Twitter, Trump proclama termos como: *Vamos parar a roubalheira! Vencemos as eleições!, Vencemos por muitos votos!, Vencemos por uma enxurrada de votos!, Eles sabem que vencemos, e vencemos por muito!, Tivemos 74 milhões de votos!, É uma desgraça!, Isso nunca aconteceu antes!, Essas eleições foram roubadas! Temos que lutar como se o inferno se aproximasse, do contrário não teremos mais um país!* Ao fim de seu discurso, uma espécie de ordem ao público:

Nós vamos descer até o Capitólio, e vamos saudar nossos corajosos senadores e deputados, e provavelmente não saudaremos tanto alguns deles. Porque não resgatamos nosso país com fraqueza! Você tem que mostrar a força e você tem que ser forte! Nós vamos descer até o Capitólio, e eu estarei lá com vocês! Nós vamos descer até o Capitólio! (TRUMP, 2021, tradução minha<sup>58</sup>)

Minutos depois um cerco popular se faz em todo entorno do Capitólio, milhares de câmeras de celulares transmitem ao vivo cenas captadas pelos próprios manifestantes de uma violenta invasão. O enorme conteúdo audiovisual produzido naquele dia mostra incontáveis

---

<sup>57</sup> Uma das mais populares redes de TV americanas, a Fox faz parte da News Corporation, um conglomerado de mídia de propriedade do empresário australo-americano Rupert Murdoch, apoiador declarado de Donald Trump.

<sup>58</sup> We are going walk down to the Capitol, and we're going to cheer on our brave senators and congressmen, and we are not going to be cheering so much for some of them. Because you are never going to take back our country with weakness! You have to show strength and you have to be strong. We are going walk down to the Capitol, and I will be there with you. We are going walk down to the Capitol!

apoiadores de Trump, raivosos, agredindo policiais a golpes de taco de beisebol e mastros de bandeira, arrombando portas e quebrando vidraças. Fizeram com que todos os congressistas e funcionários públicos presentes fossem retirados às pressas para um abrigo que só um país que vive das guerras poderia ter. Cenas do circuito interno de TV mostram deputados, senadores e o vice-presidente Mike Pence correndo como baratas-tontas a procura do tal refúgio, enquanto a multidão enlouquecida se aproxima.

Dados como “7 mortos, 140 feridos, uma democracia ameaçada,” fazem parte dos comentários dos jornais Washington Post e The New York Times nos dias seguintes.

A Tomada do Capitólio se torna um marco na transição dos períodos históricos? Ainda não sabemos, mas aparentemente tem a força da Revolução Francesa às avessas. Certo é que temos nesse dia um filme digno de Hollywood, escrito por um roteirista premiado e filmado por analfabetos<sup>59</sup> audiovisuais.

\*\*

---

<sup>59</sup> a ser esclarecido no subcapítulo [2.7](#) e nas [Considerações Finais](#).

## CAPÍTULO 2: UMA HERMENÊUTICA DO CAOS AUDIOVISUAL

A guinada econômica promovida pela Revolução Industrial no final do século XIX despertou o interesse comercial, especialmente na Europa e EUA, por patentes de mecanismos a serem incorporados ao novo modelo de funcionamento da economia. Projetos de máquinas que oferecessem capacidades de aprimoramento ou substituição das capacidades humanas deveriam cumprir a função da multiplicação do produto industrializado. Foi assim com o cinema — uma disputa comercial pela patente do aparelho que transformava a fotografia estática em uma fotografia cinemática, capaz de atrair grandes grupos para a apreciação de produtos substituíveis — os filmes. Entre outras “disputas”, a que deu origem ao aparelho cinematográfico surgiu da busca de um mecanismo capaz de captar a reprodução técnica da natureza combinada à novidade de projetá-la numa representação técnica de seu movimento natural. De início esse invento era considerado apenas uma possibilidade lucrativa ao mercado das atrações, nada muito além de projeções de curtas narrativas descritivas e lineares de situações corriqueiras, em salões de entretenimento.

Os irmãos franceses Lumière conquistaram esse mercado com sua invenção, o cinematógrafo - 1895. O aparelho se destacou sobre seus concorrentes (bioscópio - 1895 - dos irmãos alemães Skladanowsky, e quinetoscópio - 1893 - do americano Thomas Edison) pela capacidade de realizar em um só mecanismo as características de câmera e projetor. Seu primeiro filme, *Le Sortie de l'usine Lumière à Lyon*<sup>60</sup>, foi exibido numa seção pública e paga em 28 de dezembro de 1895.

Passados apenas 125 anos, a linguagem possibilitada pelo invento dos Lumière se tornou sistema essencial para a comunicação humana. Um período ínfimo se comparado ao tempo que a humanidade levou pra desenvolver o sistema da linguagem escrita. E mesmo assim, ambas caminham lado-a-lado, dividindo muitas vezes a mesma função, porém com estruturas quase totalmente distintas. A mais velha, baseada na transmissão de informação através de códigos visuais lineares unívocos e unidimensionais. A recém-nascida, baseada na

---

<sup>60</sup> *A Saída da Fábrica Lumière em Lyon* (França - Lumière, 1895), marca o início de uso comercial do filme. COSTA, 2012 p.18) indica que os Lumière souberam aproveitar vantagens técnicas (além das funções combinadas de captação e projeção num só aparelho, as películas eram de maior qualidade (eles mesmos as produziam), e a frequência de captação/projeção dos fotogramas era mais econômica - 16 quadros por segundo contra 48 do concorrente mais forte, Thomas Edison. O local de exibição, o Grand Café, na cidade de Paris, também teve grande contribuição no êxito: o local era ponto de encontro da vida social, mais adequado ao lançamento de uma novidade de entretenimento do que ambientes industriais ou teatros. O filme mostrava, num único plano de 40 segundos, a saída dos operários pelo portão do galpão industrial da família Lumière, em Lyon - França.

transmissão de informação pela representação visual bidimensional das formas tridimensionais somada à linearidade narrativa advinda da sobreposição temporal de uma sequência de imagens em sincronia com o som, o qual por sua vez tem a capacidade de entregar à tela, através da sua reprodução espacial (estéreo, *surround*, multicanal), uma terceira dimensão. No entanto, Eisenstein (2002a) acrescenta que, através da combinação adequada de todas essas qualidades pelas técnicas da montagem intelectual, é possível destacar uma “quarta dimensão” particular do cinema<sup>61</sup>. Nota-se como a estrutura representativa da linguagem audiovisual é muito mais complexa em sua descrição. A comparação dos dois sistemas de linguagem é dividida por Flusser (2017 p.111) em duas qualidades de mensagem: sendo a audiovisual “mais rica”, e a escrita “mais nítida”. Flusser ainda indica uma diferença que aqui precisa ser esmiuçada antes que se mergulhe na complexa tarefa de decifrar a sintaxe audiovisual. Apesar da decodificação linear do filme<sup>62</sup> ser semelhante à decodificação linear da leitura, a qual segue num sentido único e demanda um tempo entre seu início e fim, Flusser atenta para uma questão chave:

Um filme, como se sabe, é uma sequência linear de imagens. Mas enquanto lemos um filme nos esquecemos disso. [...] O modo como lemos os filmes pode ser mais bem descrito quando tentamos enumerar os vários níveis de tempo em que a leitura acontece. Há o tempo linear, em que os fotogramas da cena se seguem uns aos outros [como o tempo da escrita]. Há o tempo determinado para o movimento de cada fotograma. E também há o tempo que gastamos para captar cada imagem, que apesar de mais curto, é similar ao tempo envolvido na leitura das pinturas.” (Ibid. p.102)

Traduzindo para a escala do tempo: a duração completa de um filme (segundos a horas) deve ser compreendida também pela frequência de projeção dos fotogramas (fração de segundo convencionalmente menor ou igual a 1/16), a qual tem a função de confundir nossa percepção sobre o movimento (cada fotograma é um momento estático, a fusão de um conjunto é que causa a sensação cinematográfica) — desta etapa nos foge o controle do tempo. Já a última etapa, não reside na sua duração técnica, mas sim na capacidade de interpretação do espectador sobre cada quadro isoladamente, mesmo que esse dure 1/16 ou 1/1000 de segundo,

---

<sup>61</sup> Esta “quarta dimensão”, produto da montagem intelectual, é para Eisenstein (2002a) a grande função do cinema: A representação das três dimensões combinadas ao tempo. O tema será abordado ao longo desta dissertação.

<sup>62</sup> Retenho-me aqui unicamente aos códigos da imagem, sem levar em conta os códigos do som, por enquanto.

aí então essa etapa transforma-se numa análise que pode demandar períodos tão longos quanto ou até maiores que o filme completo.

Desta maneira, mostrando quão específica é a análise das imagens (fotogramas), Flusser nos sugere que, para melhor compreender as informações dadas pelo filme, é preciso antes desmontá-lo entre a categoria dos sons e a categoria das imagens. E dentro da categoria das imagens, novamente desmontá-lo ao ponto de analisar sua menor parte, o fotograma. E ainda, dentro dessa unidade do filme, entender o seu peculiar tempo de leitura, que Flusser chama de “pensamento-em-superfície”, o qual ele sugere serem usados os métodos de análise da pintura pela similaridade do processo hermenêutico. A interpretação dos signos presentes na superfície que preserva as mais antigas formas de gravação de mensagem, e que demanda contemplação, pode funcionar em parte para a análise da superfície fotográfica, que assim como pinturas ou arte rupestre, são gravações de mensagens em superfície plana.

Em sua proposta de hermenêutica da composição pictórica, Flusser (2017) sugere que o tempo de leitura das imagens depende de dois métodos, sendo que o primeiro é quase instantâneo, no qual “podemos abarcar a totalidade da pintura num lance de olhar” e outro que exige uma análise lenta, guiada por “caminhos vagamente sugeridos pela composição da imagem, [...] movendo-nos de certo modo livremente dentro da estrutura que nos foi proposta” (FLUSSER, 2017 p. 101).

A parte interessante que encoraja alguns teóricos em usar a análise pictórica para dar conta de códigos fotográficos e filmicos é o fato de que, como disse antes, existe uma similaridade na hermenêutica da imagem, mesmo que um quesito elementar distancie a pintura da imagem técnica, do qual se deve dar conta que, para o julgamento de um olhar destreinado, a pintura interpreta, ao passo que a fotografia reproduz, como bem decorre Walter Benjamin:

O que separa a fotografia da pintura, e o motivo de não haver um princípio único e extensível de criação para ambas, está claro, portanto: para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede. (BENJAMIN, 1989 p.128)

Tal dinâmica, de submeter o resultado fotográfico a uma análise instantânea, que se encerra “num lance de olhar” (FLUSSER, 2017 p.101), pode ser explicada por Benjamin pela

sua afirmação acerca da *nitidez realística* da imagem técnica acompanhada de uma resumida descrição da cena natural: “Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade” (BENJAMIN, 1987 p. 104). Ou através do valor documental, ao qual Kossoy chama de “natureza testemunhal” e que leva o inconsciente a “um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real” (KOSSOY, 2020 p.136).

Mesmo que teóricos como Benjamin rechacem a hermenêutica pictórica para o desmembramento dos signos da imagem fotográfica, como o faz em *Pequena história da fotografia* (1987), é importante notar que, com a evolução tecnológica, chegamos aos dias de hoje num estágio que os limites que separam a fotografia das ilustrações se modificam ou são anulados rapidamente. Notamos isso não só nas caras produções do cinema contemporâneo, como também nos mais populares mecanismos de adulteração da realidade presentes nas câmeras e softwares dos aparelhos celulares denominados *smartphones*.

Assim como Flusser (2017) não hesita em trazer a pintura para explicar o tempo do fotograma — o mais fotográfico dos códigos do cinema, Kossoy, ao falar sobre fotografia, também se utiliza de métodos oriundos da hermenêutica pictórica:

A decifração da imagem fotográfica, de suas realidades e, portanto, de seus códigos, se desenvolve através da análise iconográfica e da interpretação iconológica, estágios esses da investigação aos quais dedicamos especial atenção (KOSSOY, 2014 p.48).

Para Eisenstein (2002a), o cinema é mais do que o conjunto de fotogramas em um plano. A montagem cinematográfica é para Eisenstein a parte que destaca essa linguagem das outras e que define a potência comunicativa do filme:

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente do que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos da montagem — porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza. Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes. O menor fragmento “distorcível” da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é montagem. (EISENSTEIN, 2002a p.16)

Mais adiante vou destacar melhor, mas por enquanto vale colocar que Eisenstein nos mostra que da combinação de dois planos, nasce um sentido novo, e não um contínuo entre os planos. No produto dessa combinação de planos reside as capacidades peculiares do cinema.

## **2.1 A imagem técnica como meio perturbador da ordem social no século XIX**

Benjamin (1987) observa que no princípio, quando o daguerreótipo se popularizou, muitos pintores profissionais se viram forçados a trocar seus métodos para sobreviver na competição de um mercado transformado pelas técnicas fotográficas. Para além do impacto que a novidade fotográfica trazia ao mundo, causando curiosidades e alterando o ofício de alguns artistas, Benjamin (Ibid.) indica que a própria estética da pintura foi modificada. Pintores passaram a buscar uma aproximação maior de suas experiências com a representação da realidade natural; algo que a recém-nascida fotografia fazia quase automaticamente. Um dos maiores exemplos disso pode ser observado na obra *Na Estufa* de Édouard Manet, através das análises de Jonathan Crary combinadas às pontuações que trago de Benjamin.

Concluída em 1979, *Na Estufa* se apresenta “numa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos” (CRARY, 2013 p. 112) e cerca de 30 anos após o espanto generalizado causado pelo advento da fotografia, que, como pontua Benjamin, causava a “impressão que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos” (BENJAMIN, 1987 p.97).

Surpresa semelhante foi provocada pela perfeição dos traços de *Na Estufa*, descrita pelo crítico Michael Fried como “uma tela quase que excessivamente acabada” (apud CRARY, 2013 p. 113). Crary indica que os críticos da época percebiam como “o rosto era uma indicação evidente de mudança na prática de Manet” (Ibid. p.114). O célebre artista, que até então conduzia seus quadros com cenários da sua época, mas com uma técnica que não acompanhava as mudanças de uma Paris em transformação — na qual se observava “o interior doméstico do novo bloco de apartamentos e a fachada externa do prédio, voltada para o mundo do *boulevard*. Como a instância inicial do que se tornaria uma sequência implacável de destruição e modernização do espaço urbano” (Ibid. p.109) — se viu obrigado a alterar seu estilo para acompanhar a tendência ditada pela introdução de novos conceitos estéticos,

desembarcados ali pela arquitetura de Georges-Eugène Haussmann<sup>63</sup> e pela invenção de Louis Daguerre<sup>64</sup>. Para Crary, que em seu estudo aborda as funções, causas e consequências da atenção, a nova estética *realista* “seria gradualmente afirmada como garantia de certas normas perceptivas e como força sintética e centrípeta que manteria o mundo real unido frente aos vários tipos de crises sensoriais ou cognitivas” (Ibid. p.114).

Eisenstein (2002a p.72) ao abordar o tema, indica que o choque provocado pela estética da fotografia na pintura não foi, como pareceu ser à época, um ponto positivo. Para ele, a razão simplificadora e a regularidade do traço, naturais da fotografia juvenil, tornam tanto a pintura como a própria fotografia medíocres. Ao se justificar, Eisenstein evoca um pensamento de Renoir:

Regularidade, ordem, desejo de perfeição (que é sempre uma falsa perfeição) destroem a arte. A única possibilidade de manter o sabor da arte é inculcar nos artistas e no público a importância da irregularidade. Irregularidade é a base de qualquer arte. (RENOIR apud. EISENSTEIN, 2002a p. 73)

Com isso, quero indicar que, se hoje encontramos conflitos conceituais que nascem da intersecção das qualidades subjetivas da arte com as qualidades *realistas* da fotografia, esses conflitos tem origem tão logo a técnica da fotografia provoca um desarranjo nas formas artísticas de codificar o mundo, poucos anos após sua invenção e ainda antes do advento do cinema.

Importante se faz aqui a análise da obra *Na Estufa* por essa trazer em sua essência, e na forma da imagem plana, a mesma dialética presente no discurso audiovisual contemporâneo — realidade e subjetivismo. Para aquela época, último quarto do século XIX, a popularização de um novo meio e suas novas técnicas, acompanhada de uma intensa reformulação do sistema econômico e de trabalho, provocava uma modificação de comportamento que reorganizava a sociedade não apenas espacialmente, como no projeto urbanístico de Haussmann, mas principalmente em seu modo de interagir e comunicar. A análise que Crary faz da obra de Manet nos orienta a entender o choque sofrido pelas mudanças estéticas da época:

---

<sup>63</sup> De acordo com a BBC (2016b), o urbanista Georges-Eugène Haussmann foi: “O homem que construiu a Paris que conhecemos hoje”

<sup>64</sup> Louis Daguerre foi um pintor, cenógrafo, físico, fotógrafo e inventor francês, autor da primeira patente para um processo fotográfico, o daguerreótipo, em 1835.



*Na Estufa* é a figuração de um conflito essencial dentro da lógica perceptiva da modernidade, em que duas tendências poderosas estão em jogo. Uma é a integridade da visão, a obsessão com a unidade da percepção, a fim de garantir o mundo real em funcionamento. A outra, mal contida ou escondida, é a dinâmica da troca psíquica e econômica, de equivalência e substituição, de fluxo e dispersão, que ameaça desancorar as posições e os termos aparentemente estáveis que Manet parece ter combinado sem esforço. (CRARY, 2013 p. 114)

No seu livro *Suspensões da Percepção - Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna* (2013), Crary indica que para toda tarefa executada pelo ser humano moderno, há um “cancelamento efetivo ou a exclusão temporária de boa parte do ambiente imediato” (CRARY, 2013 p.25). Tal efeito, que segundo o autor encontrou intensidade na contemplação das expressões artísticas e no envolvimento humano com os processos industrializados, teve um salto com a oferta das capacidades de reprodução e sua nitidez, introduzidos pela fotografia.

## **2.2 A substituição dos conceitos de imagem**

Para Crary (2013), a concentração atenta nas experiências contemporâneas, tem um profundo caráter histórico e se constrói a partir de um conflito que envolve o estímulo externo aos sentidos e a constituição e funcionamento do complexo aparelho sensorial humano. Ainda segundo ele, desde o século XIX a modernidade ocidental exige que os indivíduos se definam e se adaptem “de acordo com uma capacidade de prestar atenção, ou seja, de desprender-se de um amplo campo de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos” (CRARY, 2013 p.25). A consequência, descreve Crary, é “que nossas vidas sejam tão inteiramente uma colcha de retalhos de tais estados desconexos, não é uma condição natural, e sim o produto de uma densa e poderosa recomposição da subjetividade humana no Ocidente ao longo dos últimos 150 anos” (Ibid.). Levando em conta que esse título é de 1999, devemos situar as experiências do autor numa época que as comunicações por internet ainda afloravam, e que nos dias atuais, a “colcha de retalhos” que

compõe nossas vidas, observada por Crary, tem a sua trama ainda mais confusa; como observa Fontcuberta ao comentar os efeitos das novas tecnologias de comunicação:

O que acontece, porém, é que as imagens mudaram de natureza. Elas não funcionam mais como estamos acostumados, ainda que estejam livres em todos os domínios do social e do privado como nunca antes na história. [...] A situação foi agravada pela introdução da tecnologia digital, internet, telefonia móvel e redes sociais. Como se fossem impelidas pela tremenda energia de um acelerador de partículas, as imagens circulam pela rede a uma velocidade vertiginosa; deixaram de desempenhar o papel passivo de ilustração e tornaram-se ativas, furiosas, perigosas... (FONTCUBERTA, 2016, p.7, tradução minha<sup>65</sup>)

Na visão de Fontcuberta (2016), vivemos hoje um processo de substituição da fotografia por um tipo derivado dessa linguagem, ao qual ele chama de *postfotografia*. Essa nova linguagem, de acordo com o autor, tem origem em um comportamento frenético do cidadão comum contemporâneo em produzir novas imagens para substituir o que acabou de ser revelado. Tal fenômeno é destacado por ele na produção das *selfies* como um tipo de artifício popular onde a fotografia e seu apelo de reprodução técnica da *realidade* são usados, através dos métodos tecnológicos e linguísticos, para manipular as mensagens que comunicam o estado emocional de quem a produz: “o apelo a precedentes históricos funcionam na era digital como reguladores de sentimentos” (FONTCUBERTA, 2016 p.88, tradução minha<sup>66</sup>). Fica evidente no pensamento de Fontcuberta um apontamento para uma descarada e egocêntrica alteração da forma no *punctum* barthesiano<sup>67</sup>: “no âmbito epistemológico as *selfies* trouxeram uma mudança substancial onde é perturbador ver a substituição do antigo noema da fotografia: ‘isso-foi’ por ‘eu-estava-ali’” (Ibid. p.87, tradução minha<sup>68</sup>). Com isso, Fontcuberta (Ibid. p.28) demonstra que a evolução das disciplinas da imagem tem que considerar a transição da pintura para a fotografia no século XIX como

---

<sup>65</sup> Lo que ocurre, sin embargo, es que las imágenes han cambiado de naturaleza. Ya no funcionan como estamos habituados a que lo hagan, aunque canpen a sus anchas en todos los dominios de lo social y de lo privado como nunca antes en la historia. Se han confirmado los augurios de advertencias como aquéllas de McLuhan e Debord. La situación se há visto agudizada por la implantación de la tecnología digital, internet, la telefonía móvil y las redes sociales. Como si fuesen impelidas por la tremenda energía de un acelerador de partículas, las imágenes circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, perigosas...

<sup>66</sup> Los selfies apelan a precedentes históricos, pero, como cuenta Jennifer Ouellette, funcionan en la era digital como “reguladores de sentimientos”

<sup>67</sup>Saber mais em BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

<sup>68</sup>Pero en el ambito de lo epistemológico donde el selfie introduce un cambio más sustancial, ya que trastoca el manido noema de la fotografía: “ esto-ha-sido”, por un “yo-estaba-ali”.

distinta da transição da fotografia para a *postfotografia*. No primeiro caso o autor observa uma ruptura perceptível, ao passo que no segundo houve uma disrupção invisível:

Falamos de uma disrupção porque as suas consequências anulam ou tornam obsoleta a fase anterior. A fotografia apenas alterou o rumo da pintura, mas não a tirou do mapa; O contrário do que aconteceu com a *postfotografia* e a fotografia, uma vez que esta última parece ter sido engolida. E esta disrupção tem sido invisível porque os usuários não notaram a mudança e, com toda a inocência, continuam a chamar de fotografia o que fazem. (FONTCUBERTA, 2016 p. 28, tradução minha<sup>69</sup>)

Curioso o termo adotado por Fontcuberta para nomear o estágio atual da linguagem. Ao juntar “*post*” com fotografia, multiplicam-se os sentidos para além de uma função adverbial. Lê-se tanto a locução adverbial de tempo, onde estaríamos observando a transição de um estado cultural a outro, como também lemos a indicação de um modo peculiar de transmissão da mensagem fotográfica através do termo que se popularizou pelas redes sociais como *post*, que pode ser traduzido tanto como algo que se transmite, se envia, como o que se anuncia ou se fixa para exibição.

O que Fontcuberta (2016) nos traz é a hipótese de substituição de uma linguagem por outra que dela ascende, com estética idêntica, mas com valores diversos. Mesmo que, assim como a fotografia, a nova linguagem se expresse através de imagens obtidas tecnicamente, a combinação de suas pulsantes características, que segundo o autor são sua “popularidade”, sua “profusão”, sua “imaterialidade”, sua “transmissibilidade”, seu “descontrole”, sua “efemeridade”, criam um ambiente propício para, sem que se perceba, esvaziar a autenticidade<sup>70</sup> prevista pelo suporte fotográfico como era conhecido até meados dos anos 2000. A mudança que Benjamin observou no século XIX, onde a imagem fotográfica passou da pintura para processos que seduziram a humanidade em “possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução” (BENJAMIN, 1989 p.101), passam, através da nova linguagem, a elevar a velocidade de transitoriedade para um nível

---

<sup>69</sup> Hablamos de una disrupción porque sus consecuencias anulan o dejan obsoleta la etapa anterior. La fotografía sólo hizo que la pintura cambiase de rumbo, pero no lo sacó del mapa; todo lo contrario de lo que ha sucedido con la postfotografía e la fotografía, pues esta última parece haber quedado engullida. Y a esta disrupción ha sido invisible porque los usuarios no han notado el cambio y, con todo candor, siguen llamando fotografía a lo que hacen.

<sup>70</sup> Há de se considerar que o conceito de autenticidade proposto aqui se refere mais à capacidade fotográfica de “fornecer provas de uma realidade” (Kossoy, 2020 p.73) do que ao conceito de “aura”, proposto por Benjamin (1987 p.171), onde são rejeitadas as funções sociais e de reprodução.

que supera as capacidades humanas de se ater aos códigos. O valor do “possuir o objeto em sua reprodução” é substituído pelo valor da “qualidade das imagens mentais [que] aparecem em lugares dos quais imediatamente se desaparecem” (BREA apud. FONTCUBERTA, 2016 p. 33).

A velocidade das modificações tecnológicas e suas interferências na comunicação, alcançada no início do século XXI, culminou numa frequência de substituição de técnicas, processos, métodos, meios, instrumentos e imagens, que subordina a comunicação ao papel principal na produção capitalista, postulada por Marx (2012 p. 661): “todo processo social de produção, encarado em suas conexões constantes e no fluxo contínuo de sua renovação, é, ao mesmo tempo, processo de reprodução”. E desse modo encontra as condições para incapacitar o progresso das massas na busca de uma adequada adaptação, mantendo assim o controle da linguagem na mão de poucos privilegiados. Crary, em sua interpretação, atualiza a situação:

Estabelecido o paradigma, haverá inovação, mas em tal cenário ela ocorrerá dentro dos estáveis e duradouros parâmetros conceituais e funcionais dessa ‘era digital’. No entanto, a realidade bastante diversa no nosso tempo se caracteriza pela manutenção calculada de um permanente estado de transição. Diante de exigências tecnológicas em transformação permanente, jamais chegará o momento em que nós finalmente as ‘alcançaremos’, seja enquanto sociedade ou enquanto indivíduos. dada a velocidade com que surgem novos produtos e se reconfiguram completamente os sistemas, será de alheamento e derrota a relação perceptiva e cognitiva da maioria das pessoas com as tecnologias de informação e comunicação. Esse ritmo intensificado impede que nos familiarizemos com qualquer ordem. Alguns teóricos da cultura insistem que tais condições podem facilmente oferecer as bases para a neutralização do poder institucional, mas não há evidências concretas que fundamentam essa visão”. (CRARY, 2016 p. 46)

Ou não havia até então. Assim como o próprio autor propõe, suas observações poderiam ser substituídas antes que se consolidassem. E substituídas logo foram: em menos de uma década após a publicação de Crary, assistimos por todo tipo de tela, ao-vivo e em reprises exaustivamente comentadas, as instituições serem desfiguradas pela influência da nova linguagem e pelos meios que a utilizam — meios esses, que, assim como Fontcuberta descreve a *postfotografia*, se originam dos tradicionais, preservando a estética, mas alterando seus valores.

### 2.3 A Tomada do Capitólio como consequência de uma comunicação alterada

As evidências que faltavam à Crary (2016) para confirmar as previsões, foram então apresentadas no dia 6 de janeiro de 2021. Sobre os eventos ocorridos nessa data, o ensaísta Salman Rushdie (Apud. COLOMBO, 2021) comenta que as condições para que a Tomada do Capitólio acontecesse tem origem numa perda dos valores da verdade pela sociedade contemporânea. Ele indica que vivemos uma descrença da mensagem emitida pelo jornalismo tradicional. Para Rushdie, parte dessa descrença tem origem num modelo de jornalismo: “[o chamado] novo jornalismo que usa técnicas de literatura para contar uma história de não ficção” (RUSHDIE apud. COLOMBO, 2021). A outra parte tem origem num desvio social de interpretação dos fatos, que assim como o novo jornalismo, se apega a interpretações subjetivas da realidade, e abandona o caráter objetivo. Descrença no jornalismo tradicional e sujeição a análises subjetivas tem migrado o espectador para se orientar através de “meios que imitam o *Main Stream Media*<sup>71</sup>” (Ibid.) seja na forma de *websites* que se apresentam com estética idêntica aos produtos da imprensa tradicional, seja no meio das redes sociais onde encontramos lado-a-lado canais da imprensa tradicional e os falsos canais de jornalismo. Rushdie indica que a Tomada do Capitólio “originou-se de um alto poder comunicativo [de Trump], que se aproveitou de sua posição presidencial e de sua habilidade de comunicar uma mentira através de todo país, para enganar muita gente” (Ibid.) e incitar “o que pode se chamar de um golpe, que apenas falhou porque os invasores não estavam suficientemente organizados” (Ibid.). E completa: “Mas a maioria [dos que invadiram o Capitólio] não achava que estava fazendo nada de errado, apenas aquilo que o presidente havia pedido que eles fizessem. Achavam que estavam salvando o país” (Ibid.).

Em 6 de janeiro de 2021, quando Trump faz seu comício em Washington, o ex-presidente americano não falava apenas à multidão presente do outro lado do vidro balístico, ele falava à toda comunidade de seguidores conectados ao seu canal no Youtube e ao canal Fox News, que ao vivo transmitiam ininterruptamente suas mensagens. Seu discurso confirmava ali, no dia da última etapa do processo democrático, a narrativa que Trump já disseminava antes mesmo do início das eleições. Sua trama conduzia as percepções para um único desfecho, onde não havia a possibilidade de derrota.

---

<sup>71</sup> *Main Stream Media* pode ser entendido como “a grande imprensa”, ou a imprensa tradicional de atuação em larga escala, nacional ou internacional.

A quase totalidade da multidão presente ao comício não apenas se punha em frente às suas próprias câmeras, enquadrando-se com o presidente ao fundo, como confirmava às suas redes de relacionamento social o caminho que Trump sugeriria em palavras e gestos — com os braços ele apontava a direção da sede do poder legislativo, ao mesmo tempo que repetidamente vociferava *Nós vamos ao Capitólio!*, *Essas eleições foram roubadas!* e *Temos que ser fortes!*. Nesse sentido, podemos utilizar os conceitos do que Baitello (2014) chama de “a era da orientação”, onde sugere que a imagem técnica chegou aos dias de hoje como método de confirmação e afirmação das escolhas. O autor indica que “uma das variantes mais contemporâneas da razão passa a ser o ‘vídeo, ergo sum’” (BAITELLO, 2014 p.28). Nesse trocadilho, o autor adapta a máxima em latim de Descartes *cogito, ergo sum*<sup>72</sup> para o que ele acredita ser uma forma racional que o cidadão conectado utiliza na justificação de sua existência. Para Baitello, “ver”, “ser visto”, “passar por” e “aparentar” no vídeo passam a ser o grande imperativo da era da orientação em seu apogeu. A coerção para transformar pessoas complexas, corpos vivos em imagens torna-se a cada dia mais forte, irresistível mesmo, como uma forma estratégica de conquista. E indica que dentro dessa nova lógica, muitos “passam a participar sem resistência dessa nova ordem social” (Ibid.).

O que Rushdie (apud. Colombo 2021) nos indica, ao dizer que muitos dos invasores do Capitólio se achavam corretos justamente por estarem seguindo um pedido do presidente para “salvar o país”, demonstra a capacidade do audiovisual em operar decisões através de mensagens carregadas de orientações ideológicas. Esse fenômeno diminui ou elimina toda uma estrutura pré-estabelecida pelas leis ou pela cultura que deveria servir de base para as orientações humanas, especialmente no caso em questão, onde discute-se as orientações para tomadas de decisão no Estado Democrático de Direito. Ainda nesse sentido, Kossoy (2020), ao debater realidade e ficção, nos dá provas de como a linguagem pode alterar o referente fotográfico e criar uma nova orientação:

Apreciando essas imagens, 'descongelam' momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. O aparente da vida registrado na imagem fotográfica pode assim, de quando em quando, deixar

---

<sup>72</sup> tradução: Penso, logo existo

de ser unicamente a referência e reassumir a sua condição anterior de existência.” (KOSSOY, 2020 p.137)

Kossoy (2020), ao analisar as provas existenciais pela linguagem fotográfica, serve de apoio às afirmações de Baitello quando, através dos termos “acrescentando”, “omitindo” e “alterando”, afirma que o referente fotográfico presta a variadas interpretações, e apesar das aparências, não contempla de índices suficientes para abarcar toda uma realidade:

São constantes os equívocos conceituais que se comete na medida em que não se percebe que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente e que o índice e o ícone, inerentes ao registro fotográfico — embora diretamente ligados ao referente no contexto da realidade —, não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do *processo* de construção da representação.” (KOSSOY, 2020 p.134)

Fontcuberta (2016), ao abordar o termo *postfotografia*, traça o estereótipo da comunicação contemporânea, onde o discurso ideológico constrói o perfil do usuário das redes. Para esse estereótipo, não importa quem produz o conteúdo, “o que em realidade prevalece é a atribuição (a prescrição) de sentido na imagem que adotamos” (FONTCUBERTA, 2016 p.54). Ou seja, a enxurrada de *posts* no Youtube, Instagram, Twitter e afins, também serviu de sentença para o apoio incondicional ao discurso replicado de Trump.

Rushdie, que é professor de jornalismo na Universidade de Nova York, comenta que o que considera mais importante para a recuperação dos valores da verdade “é que não devemos alimentar a ideia de um mundo em que a verdade seja subjetiva. Que o que você acredita ser a verdade tenha o mesmo valor do que outra pessoa pensa que é a verdade” (RUSHDIE apud. COLOMBO, 2021).

O que Fontcuberta (2016) e Rushdie (apud. Colombo 2021) demonstram é uma mudança cultural de interpretação do conceito de verdade, onde a subjetividade passa a operar mais que a natureza para compreensão dos fatos. Essa mudança cultural possibilita ao produtor da mensagem tornar maleáveis os fatos para esses se encaixarem em seus interesses. No caso levantado, bastou a Trump plantar falsas evidências de fraude ao longo de um ano, para que, no dia decisivo, muitos dos que não concordavam com a derrota de seu candidato replicassem o discurso de Trump como sendo o único referente da *verdade*.

Para Crary (2013 p.34), “a noção de que nossa experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza do estímulo externo e mais da constituição e do funcionamento de nosso aparelho sensorial”, ou seja, “a ideia da visão subjetiva”, foi a base para o desenvolvimento de um conceito de “visão autônoma desligada de uma relação necessária com o mundo exterior”. Crary ainda indica que os debates científicos sobre esse importante conceito em combinação com estudos que rapidamente traçavam as características “de um observador assumido plenamente com um corpo, tornou a visão aberta a procedimentos de normalização, quantificação e disciplina” (Ibid.). Deste modo, o que foi apresentado semioticamente por Kossoy (2020) e sociologicamente por Fontcuberta (2016), pode ser confirmado através de estudos psíquicos e físicos reunidos no trabalho de Crary (2013), que conclui: “Uma vez determinado o fato de que a verdade empírica da visão residia no corpo, a visão (assim como os outros sentidos) pode ser anexada e controlada por técnicas de manipulação e estímulo” (CRARY, 2013 p.34).

#### **2.4 Engajamento pelas sensações - economia e estados mentais**

Ao longo de sua análise sobre as operações da visão nos estados de atenção, Crary (2013) reúne estudos de vários campos da ciência para demonstrar as reações fisiológicas e psíquicas que o sentido provoca quando é submetido a estímulos externos. As conclusões científicas o levam a entender que, só no final do século XIX “a verdade da visão é transferida para um terreno não óptico” (CRARY, 2013 p.178). A visão passa então a ser entendida como um sentido interdependente, onde sensações fazem parte de um processo irracional automático da combinação de diversos sentidos que “traduzem” diferentes estímulos sensoriais num mesmo movimento ou tensão. No seu levantamento de inúmeras pesquisas científicas sobre os estímulos sensoriais da visão do século XIX, Crary (Ibid. p.179) observa: “o mais importante é entender que se tratava de uma resposta humana que não passava pelo pensamento consciente” e que as formas de se conter o sentido sob o campo racional fazem parte de um processo disciplinar de atenção. A partir de sua pesquisa acerca dos estudos



psicofísicos do século anterior, Crary chega ao fim do século XX com uma conclusão elucidadora sobre os modos de operação do sentido pela sociedade de mercado:

No final do século XX, assim como no final do século XIX, a administração da atenção dependia da capacidade de um observador se ajustar à contínua reconfiguração das formas de consumo do mundo sensorial. Por meio das diversas mudanças no modo de produção, a atenção continuou a ser um modo de imobilização disciplinar, bem como de adaptação do sujeito à mudanças e às novidades — contanto que o consumo dessas novidades esteja subordinado à formas repetitivas. (CRARY, 2013 p. 56)

Um dos primeiros a entender que os sentidos poderiam ser explorados comercialmente foi Thomas Edison. O grande inventor do século XIX acreditava, segundo Crary (2013) que o valor de seu invento não estava no aparelho em si, mas em novos modos de quantificação e distribuição. Como inventor do quinetoscópio, um dos aparelhos que disputou com o cinematógrafo a inauguração do cinema, Edison acreditava que o cinema “não tinha nenhum significado em si mesmo — era apenas um entre uma profusão potencialmente infindável de caminhos pelos quais um espaço de consumo e circulação podia ser ativado” (EDISON apud CRARY, 2013 p. 54). Edison já indicava, nos primórdios da linguagem audiovisual, que havia ali uma oportunidade de mercado através da exploração da imagem, do som, e da energia no formato de informação. Com o cinema, reforçou-se a possibilidade de transformar a forma em conceito, o produto material em imaterial e intelectual. Para Crary (2013), as possibilidades de vender ideias e conceitos através da mensagem visual dos filmes, sugeridas por Edison, foram usadas pelo mercado para desenvolver métodos de categorização dos “sujeitos individuais que podiam ser organizados em unidades de consumo cada vez mais separadas e especializadas”(CRARY, 2013 p. 55).

Atualmente fica evidente a aplicação dos métodos de categorização do consumidor quando observamos a indústria de tecnologia desenvolver mecanismos que possibilitam a análise dos dados gerados pelos usuários de aparelhos conectados à internet, principalmente dos telefones celulares. O aparelho que ainda chamamos de telefone, passa por um processo de substituição de linguagens que possibilita a indústria explorar ainda mais os métodos de categorização. A linguagem falada, que tradicionalmente operava na comunicação telefônica, passa a ser transferida dos limites da fonética para uma combinação desta com o campo imagético. Na superfície sensível de uma tela plana, livre dos antigos obstáculos mecânicos de um velho telefone, todas as operações se codificam e decodificam por imagens e/ou sons.

Ofertas geralmente involuntárias estimulam a visão e/ou audição (quando não o tato, com sequências de vibração), e provocam voluntariamente uma resposta por comandos táteis, visuais ou fonéticos através da tela sensível ao toque e dos mecanismos de reconhecimento de expressões da face e da voz. Fotos, vídeos, ilustrações animadas, gráficos e mapas servem de pretexto tanto para as conversas privadas quanto para os *posts* das redes sociais, pesquisas na *web*, consulta ao mapa geográfico, formas de entretenimento, transações financeiras e comerciais. Todas essas experiências sensoriais, carregadas de valores e de signos, passam por filtros metafísicos e geram um volume de dados que combinados aos dados de toda uma comunidade geram o *big data*, a nova *commodity*, original desse novo modelo comunicacional. Empoli (2020) chama esse aparelho de “uma gaiola de bolso”, um aparelho capaz de rastrear as preferências estéticas e culturais, o posicionamento ideológico e geográfico, e assim manter seu usuário fiel e “preso” ao ambiente digital. Crary (2016) indica que as mais avançadas formas de vigilância e análise de dados são indispensáveis às estratégias de marketing. Mesmo na intimidade, telas que rastreiam os movimentos oculares são usados para medir nossas preferências. “Uma espiadela fortuita a uma única página da internet pode ser minuciosamente analisada e quantificada em função de como o olho percorre, se detém, e dá mais atenção a algumas áreas em detrimento de outras” (CRARY, 2016 p. 58).

Ao mesmo tempo que estão sujeitos aos sistemas de vigilância acoplados às telas do consumo, os usuários subscrevem também a um complexo sistema de orientações, nem sempre evidentes, que os produtores desse sistema desenvolvem para mantê-lo sempre conectado: aplicativos são oferecidos gratuitamente e entregam entretenimento, interação social, serviços financeiros e comerciais, soluções profissionais e de saúde — tudo em linguagem audiovisual — para atrair a atenção e ativar sistemas inconscientes que podem levar a uma dependência emocional quando todo um círculo social se faz presente nesse mecanismo.

Ao analisar o indivíduo como dependente de uma estrutura social, Empoli (2020 p. 75) demonstra que “o diabólico poder de atração das redes sociais se baseia nesse elemento primordial. Cada curtida é uma carícia maternal em nosso ego. A arquitetura do Facebook é toda sustentada sobre a nossa necessidade de reconhecimento”. Como prova, o autor traz à

tona uma declaração dada em entrevista concedida por um dos fundadores do Facebook, Sean Parker:

Nós fornecemos a você uma pequena dose de dopamina cada vez que alguém curte, comenta uma foto ou um post, ou qualquer outra coisa sua. É um loop de validação social, exatamente o tipo de coisa que um hacker como eu poderia explorar, porque tira proveito de um ponto fraco da psicologia humana. Os inventores, os criadores, eu, Marc Zuckerberg, Kevin Systrom, do Instagram, estávamos perfeitamente conscientes disso. E, mesmo assim, fizemos o que fizemos. E isso transforma literalmente as relações que as pessoas tem entre si e com a sociedade como um todo. Interfere provavelmente na produtividade, de certa maneira. Só Deus sabe qual o efeito que isso produz no cérebro de nossos filhos. (PARKER apu. EMPOLI, 2020 p. 75)

Esse é um dos mecanismos (no sentido da psicologia) que sujeitam o usuário comum a cair num estado de dependência demasiadamente explorado pelo capitalismo informacional. Um dos mais eficazes mecanismos utilizados pela trama, que envolve diversas áreas do mercado, é projetado para causar no usuário das redes uma busca desenfreada de consumo por meio de imagens e sons. É sabido desde Marx que, para o mercado, a substituição do velho pelo novo nunca deve alcançar a satisfação — e assim o mecanismo orienta o usuário a “rolar” as páginas virtuais incessantemente, sempre em busca das novidades, muitas vezes desconexas. Um tema substitui o outro, e na velocidade fulgaz dos dedos que deslizam pela superfície da tela, as imagens são substituídas antes que se possa dar conta das variadas possibilidades de interpretação além daquela escancarada em quadro, apreendida “num lance de olhar” (FLUSSER, 2017 p.101). Os usuários caem, sem perceber, numa narrativa de filme psicodélico. As substituições de imagens desconexas são quase tão frequentes quanto numa montagem de cinema. Os efeitos podem sair do controle daqueles que não foram preparados para esse prática. Crary (2013) chama alerta para graves consequências, e indica paralelos em doenças psíquicas como a esquizofrenia, causadas por “um fluxo caótico de informações atingindo a consciência” (CRARY, 2013 p.61). Ao citar as pesquisas de Andrew McGhie e James Chapman, que trabalham as capacidades de um sujeito atento de operar uma função “seletiva-inibitória da atenção”, a qual consiste em selecionar, interpretar, reduzir e organizar as informações que chegam à consciência, Crary nos indica que: “nos limites mais extremos do problema cultural moderno da atenção encontra-se o fenômeno volátil e incerto da esquizofrenia” (Ibid.). O autor expõe um trecho da pesquisa que nos vale para compreender os

efeitos de uma falha da função seletiva-inibitória da atenção quando o receptor é atingido por uma “maré involuntária” de imagens e sons:

A consciência seria inundada com uma massa indistinta de dados sensoriais, transmitidos desde o ambiente por intermédio dos órgãos dos sentidos. A essa maré involuntária de impressões seriam acrescentadas as diversas imagens internas e suas associações, as quais não corresponderiam mais às informações que entrassem. A percepção sofreria uma regressão ao processo assimilativo passivo e involuntário dos primeiros anos de infância, e se essa inundação incessante não fosse assimilada, gradualmente destruiria todos os constructos estáveis de uma realidade prévia. (MCGHIE; CHAPMAN apud CRARY, 2013 p. 61)

Em outra análise, Crary (2013) dá destaque às alterações fisiológicas causadas quando a experiência perceptiva é submetida a uma automatização, em especial com a introdução de artefatos fotográficos e cinematográficos, capazes de transformar o trabalho voluntário e atento (que prevê um preparo dos sentidos à circunstâncias desconhecidas) numa entrega voluntária dos sentidos aos efeitos dos produtos imprevisíveis dos dispositivos automáticos. Crary relaciona certas respostas físico-químicas do corpo humano a uma exposição dos sentidos à excitações de variados tipos. Ao comentar um estudo do filósofo Eugène Véron acerca da estimulação estética por linhas e cores nas respostas fisiológicas previsíveis, como contrações musculares involuntárias e liberação de hormônios, Crary (2013 p. 180) expõe: “a transmissão da excitação entre uma parte do sistema nervoso e outra, aconteciam de forma absolutamente independente de nossa vontade”. O pesquisador nos traz efeitos marcantes dessa relação ao observar o trabalho que o médico Max Nordau desenvolveu sobre a guerra moderna:

O sentimento de triunfo é um dos mais prazerosos que o cérebro humano pode experimentar e o efeito desse sentimento prazeroso, que pode ser chamado de ‘dinamogênico’ e gera a sensação de força, é mais do que suficiente para compensar as influências destrutivas das impressões produzidas pela guerra.(NORDAU apud. CRARY, 2013 p. 182)

Para Crary (2013), o estudo de Nordau “sugere a possibilidade de controle do comportamento por meio da produção de efeitos intensificadores para compensar efeitos opostos de determinados estímulos, garantindo assim parâmetros específicos de desempenho” (2013, p.182). A compilação organizada por Crary nos prova por métodos científicos as “carícias maternas geradas em nosso ego” sugerida por Empoli (2020 p.75) ao se referir às

curtidas de Facebook, e as “doses de dopamina” sugeridas por Parker (apud. Empoli, 2020 p. 75). Os efeitos psíquicos que os índices de aprovação provocam no corpo, foram propositalmente ensaiados pelos gestores das mídias para manter os usuários ativos e conectados através das interações físico-químicas involuntárias, principalmente nas situações que a própria mídia os leve ao abatimento.

Apesar de seu trabalho deixar evidente que existem efeitos psicotrópicos causados pelas mídias, como demonstrou no estudo de 2013, em seu mais recente estudo publicado, de 2016, Crary procura não abordar temas que relacionam mídias com drogas. Em compensação, o autor nos demonstra como a indústria da mídia e a indústria farmacêutica utilizam dos mesmos critérios para alcançar seus lucros. Para Crary (2016) há mais que uma similaridade entre o abuso da indústria farmacêutica e o abuso da indústria das mídias na exploração da ignorância acerca dos tratamentos de novos tipos de distúrbios emocionais. O autor indica que há uma simultaneidade de ambas as indústrias na exploração de novos conceitos de distúrbios psíquicos e sugere uma associação:

Nas grandes empresas farmacêuticas [...] também é acelerado o ritmo que se introduzem produtos novos e supostamente aprimorados. Ao mesmo tempo multiplicam-se os estados físicos e psicológicos para os quais cada droga nova é produzida e comercializada como tratamento eficiente e obrigatório. Assim como no caso de dispositivos e serviços digitais, há uma invenção de pseudonecessidades ou deficiência para as quais novas mercadorias se apresentam como soluções essenciais.[...] Nas últimas duas décadas um número cada vez maior de estados emocionais tem sido caracterizado como patologia, com o objetivo de criar novos e amplos mercados para produtos até então desnecessários. As tessituras maleáveis dos afetos e emoções humanos, que são apenas sugeridas imprevisivelmente por noções de timidez, ansiedade, desejo sexual instável, distração ou tristeza, foram indevidamente convertidas em distúrbios e colocadas na mira de remédios extremamente lucrativos. Uma das muitas associações entre o uso de drogas psicotrópicas e instrumentos de comunicação está na produção de formas de conformidade social. (CRARY, 2016 p. 63)

Para justificar que o panorama das similaridades entre indústria da mídia e indústria farmacêutica não são fruto de coincidência e sim da exploração de um tipo de mercado encontrado e já definido, o autor foca num produto específico da indústria farmacêutica:

O uso difundido de remédios para transtorno de déficit de atenção e hiperatividade (TDAH) é frequentemente motivado pela esperança de melhorar o desempenho e competitividade no trabalho - mais grave, o vício

em metanfetamina está muitas vezes ligado a ilusões destrutivas de desempenho e de autoengrandecimento. (CRARY, 2013 p.64)

Deste último exemplo, o autor ainda destaca que “da escala global dos mercados em questão e sua dependência nas ações coerentes ou previsíveis de grandes populações, só pode resultar uma uniformidade generalizada” (Ibid.). Ou seja, a sociedade passa a ser nivelada em seu estado emocional e produtivo, quimicamente.

Dos efeitos e consequências trazidos pelas patologias abordadas por Crary, se pinçarmos alguns termos trazidos pelo autor — desempenho, competitividade, ilusão, autoengrandecimento, timidez, ansiedade, desejo sexual instável, distração e tristeza — percebemos que não apenas são todos retoricamente explorados pela indústria farmacêutica, como são valores qualitativos no desenvolvimento de produtos da indústria midiática audiovisual: videogames, apostas on-line, redes-sociais, pornografia, noticiário televisivo sensacionalista (seguindo a ordem dos termos usados no início do parágrafo).

Entre tantas outras formas contemporâneas de manipular o comportamento humano, essas aqui demonstradas tem em comum ao menos dois objetivos: controle e lucro. Ao analisar o comportamento e os modismos gerados na sociedade contemporânea, Crary traduz a situação com espanto:

Mesmo na ausência de qualquer obrigação, escolhemos fazer o que nos mandam fazer; permitimos que nossos corpos sejam administrados, que nossas ideias, nosso entretenimento e todas as nossas necessidades imaginárias sejam impostos de fora. Compramos produtos que nos foram recomendados pelo monitoramento de nossas vidas eletrônicas, e voluntariamente oferecemos feedbacks a respeito do que compramos. Somos o sujeito obediente que se submete a todas as formas de invasão biométrica e de vigilância. E que ingere comida e água tóxicas. E vive, sem reclamar, na vizinhança de reatores nucleares. Um bom indicador dessa abdicação completa da responsabilidade pela própria vida são os títulos best-sellers que nos dizem, com uma fatalidade sombria, quais os mil filmes que devemos ver antes de morrer, os cem destinos turísticos que devemos visitar antes de morrer, os quinhentos livros que devemos ler antes de morrer. (CRARY, 2016 p.68)

Eisenstein já identificava, na primeira metade do século XX, as funções interesseiras dos produtos que se vendem como entretenimento, em especial os literários e os audiovisuais. Em seu livro *A forma do filme* (2002), publicado inicialmente em 1949, o diretor dedica um

capítulo ao tema. Em sua plenitude de um revolucionário russo, não hesitou expressar sua irritação ao assistir teóricos categorizando as funções de entretenimento do cinema. Para ele, não existe filme neutro, sem função ideológica. O que o filme faz, para Eisenstein, é servir e nutrir a ideologia que o público busca: “da platéia num impulso unido e geral de absorção, a palavra ‘diversão’ me parece adversária, estranha e inimiga. Toda vez que se diz que um filme deve ‘entreter’ ouço uma voz: ‘Sirva-se!’” (EISENSTEIN, 2002a p. 118). Sobre as intenções escondidas nos filmes de entretenimento, Eisenstein alerta para intenções diversas para além das que são comum ao gênero:

A tarefa do cinema é fazer com que a platéia “se sirva”, não “diverti-la”. Atrair, não divertir. Proporcionar munição ao espectador, não dissipar a energia que o levou ao teatro. “Entretenimento” não é na realidade um termo totalmente inócuo: sob ele há um processo ativo, bastante concreto. Mais precisamente, diversão e entretenimento devem ser entendidos apenas como um ato quantitativo de se apoderar do material temático interior, e de modo algum como um poder qualitativo. (Ibid.)

## 2.5 Onipresença sintética

Mímeses de uma pretensa realidade, ou a realidade da imagem enquanto tal, isto é, sua realidade exterior. Entre o referente e a representação existe um labirinto cujo mapa se perdeu no passado: desapareceu com o próprio desaparecimento físico do fotógrafo, o criador da representação. A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular. O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real tendo o documento fotográfico como prova “convicente”, como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser alcançado, cobiçado ou destruído. As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. As fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do chamado testemunho fotográfico. (KOSSOY, 2020 p.138)

Essa parte que destaco do texto *Realidades e ficções na trama fotográfica* (2020), escrito originalmente em 1999 por Boris Kossoy, serve muito bem para compreendermos o observador atual. Importante, contudo, é situarmos as realidades de hoje. Quem é o fotógrafo?

Quem é o observador? Quais são as intensões desse novo fotógrafo? Como são as interpretações do novo observador? Por onde eles andam? Se Kossoy me permitisse, eu sugeriria que, para a atualidade, adaptássemos a parte que segue até as descrições do observador. Dali em diante, continua tudo igual — O que é real para uns é pura ficção para outros...

Para começar a responder as questões que proponho, me apoio em Fontcuberta (2016 p. 113) quando ele indica que o fotógrafo atual já não mais precisa lidar com conhecimento técnico. Todos, inclusive “os mais ineptos”, podem manobrar o equipamento fotográfico. Para ele, a imagem técnica deixou de ser um poder das minorias. Adicionalmente, temos que considerar que, além das exigências de conhecimento técnico para o manuseio do aparelho fotográfico terem sido abolidas, transformando assim todo cidadão comum em potencial fotógrafo, existem ainda os fotógrafos autômatos — robôs que operam automaticamente a captação de imagens segundo parâmetros pré-estabelecidos pelos interesses da instituição que os controlam. Entre tantos, podemos facilmente caracterizar esses fotógrafos através de suas produções exibidas regularmente: imagens de circuitos de segurança, imagens do sistema de gerenciamento de tráfego, imagens satelitais, imagens da cartografia de realidade virtual. Para esta última, Fontcuberta (Ibid. p.44) destaca os serviços cartográficos do Google, que nos fornece um mapa do planeta Terra representado em uma quase infinidade de imagens satelitais e terrestres obtidas por mecanismos quase autônomos, orientados por um comando remoto ou programado. Processadas, essas imagens se fundem “com uma ilusão óptica de continuidade muito realista quando o usuário desloca seu ponto de vista. Em outras palavras, o usuário experimenta a simulação do entorno real mediante um modelo 3D interativo” (Ibid. p.43, tradução minha<sup>73</sup>)

Para o autor, ao suplantando nossa percepção direta do mundo, a popularização dos sistemas de cartografia em realidade virtual do Google contribuiu poderosamente para fortalecer a idéia que a internet assume a *cópia* da realidade através da imagem técnica.

Quando o autor diz que tais imagens são “populares”, entendemos que isso se fez possível porque as mesmas se tornaram públicas pelas ferramentas da internet — não há cobrança para observar em detalhes cada fragmento que o sistema do Google produz. A fração do planeta e o ponto de vista usado pelo Google são oferecidos num filme composto pelo

---

<sup>73</sup> con una ilusión óptica de continuidad muy realista cuando el usuario desplaza su punto de vista. Em otras palabras, el usuario experimenta la simulación de un entorno real mediante un modelo 3D interactivo.



*todo*. Deste filme, o *todo* que se vê se origina do produto das lentes do satélite do Google. Ele nos entrega desde a imagem do globo, até o detalhe do sapê que cobre a oca do índio não contactado da Amazônia; Deste filme, o *todo* que se vê se origina do produto das lentes instaladas no veículo que se desloca pelas ruas e nos entrega imagens que vão da fachada da sede do governo federal até o casebre de palafitas na beira da rodovia Transamazônica. Deste modo, o fotógrafo está em *todo* lugar.

Juntados aos aparatos autômatos de fotografar instalados nos satélites, veículos, postes, elevadores e totens, estão os corpos “dos mais ineptos” como sugere Fontcuberta (2016). Eles estão nos mais variados lugares, dotados dos mais variados interesses e capacidades. O novo fotógrafo pode ser *tudo* e pode ser *todos*.

Para a categoria dos observadores, podemos dizer que, como em 1999 (ano da 1ª edição de *Realidades e ficções na trama fotográfica* - Boris Kossoy), esses são quase todos, mas agora são ainda mais poderosos. Além de serem também fotógrafos, a eles as imagens não mais se limitam aos tubos de raios catódicos ou às folhas impressas. A eles, as imagens estão disponíveis 24 horas por dia, 7 dias por semana, nas suas telas pessoais de bolso. Ao novo observador são ofertadas, a “preço de banana”, as mais variadas visões de mundo. Na condição de observador/fotógrafo, a ele também se impõe uma função de editor — as boas ou más escolhas do que lhe é oferecido dependem de sua energia, preparo, repertório, destreza e não menos importante, sua opinião, seja ela já sólida ou não. Desde então, já na condição de observador/fotógrafo/editor, são oferecidos a ele, entre outras possibilidades, a suposta chance de manobrar e controlar remotamente lentes distantes que focalizam e enquadram o mundo — puro embuste, não se manobram nem controlam as lentes remotas. Na verdade, o que o observador/fotógrafo/editor faz é extrair seu limitado enquadramento de um enorme plano global de realidade já fotografado e devidamente editado pela óptica reducionista da instituição que oferece o serviço.

Fontcuberta entende que atualmente a realidade pode ser resumida a uma tela:

somos *voyeurs* de vidas que não são as nossas e delas acabamos nos sentindo co-protagonistas. A tecnologia transformou nosso mundo e a percepção que temos dele. Em cada casa, em cada posto de trabalho há uma tela plana, uma conexão de internet, um *smartphone*. Google, Twitter y Facebook são nossos

novos mediadores com a realidade externa. (FONTCUBERTA, 2016 p. 22, tradução minha<sup>74</sup>)

Quando Flusser (2017 p. 175) nos sugere que “a exigência que nos é colocada é a de saltar do nível da existência linear para um nível de existência totalmente abstrato, adimensional, para o ‘nada’”, ele não se refere apenas a substituição da linguagem (códigos lineares da escrita pelo código audiovisual digital), ele nos sugere que estamos nos entregando a um universo que nossos ancestrais não nos prepararam, um ambiente que acabamos de criar e que nós mesmos não conhecemos seus domínios — Parker, como vimos, nos disse isso em outras palavras menos abstratas: “Só Deus sabe qual o efeito que isso produz no cérebro de nossos filhos” (PARKER apud. EMPOLI, 2020 p. 75). Junto aos códigos lineares e ao domínio tátil, se esvai o fundamento da política, que pressupõe o debate público de primeiro grau, da conversa cara-a-cara, presencial. Para Baitello (2014), ao mesmo tempo que a mídia terciária pode trazer inúmeros benefícios, dando voz e oportunidades aos excluídos, ela também oferece riscos. A substituição da conversação presencial pela mediação em terceiro grau (através de codificação e decodificação eletrônica) elimina não apenas pequenos códigos da linguagem corporal perceptíveis apenas aos olhos nus habituados a lê-los, como também sedentariza o homem: “as imagens produzidas pela mídia terciária e suas máquinas de imagem, aliadas à anulação do espaço [...], poderão constituir o golpe de misericórdia dado na agilidade e na mobilidade do homem e seu pensamento. Um pensamento sentado, significa um agir acomodado, conformado e amansado, incapaz de sequer decifrar o mundo ao seu redor e menos capaz ainda de atuar de modo transformador” (BAITELLO, 2014 p.52). Nas análises de Flusser (2017), o novo observador é vítima de uma “revolução cultural” e não de uma “nova técnica”. O deslocamento do corpo que precisa buscar contato para obter informação e conhecimento, perde função na nova cultura para as revolucionárias técnicas de transporte dos códigos:

Fotos e filmes são fenômenos de passagem entre telas emolduradas e imagens incorpóreas. e essa tendência é bastante clara: as imagens se tornam cada vez mais transportáveis, e os receptores cada vez mais móveis, isto é, o espaço político se torna cada vez mais supérfluo (FLUSSER, 2017 p. 150).

---

<sup>74</sup>somos voyeurs de vidas que no son las nuestras y de las que acabamos sintiéndonos coprotagonistas. La tecnología ha transformado nuestro mundo y la percepción que tenemos de él. En cada casa, en cada puesto de trabajo hay una pantalla plana, una conexión de internet, un teléfono móvil inteligente. Google, Twitter y Facebook son nuestros nuevos mediadores con la realidad externa

Ao novo fotógrafo/observador estão disponíveis formas de comunicar que o liberta da obrigação de defender sua posição politicamente. A política, que Baitello (2014) e Flusser (2017) indicam como “acomodada” e “supérflua”, para Crary (2016 p. 62) se deriva por “micromundos de afetos e símbolos fabricados”. Ainda segundo ele, “a quantidade inimaginável de informação disponível pode ser aplicada e organizada a serviço de qualquer coisa, pessoal ou política, não importa se aberrante ou convencional” (Ibid.).

## **2.6 Engajamento pelas sensações - subjetivismo, ativismo e política**

Fontcuberta (2016 p.241) ao descrever uma situação curiosa que ocorreu em Barcelona - Espanha em 2011, nos mostra o grau de ligação que a humanidade se submeteu ao produto das câmeras. Durante o desenrolar das manifestações políticas dos *Indignados*<sup>75</sup>, os violentos conflitos que resultaram em um incontável número de feridos e centenas de prisões, fizeram com que a justiça ordenasse a análise de um vasto material audiovisual produzido por jornalistas que cobriram o embate para assim tentar encontrar o culpado pelo caos. O fato suscitou a idéia, por Felip Puig (então conselheiro de interior do governo espanhol), de instalar câmeras subjetivas nos capacetes e coletes de todos os policiais. Ou seja, câmeras que filmam o ponto de vista do próprio policial. Assim o Estado teria seu próprio filme-prova. A intenção de Puig era incriminar os manifestantes, ou, ao menos garantir provas para a absolvição do Estado.

Num curioso contra-ataque, os manifestantes se valeram de suas próprias câmeras para copiar o método de Puig: também prenderam aos seus corpos câmeras subjetivas. O propósito também era produzir filmes-prova, mas que incriminassem o Estado. O resultado dessa ação foi um achincalhamento midiático contra Puig, que teve seu pomposo projeto de vigilância desmistificado pela “vigilância revertida” dos manifestantes.

Dessa experiência podemos extrair um fenômeno insólito: reconheceu-se ali, por parte das massas, que a linguagem audiovisual popular, mesmo que tosca, tem poder político. A posse de uma câmera passa a ser vital para a participação na esfera pública. O ser humano, a

---

<sup>75</sup> Comentei a origem desse movimento ativista no [subcapítulo 1.4](#)

partir dos *Indignados*, se transformou num projeto de Vertov, o homem-câmera em busca da verdade: O cidadão das massas assumiu o poder do *Kinoglaz* — “cine-olho” capaz de ver tudo o que o olho antes não via; e do *Kino-Pravda* — “cine-verdade” que rejeita toda a encenação.

Em seu trabalho, fundamentalmente político, Vertov projetou um homem que alcançaria a justiça social através do equilíbrio entre corpo, trabalho, estética e o aparato da câmera. No filme *O Homem da Câmera* (URSS, 1929), Vertov funde em um só corpo o homem, a máquina e o aparato fotográfico. A análise de suas obras mostra um diretor preocupado com recursos técnicos capazes de ressaltar elementos da natureza que seriam indetectáveis ao olho desatento. Dessa forma, com uma estética excessivamente trabalhada, Vertov buscava ressaltar a *verdade*. Contudo, sua teoria-técnica foi rapidamente confrontada. O conterrâneo contemporâneo e também visionário da linguagem cinematográfica, Sergei Eisenstein, desmontou (como sempre fazia) as teorias de Vertov. Nas palavras do próprio Eisenstein:

A fotografia é um sistema de reprodução que fixa eventos reais e elementos da realidade. Essas reproduções, ou fotorreflexos, podem ser combinados de várias maneiras. Tanto como reflexos, quanto pela maneira de suas combinações, elas permitem qualquer grau de distorção — que pode ser tecnicamente inevitável ou deliberadamente calculada. Os resultados variam desde a realidade exata das combinações de experiências visuais inter-relacionadas, até as alterações totais, composições imprevistas pela natureza, e até mesmo o formalismo abstrato, com remanescentes da realidade. (EISENSTEIN, 2002a p.15)

A experiência dos manifestantes e policiais envolvidos nos atos políticos dos *Indignados* demonstra a ambiguidade da linguagem audiovisual expressada já nos primórdios do cinema, quando o conflito dos teóricos da Vanguarda Russa faz chocar a Teoria da Montagem de Eisenstein com os conceitos do *Kino-Pravda* de Vertov.

Para uma análise iconológica do que se passou nos atos dos *Indignados*, entendemos que, como expressou Eisenstein (2002a p.18): “concordamos que o primeiro sinal de uma tendência do cinema é mostrar eventos com um mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos”, era esse o objetivo ao se popularizar o uso da câmera subjetiva — sua função, à primeira vista, era a de tornar pública a verdade. Contudo, se analisarmos os aspectos ideológicos inerentes aos pontos de vista que se contrapunham (câmeras subjetivas dos manifestantes contra câmeras subjetivas dos policiais), e mais, se considerarmos que cada

plano filmico antes de se tornar público passa por um processo de “elaboração ao longo da produção fotográfica em conformidade com a visão de mundo do seu autor” (KOSSOY, 2020 p.74), chegaremos a um resultado semelhante ao que se deu nos intentos espanhóis: o confronto entre as *verdades* dos pontos de vista opostos, especificamente aquele expresso pelas imagens das câmeras subjetivas, não resultou em nada mais que burburinhos — Puig é hoje conselheiro de grandes corporações e os *Indignados* seguem, depois de metamorfoses ideológicas, ocupando seu espaço nas redes sociais.

Os *Indignados* foi o movimento que criou um modelo de manifestação popular e ideológica que cresce a cada dia. O uso de câmeras subjetivas foi repetido meses mais tarde em outros pontos do mundo por manifestantes de diferentes posições ideológicas: Ativistas do movimento contra-político nova-iorquino *Occupy Wall Street* se valeram das câmeras subjetivas para protegerem-se das tentativas estatais de usar a força policial para sua remoção. Em vários países do Oriente Médio ativistas que pediam a liberdade de expressão publicavam imagens de câmeras subjetivas para provar a violência sofrida por regimes ditatoriais durante a Primavera Árabe. Em 2013, num Brasil governado pela esquerda, a prática foi usada por ativistas de direita. Alguns se aproveitaram desse tipo de material para campanha eleitoral posterior, como foi o [caso de Kim Kataguirí](#), relatado no capítulo 1.

Esse tipo de estratégica, na qual a sociedade se manifesta através da mídia para defender um ponto de vista ideológico, pode ser comparado à panfletagem política exercida nas origens dos processos gráficos do século XVIII, como demonstrei pelos textos de Thompson no [capítulo 1](#), e também teve grande ascensão na popularização do cinema e da TV, entre as décadas de 1950 e de 1980, como demonstrei no [subcapítulo 1.3](#) com os exemplos das produções cinematográficas e coberturas jornalísticas da Marcha à Washington (movimentos negros nos EUA), do Movimento Hippie, dos confrontos da praça Tiananmen, do Diretas Já... Contudo, à partir do início dos anos 2000, houve uma decadência desse modelo de comunicação mediada. O que observamos hoje é “a voz do povo” reverberando por um outro tipo de meio, o meio descontrolado, pouco regulamentado das redes sociais digitais. Esta condição desregrada do novo meio, e as práticas sociais adaptadas a esse meio, abrem caminho para uma nova inflexão na história das mídias.

Nessa fase de inflexão, vivida hoje, o que se experimenta é um descolamento da “voz do povo” dos meios que tradicionalmente passam por um controle do Estado — seja sob o

autoritarismo de alguns regimes, seja pela organização social e legal das instituições públicas e privadas. Vale, nesta etapa da análise desse fenômeno, ressaltar dois obstáculos comuns às mídias tradicionais de longo alcance:

1 — o obstáculo econômico: jornal, rádio cinema e TV demandam dos veículos um grande investimento financeiro.

2 — o obstáculo legal: por demandar uma estrutura institucional, há de se respeitar, pelos veículos de comunicação, uma certificação profissional dos interlocutores.

Deste modo, até que surgissem as redes sociais, a comunicação social era feita essencialmente por indivíduos com formação profissional em comunicações. Para Empoli (2020 p.82), o que os novos meios estão causando é a substituição do valor cultural dos meios tradicionais e de sua estrutura profissional. Ao se fazer valer de um modelo de serviço de entretenimento, e aproveitando a popularização das ferramentas trazidas pelo avanço tecnológico (*smartphones*, computadores pessoais e redes de internet), as redes sociais abrigam hoje a opinião popular sem os filtros econômicos e legais. Para o autor, a demanda por expressão causa “a irrupção de novas mídias que parecem ter sido concebidas de propósito — e foram, de fato — para exacerbar as paixões mais extremadas, os ‘clubes da luta dos covardes’” (Ibid. p.84). Rushdie (apud. Colombo 2021), indica que essa transição cultural envolve também uma perda de credibilidade pela sociedade no jornalismo profissional. Para ele, os pilares do jornalismo vem sendo confrontados por uma crença de que a verdade pode ser subjetiva, dando origem a ascensão de versões extremadas disseminadas pelas mensagens de ativistas polarizados nas redes sociais, os quais assumem o papel do jornalista profissional e da empresa jornalística respectivamente. Rushdie indica que seu debate acadêmico busca soluções para “como chegar a uma verdade que não seja subjetiva”.

Junto com a [análise iconológica](#) de Eisenstein e a [análise ideológica](#) de Kossoy, as observações culturais que Rushdie nos traz da sociedade contemporânea dão conta que a subjetividade das imagens técnicas é um fato a ser esclarecido publicamente.

## 2.7 O poder das câmeras de bolso

No livro *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía* (2016), Fontcuberta nos traz dois casos nos quais câmeras foram usadas como armas de auto-defesa. Para a época os casos foram insólitos. O autor (p.244) primeiro comenta a história de um cidadão comum, o professor universitário bengalo-americano Hasan Elahi, cujo nome foi parar por acidente na lista de vigilância do FBI (agência do serviço secreto norte-americano). O segundo comentário nos traz a performance artística do dissidente político chinês Ai Weiwei, dentro de sua residência, em Pequim (China). No primeiro caso, que se inicia em 2002<sup>76</sup> com uma investigação federal por suspeita de envolvimento a grupos terroristas, o professor Elahi, ao perceber o nível de escrutínio que sua vida passava, decidiu por conta própria documentar com a câmera de seu *smartphone*, de maneira quase ininterrupta, todo o seu cotidiano, e enviar diariamente e espontaneamente as provas fotográficas ao FBI, por *e-mail*. Elahi fotografou desde os pratos de comida até as ruas e aeroportos por quais passou, anexando às imagens obtidas as informações de horário e localização. Em 2015, 13 anos após o início de sua auto-vigilância, “seu *dossier* na agência de inteligência já continha mais de setenta mil imagens” (FONTCUBERTA, 2016 p.244, tradução minha<sup>77</sup>). No segundo caso, em 2012, um ano após ser detido<sup>78</sup> sob acusações de criticar o Partido Comunista, o artista Ai Weiwei teve sua prisão revertida para os domínios do bairro de sua casa. Por propósitos desconhecidos, o Estado chinês instalou câmeras que cobriam todo o entorno da residência do dissidente. Weiwei (apud Globo, 2012) comentou: “Minha vida está submetida a tanta vigilância e controles, seja em meu telefone ou no meu computador. Nosso escritório foi revistado, eu fui revistado, todo dia me seguem, há câmeras de vigilância diante da minha casa”. Como resposta, Weiwei instalou 15 câmeras dentro da própria residência. As imagens obtidas eram transmitidas ao vivo através de um site de internet criado pelo artista. Durante o período que o projeto esteve ativo (durou apenas 48H até que as autoridades chinesas ordenassem a interrupção do serviço), o site de Weiwei foi o endereço mais visitado no território chinês. O artista posicionou câmeras que iam do plano zenital de sua cama até o plano geral de seu

---

<sup>76</sup> Informações adicionais ao livro de Fontcuberta foram obtidas do depoimento de Elahi ao TED Talks (ELAHI, 2011).

<sup>77</sup>su dossier en la agencia de inteligencia contenía ya más de setenta mil imágenes.

<sup>78</sup>Informações adicionais ao livro de Fontcuberta foram obtidas em G1 (GLOBO, 2012) e CNN (CNN, 2012).

escritório “e distribuía em *streaming* as imagens captadas, ridicularizando assim a vigilância coercitiva a que era submetido da parte exterior de sua casa” (FONTCUBERTA, 2016 p. 244, tradução minha<sup>79</sup>).

Para o professor Elahi (2011), ao publicar e categorizar em relatórios espontâneos todo seu cotidiano, através de fotos e descrições textuais que traziam informações de sua vida privada, ele fez o que “todos” os cidadãos de hoje se prestam a fazer através de suas redes-sociais. Contudo, mesmo com a riqueza de detalhes de suas fotos e textos, Elahi chegou à conclusão que “nesta enxurrada de ruídos que coloco pra fora, eu realmente vivo uma vida incrivelmente anônima e privada, e na verdade você sabe muito pouco sobre mim” (Ibid.) e completou: “quando você assume o controle, e cede as informações diretamente, isto é um tipo muito diferente de identidade do que aquela obtida através de uma exploração externa que busca montar o quebra-cabeças” (Ibid). O que Elahi fez, a partir de seu preparo e conhecimento em linguagens, foi usar o poder da subjetividade para preservar sua parte mais íntima, mesmo expondo o que para o observador desatento, que não se interessa em “montar o quebra-cabeças”, parece ser a intimidade em si. Neste ponto identificamos que as câmeras subjetivas e as redes-sociais servem também o lado da auto-proteção, desde que o sujeito conheça as regras do jogo e saiba operar a sintaxe particular à essa nova linguagem, que Fontcuberta prefere chamar de *postfotografia*.

Completada uma década da popularização da linguagem audiovisual subjetiva dos *smartphones* nos debates em esfera pública (uso aqui o levante espanhol dos *Indignados* como data de inflexão), assistiu-se ao clímax desse fenômeno com dois eventos ocorridos na virada para a segunda década do século XXI: George Floyd e a Tomada do Capitólio.

Em 25 de maio de 2020, a jovem afro-americana Darnella Frazier, então com 17 anos, usou seu *smartphone* para registrar o episódio que culminou com a morte do negro George Floyd por um policial branco, em Minneapolis (EUA). Frazier foi a fotógrafa do vídeo que viralizou e transformou os gritos e o rosto de Floyd no então novo símbolo da luta por igualdade racial e justiça social. O filme captado por Darnella causou grande comoção logo que foi publicado em sua página do Facebook. Um dia após o evento, a repercussão ganhou força dando origem a manifestações violentas em várias metrópoles americanas. Os atos se espalharam pelo mundo, criaram uma unidade, e juntos foram chamados de *Black Lives*

---

<sup>79</sup>y distribuía en *streaming* las imágenes captadas, ridiculizando así la vigilancia coercitiva a que se lo sometía desde el exterior.



*Matter*. De certa forma o *Black Lives Matter* insuflou os ânimos políticos e contaminou as eleições federais americanas. As campanhas dos então candidatos já estavam em curso, faltavam apenas 5 meses para o sufrágio. O clima que já não era amistoso ficou ainda pior quando Trump, então candidato à reeleição, deu pouca atenção ao caso. O país, que carrega um pesado histórico de segregação racial, entrou numa inflamada disputa ideológica. Dois meses após a derrota nas urnas, e com o país vivendo um clima político-social agitado, as declarações exaltadas de Trump culminam com a Tomada do Capitólio em 6 de janeiro de 2021. A este outro episódio, que já comentei no [subcapítulo 1.4](#), pretendo fazer uma breve análise comparativa ao episódio George Floyd, do ponto de vista subjetivo dos personagens chave.

Antes de começar, exponho os limites dessa investigação: trabalharei aqui os conceitos da linguagem audiovisual do ponto de vista do sujeito, que no [subcapítulo 2.5](#) chamei de fotógrafo/observador/editor.

Começo pelo episódio George Floyd:

Das várias investigações publicadas, contabilizei 9 diferentes pontos de vista audiovisuais: daquele fim de tarde em Minneapolis (EUA) foram resgatadas imagens reveladoras de ao menos 9 câmeras, em 3 tipos diferentes de sujeito — seis dessas câmeras estavam distribuídas dentro do aparato policial, uma em cada elemento: dois carros e quatro oficiais da polícia municipal. A sétima câmera estava instalada na parede externa de uma loja de alimentos. A oitava e nona câmeras eram *smartphones* de testemunhas que decidiram espontaneamente filmar o episódio — uma das testemunhas era Darnella Frazier. Entre todas as nove câmeras, que juntas produziram cerca de 135 minutos de filme, o trecho mais conhecido dura 3 minutos e foi extraído dos 10 minutos totais gerados pela câmera de Frazier. Antes de entender as razões pelas quais as imagens das outras câmeras foram menos importantes, é necessário apresentar o mínimo do que se tornou público sobre Darnella Frazier.

Ao revisitar o local, um dia após o episódio, Frazier fez um breve discurso<sup>57</sup> para os presentes que ali estavam em protesto contra os abusos policiais. A maioria ainda não sabia quem Frazier realmente era até que ela resolveu se manifestar. Alguns presentes registram o discurso da jovem com suas próprias câmeras de bolso. É através desse discurso de Frazier que conhecemos a autora de um dos filmes mais importantes do ano de 2020. Pela breve

descrição feita pela jovem, captada e disseminada em vídeo, recebemos muito mais informações do que a projeção do cenário do crime. Transcrevo aqui as palavras de Frazier (2020):

I watched this man die  
I'm the one who recorded the whole thing  
I've seen him die  
Oh my God  
I posted the video last night, and it just went viral  
And everybody's asking me how I feel. I don't know how to feel  
'Cause it's so sad, bro  
This man was literally right here, 8 pm yesterday  
I [was] walking my cousin to the store,  
And I just see him on the ground  
I'm like, What's going on?  
I pull my camera out  
This man cannot fucking breathe at all  
He's like, "Please, I can't breathe, I can't breathe."  
And they did not care  
They killed this man  
And I was right there  
I was like 5 feet away<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup>Eu assisti este homem morrer. Sou eu quem gravou tudo. Eu o vi morrer. Oh meu Deus. Eu posteí o vídeo ontem à noite, e ele se tornou viral. E todo mundo está me perguntando como eu me sinto? Eu não sei como me sentir. Porque é tão triste, mano. Este homem estava literalmente bem aqui, às 20h de ontem. Eu [estava] levando meu primo até a loja e acabei de vê-lo no chão. Eu fico tipo, o que está acontecendo? Pego minha câmera. Este homem não consegue respirar nem fudendo. Ele fica tipo, "Por favor, não consigo respirar, eu não consigo respirar." E eles não se importaram. Eles mataram este homem. E eu estava bem aí. Eu estava a 5 pés (um metro e meio) de distância. É tão traumatizante. (FRAZIER, 2020)

Antes de comentar o teor de sua mensagem, vou discorrer sobre a técnica utilizada para a devida compreensão: diferente do que fiz com o texto de Fontcuberta, do qual o original em língua estrangeira já se apresentava em livro, ou seja, já era uma codificação escrita das idéias imaginárias e das expressões faladas; fiz questão de transcrever o discurso de Frazier na sua língua natural. O motivo, para mim elementar, é que o discurso de Frazier foi mediado por vídeo e não por um texto. Ao tratar da codificação de imagens para códigos lineares do texto, Flusser é contundente em sua observação:

A tradução da superfície em linha implica uma mudança radical de significado” O olho que decifra uma imagem esquadrinha a superfície e estabelece relações reversíveis entre os elementos da imagem. Ele pode percorrer a imagem para trás e para frente enquanto decifra. Essa reversibilidade das relações que prevalecem dentro da imagem caracteriza o mundo para aqueles que as usam para o seu entendimento. No grau emocional, essa codificação prejudica as intensidades. (FLUSSER, 2017 p.137)

Como minhas análises da mensagem de Frazier se baseiam não apenas na literalidade da mensagem, mas nas características da mensagem audiovisual e sua forma particular, composta pelo complexo imagem/espço/movimento/som/palavra/tempo, busquei na transcrição evitar ao máximo os ruídos e interferências naturais das codificações, e nesse caso, uma tradução seria mais um ruído a alterar os significados. A tarefa de transcrever a fala no filme para a fala no texto escrito, por si só já reduz exponencialmente as capacidades comunicativas do discurso. De imediato perde-se a linguagem corporal e a entonação da voz, elementos essenciais para a transmissão da mensagem original. Na tradução, algumas expressões do inglês, codificadas para o português, perdem sua força não só literal, mas também sonora. O idioma se funde num complexo cultural de Frazier e seu aparelho fonador — codifica-lo seria eliminar alguns aspectos da cultura. O mesmo ocorre com a codificação da pontuação, que passa da medida do tempo (pausa, aceleração, intensidade) para o plano gráfico (sinais) — importante aqui notar a abstração dessa tarefa ao transformar um período num sinal gráfico. Para Eisenstein (2002a), essas qualidades do filme, imagem/espço/movimento/som/palavra/tempo, são inseparáveis, trabalham em monismo. Em sua obra, ao comentar as qualidades do cinema mudo, Eisenstein ressalta: “Na realidade ‘ouvimos movimento’ e ‘vemos som’” (EISENSTEIN, 2002a p.37). Há ainda outra observação feita

pelo cineasta que nos ajuda a entender o quão importante é preservar o estado original da obra audiovisual. Nessa, Eisenstein remonta sua concepção de filme à referências do teatro japonês Kabuki, que em sua carreira de vanguardista das técnicas do cinema lhe serviu de base.

O vínculo mais interessante do teatro japonês, é claro, é sua ligação com o cinema sonoro, o qual pode e deve aprender suas leis fundamentais com os japoneses — a redução das sensações visuais e auditivas a um denominador fisiológico comum [...] o conjunto monístico. Som — movimento — espaço — voz, aqui, não acompanham (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam como elementos de igual significância. (EISENSTEIN, 2002a p.63 e p.35)

Para Flusser (2017), o processo de transcrição, que fazemos cotidianamente carrega um caráter de artificialidade que muitas vezes deixa de ser percebido pelo comunicador: “O caráter artificial da comunicação humana (o fato de que o homem se comunica com outros homens por meio de artifícios) nem sempre é consciente” (FLUSSER, 2017 p. 86). Se levarmos essa afirmação em consideração, o próprio filme em que Frazier relata os fatos por ela vividos já carrega essa artificialidade. E aí então surgiu minha dúvida: Seria então aceitável continuar o processo e passar o conteúdo da mensagem por mais uma etapa artificial? Em sua obra, Flusser demonstra que a combinação de vários processos de codificação sujeita a um grau ainda maior de alterações do significado da mensagem, e indica que, culturalmente, há essa tendência humana em incentivar esse tipo de interferência:

“E esse é, em última análise, o objetivo do mundo codificado que nos circunda: que esqueçamos que ele consiste num tecido artificial que esconde uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada. O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante que nos encontramos — completamente sozinhos e incomunicáveis —, ou seja é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte — o mundo da natureza” (Ibid. p.86).

Para Eisenstein (2002a), o caráter artificial e a irregularidade da fala são essenciais para a comunicação humana, suas características peculiares devem ser ao máximo preservadas: “a expressão humana é um conflito entre reflexos condicionados e não-condicionados [...] como por exemplo na fala, onde todo o trabalho, vitalidade e dinamismo nasce da irregularidade da parte em relação às leis do sistema como um todo” (EISENSTEIN, 2002a p. 68).

O cinema, por influência do teatro, desenvolveu suas próprias técnicas de transcrição para o papel. As linguagens originais das formas, dos gestos e das emoções, foram codificadas em palavras escritas e sinais gráficos, mas ainda são restritas ao meio profissional, usadas em roteiros de narrativas ficcionais. Mesmo com a riqueza de detalhes, essa técnica se monta sobre uma representação bastante ruidosa e subjetiva.

Portanto, após essa consideração acerca do método, a mensagem de Frazier (aquela na qual Frazier foi filmada — sua declaração um dia após a morte) só pode ser compreendida em sua totalidade, por aqueles que se dispõem a assistir o filme e que, no emaranhado dos códigos do filme, são capazes de construir sua sintaxe. Na forma do filme estão expostos os mais cruéis atos históricos contra um grupo étnico, as desigualdades sociais do país mais rico do mundo, a decadência da democracia modelo da atualidade. Essas características são notadas na *mise-en-scène*, nos gestos, nas lágrimas, no tom da pele, no tom da voz, no olhar e na respiração. Nessa “polifonia”<sup>81</sup> correm em uníssono indignação, tristeza, lembranças, raiva, medo e tantas outras sensações que só podem ser sentidas “na forma do filme”, como descreve Eisenstein (2002a). Assim como aconteceu com Floyd, à Frazier faltou ar pelo simples fato de evocar as imagens da memória. Ela pausa, respira fundo, suspira, se move intensamente. Sem perceber, incorpora em gesto, em dor e em forma polifônica o sujeito Floyd. Em sua volta há uma multidão em coro que tenta se juntar à sua dor. Ouve-se, e com os ouvidos também vemos (os manifestantes não aparecem em quadro, mas rapidamente os projetamos, como propôs Eisenstein): “No justice, no peace — No justice, no peace — No justice, no peace...”<sup>82</sup>. Nasce aí o *Black Lives Matter*, com suas armas-câmera de bolso.

Dos 135 minutos de filme produzidos durante os últimos 15 minutos de vida de Floyd, os 15 minutos da câmera de vigilância da loja de alimentos é o menos parcial. Entretanto, tem seu alto grau de subjetividade, afinal estava fixada ali havia meses para exatamente flagrar, do ponto de vista do dono da loja. Seu plano geral nos traz uma idéia do todo, mas é tão burocrático quanto sua proposta, além de pouco nítido e mudo. As imagens da câmera da primeira testemunha... essa vou descartar de imediato — o medo tomou conta do sujeito (com razão) e quase tudo o que apreendemos dali é a perturbação do próprio fotógrafo, com poucas outras mensagens sobre o que ele encarava. Já as câmeras policiais, que juntas somam

---

<sup>81</sup> termo usado por Eisenstein para descrever o produto da combinação das formas dentro da montagem, a qual é capaz de produzir múltiplos espectros visuais e acústicos mesmo sem o som. (EISENSTEIN, 2002b).

<sup>82</sup> Sem justiça, sem paz

mais de 90 minutos, essas são muito relevantes, descrevem a cena em detalhes próximos e nítidos tanto nas imagens quanto no som. Contudo, só se tornaram públicas pela pressão política causada pelas imagens de Frazier. Jamais saberemos se o episódio se transformaria num evento global se Frazier não estivesse ali. Deste ponto de vista, da polícia, Fontcuberta nos traz uma brilhante observação:

Mas o fato de hoje existirem muitas imagens e o risco de nos afogarmos nelas, não deve evitar o problema inverso. A saturação visual também nos obriga, principalmente, a refletir sobre as imagens que faltam: as imagens que nunca existiram mas já não estão disponíveis, aquelas que enfrentaram obstáculos intransponíveis para existir, aquelas que nossa memória coletiva não preservou, aquelas que foram banidas ou censuradas... O crítico de cinema Serge Daney ficou impressionado durante a Guerra do Golfo com as transmissões feitas a partir de câmeras embutidas em bombas “inteligentes”, mostrando toda a trajetória balística até o impacto final. Mas essa estética espetacular do videogame poupou o espectador do horror da devastação e do sofrimento das vítimas. Daney previu então que estávamos entrando na era das imagens ausentes, das imagens que não existem. E é verdade que do ponto de vista político há uma subtração do que é negado aos nossos olhos. Por exemplo, não vimos nem os presos de Guatánamo nem o corpo de Bin Laden: as chamadas “razões de Estado” justificam este déficit. (FONTCUBERTA, 2016 p. 26, tradução minha<sup>83</sup>)

Para Eisenstein (2002a), assim como qualquer outra linguagem artística, o audiovisual é político, mas enfatiza que suas capacidades ideológicas superam qualquer outra forma de expressão. Nem a literatura, nem a música, nem a pintura, nem a voz, nem os gestos são, nem mesmo a ciência é, para Eisenstein, capazes de alcançar a perfeição da expressão do cinema:

demos o primeiro passo embriônico em direção a uma forma totalmente nova de expressão filmica. Em direção a um cinema puramente intelectual, livre das limitações tradicionais, adquirindo formas diretas para idéias, sistemas e conceitos, sem qualquer necessidade de transições e paráfrases. Podemos ainda ter uma síntese da arte e da ciência. Este seria o nome

---

<sup>83</sup> Pero que hoy sobren imágenes y corramos ele riesgo de ahogarnos en ellas no debe soslayar el problema inverso. La saturación visual nos obliga también, y sobre todo, a reflexionar sobre las imágenes que faltan: las imágenes que nunca han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas... El crítico de cine Serge Daney quedó impresionado durante la guerra del Golfo por las retransmisiones efectuadas desde las cámaras incrustadas en bombas “inteligentes”, que mostraban toda la trayectoria balística hasta el impacto final. Pero esta espectacular estética de videojuego escatimaba al espectador el horror de los estragos y el sufrimiento de las víctimas. Daney presagió entonces que entrábamos en la era de las imágenes ausentes, de las imágenes que no estaban. Y es cierto que desde una perspectiva política se produce una sustracción de aquello vedado a nuestra mirada. Por ejemplo, no hemos visto ni a los presos de Guatánamo ni el cadáver de Bin Laden: las mal llamadas “razones de Estado” justifican ese déficit

apropriado para nossa nova era no campo da arte. Seria a justificação final para as palavras de Lenin de que “o cinema é a mais importante de todas as artes”. (EISENSTEIN, 2002a p.92)

As investigações<sup>84</sup> da imprensa americana confirmam a veracidade dos fatos relatados pela jovem Darnella Frazier. A garota passava no local e fortuitamente se viu de frente com o episódio. Sua atitude, realmente espontânea, e sua precisão de captura da notícia, trazem a nós mais uma dúvida a ser levantada: Atualmente, além da eliminação do obstáculo técnico, ao que Fontcuberta (2016 p. 113, tradução minha<sup>85</sup>) comenta como “perturbadores requerimentos técnicos”, testemunhamos também uma eliminação do obstáculo intelectual? Afinal Frazier, com apenas 17 anos, executou com precisão a função de um habilidoso fotojornalista. Assim como Henri Cartier-Bresson dizia, ela esteve *Tête-a-Tête* (1999) com o perigo, capturou *O Momento Decisivo* (2014), e tudo isso, como dizia Robert Capa, apenas *Ligeiramente Fora de Foco* (2010)<sup>86</sup>. Até mesmo em seu imperfeito resultado ela foi perfeita. Todo seu ruído, vibrações e “irregularidade” contribuíram para tornar seu filme ainda mais potente para a sua própria realidade, de uma mulher negra do subúrbio de Minneapolis. Segundo os princípios de Eisenstein (2002a), ao comunicar dessa forma, com uma arte intelectual, carregada de política, Frazier desempenhou sua função:

De acordo com sua missão social porque: é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas. (EISENSTEIN, 2002a p.67)

Mesmo que, como já demonstrei, a codificação da linguagem audiovisual para o texto sofra um enorme prejuízo em sua forma e potencial comunicativo, vou transcrever as falas e alguns detalhes das cenas captadas por Frazier para, em seguida, demonstrar como um produto audiovisual não deve ser codificado.

O vídeo que “viralizou” através das redes-sociais e repercutiu na mídia tradicional é uma sequência de 5 planos, onde os 3 primeiros cortes (0m27s, 1m12s e 1m59s) tem a simples função de síntese temporal. O quarto corte (2m47s), mesmo que simples, traz um choque dinâmico ao transportar Floyd do chão para o alto de uma maca. O autor da

---

<sup>84</sup>Mais em <https://www.nytimes.com/2020/06/18/technology/social-media-protests.html>

<sup>85</sup>enojosos requerimientos técnicos

<sup>86</sup> Usei neste parágrafo as expressões cunhadas por Bresson (tête-a-tête e o momento decisivo) e a expressão cunhada por Capa (ligeiramente fora de foco) que tornaram-se títulos de alguns de seus livros.

montagem dessa versão “viral”, uma redução por edição, corte e montagem dos 10 minutos originais de Frazier, é desconhecido.

G: George Floyd      D: Darnella Frazier      N: Não identificados

1- MINNEAPOLIS/EXT/DIA.

Do início até 2m42s, Floyd está caído no asfalto da rua, encostado na roda de um carro de polícia com seu rosto roçando o chão. O primeiro policial mantém um joelho sobre a nuca de Floyd e o outro joelho sobre as costas. Com uma das mãos segura um spray imobilizador. O segundo policial mantém afastadas as testemunhas, que observam e interagem a menos de 2 metros.

G ——— [gemidos]

Please, please, please

I can't breathe, I can't breathe

[gemidos]

N (O.S.) — Relax

G ——— I'm about to die

I can't breathe

My face

N (O.S.) — You're just killing him

G ——— [gemidos]

N (O.S.) — What do you want?

G ——— I can't breathe

Please

I can't breathe

[gemidos]

N (O.S.) — Get up, get in the car man

G ——— I will

N (O.S.) — Get up, get in the car

G ——— [gemidos]



N (O.S.) — Get up, get in the car man. Get up, get in the car man  
G ———— Mama  
N (O.S.) — You can win man  
G ———— I'll do  
                  I can not breathe  
                  [gemidos]  
N (O.S.) — You are a tough guy  
G ———— [gemidos]  
D (Sub) — How long are you going to hold him down?  
N (O.S.) — [muitos comentários extra-quadro]  
D (Sub) — Look at him. What the fuck. He can not breathe  
                  Look at him  
N (O.S.) — He's not responsive right now, bro. Are you serious?

## 2 - MINNEAPOLIS/EXT/DIA/2m47s

Floyd, já sobre a maca, é levado dali. O segundo policial e as testemunhas se enfrentam

N (O.S.)<sup>87</sup> — [gritos]  
D (Sub)<sup>88</sup> — I got it all on camera<sup>89</sup>

FIM

---

<sup>87</sup>Off Screen (fora da tela) é um termo usado em roteiro audiovisual para indicar que naquele trecho do diálogo o sujeito está fora do quadro fotográfico.

<sup>88</sup> Ponto de vista subjetivo, em primeira pessoa.

<sup>89</sup> Tradução do diálogo — G:Por favor, por favor, por favor. Eu não consigo respirar. N:Relaxa. G:Estou quase morrendo. Eu não consigo respirar. Meu rosto. N:Você está o matando. N:O que você quer? G:Eu não consigo respirar. Por favor. Eu não consigo respirar. N:Levante. Entre no carro cara. G:Eu vou. N:Levante, entre no carro. N:Levante. Entre no carro. Levante, entre no carro. G:Mamãe. N:Você pode vencer cara. G:Eu vou. Eu não consigo respirar. N:Você é um cara forte. D:Por quanto tempo você vai segura-lo no chão? D:Olhe para ele. Que foda. Ele não consegue respirar. Olhe para ele. N:Ele não reage mais. Fala sério. D:Eu filmei tudo.

Não pretendo comentar os significados que esse texto gera. O coloco aqui apenas para demonstrar, na forma da escrita comum à roteiros<sup>90</sup>, como seria superficial uma leitura objetiva, despreparada e desatenta do filme. A realidade filmada, seja qual for, requer subjetivismo, atenção, conhecimento e técnica para ser interpretada, codificada e decodificada em qualquer outra linguagem.

Para Eisenstein (2002b p.28): “Mesmo se sua interpretação for toda tomada de um único ângulo (ou mesmo de uma única poltrona da platéia de um teatro), apesar disso — num caso bem sucedido — a interpretação terá a qualidade de “montagem””. (Aqui vale ressaltar que para Eisenstein, assim como para todos os que compreendem as técnicas da linguagem audiovisual, a palavra montagem tem o significado de unir dois planos para gerar uma sequência e um novo significado, o princípio do cinema moderno).

Profissionais do audiovisual, ao lerem essa tosca descrição, certamente construiriam, com toda perfeição estética, uma imagem completa. O fariam a partir de suas experiências e memórias. Ao passo que, para um cidadão das massas que não teve preparo na linguagem audiovisual, a mais realista interpretação desse texto exigiria um esforço de pesquisa e imaginação que demandaria muito tempo e provavelmente não alcançaria a forma do filme em sua completa potência. Para esse tipo de pessoa, acostumada e educada pelos códigos da escrita, seria necessário um poeta lírico para dar conta da intensidade do filme de Frazier.

Quando, ao fim do capítulo 1, descrevo a cena — [Do alto de um palanque, cara-a-cara](#) com uma imensurável multidão de apoiadores, e com sua imagem sendo transmitida ao-vivo pela Fox News e pelo seu próprio Twitter, Trump, gesticulando, proclama termos como: *Vamos parar a roubalheira! Vencemos as eleições!, Nós vamos descer até o Capitólio!* — quero indicar que Trump usa todo um repertório da linguagem audiovisual (de Eisenstein a Goebbels) para conduzir uma platéia que ele conhece bem, e que ele sabe: busca na sua imagem um mito, uma referência, sua própria ideologia. Daqueles que seguiram para a Tomada do Capitólio, certamente o desempenho teatral de Trump foi decisivo<sup>91</sup>. Seu *script* foi roteirizado na mais direta forma, sem os riscos de uma estética excessivamente trabalhada, com uma montagem deliberadamente calculada, pronta para atender os interesses subjetivos

---

<sup>90</sup> Propositamente fora dos padrões ABNT para dissertações acadêmicas. Optei aqui pelo padrão de roteiro de cinema por julgar mais adequado à correta descrição da situação filmada, com ação, localização, tempo, e as circunstâncias em geral referentes ao diálogo.

<sup>91</sup> Como provado na votação da maioria dos congressistas à favor do segundo *impeachment*.

da platéia: os analfabetos audiovisuais — porque a eles basta uma leitura fugaz, um lance de olhar dos códigos do filme para interpreta-lo, ao seu modo, seja lá qual forem as intenções ocultas na mensagem. Ao deixarem o Capitólio, sua quase sala de cinema, os comentários em defesa da arte eram em sua maioria: “às ordens do presidente!”.

A crítica que se refere a um filme “digno de Hollywood, escrito por um roteirista premiado e filmado por analfabetos audiovisuais” deve ser interpretada, objetivamente<sup>92</sup>, como: Trump, sabendo das consequências, sugeriu o que a platéia queria ouvir. Parafraseando Eisenstein (2002a p. 117), “Sirva-se!”, proclamou Trump.

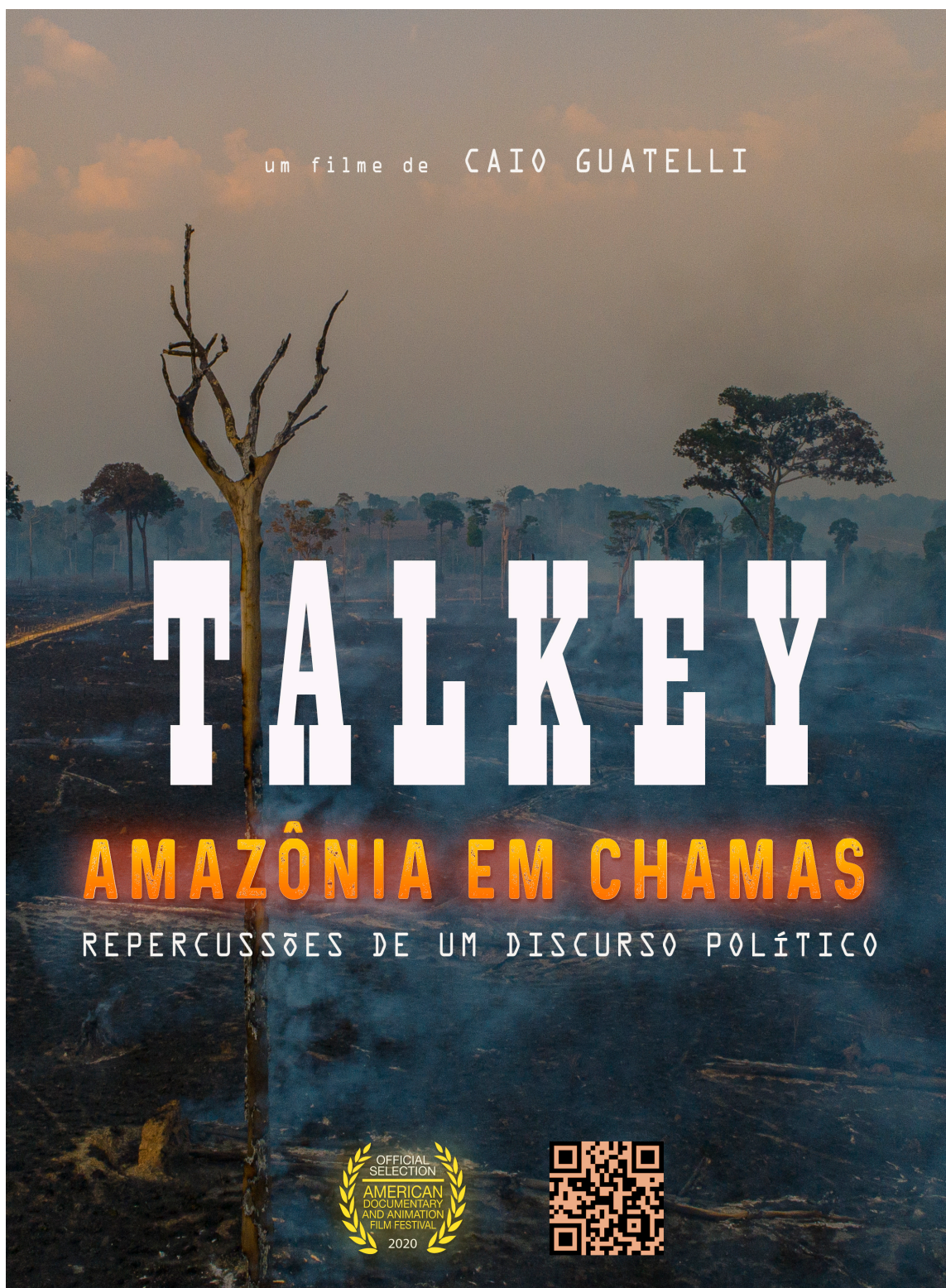
O resultado já é conhecido.

\*\*\*

---

<sup>92</sup> Proponho a interpretação “objetiva” logo que a figura de linguagem em questão se refere a fato descrito em documento oficial do Congresso Americano, assinado pela Maioria, como resultado da conclusão do processo do segundo pedido de *impeachment* contra Trump (HCJ, 2021)

### CAPÍTULO 3: TALKEY, AMAZÔNIA EM CHAMAS<sup>93</sup>



\*\*\*\*

<sup>93</sup> Este capítulo é apresentado em linguagem audiovisual. Filme disponível em: <https://youtu.be/ySpgBxEG9KY>

## CAPÍTULO 4: TALKEY, AMAZÔNIA EM CHAMAS — UMA ANÁLISE

Apesar da especificidade do meio, a correta compreensão do filme depende de análises comuns à maioria dos meios de comunicação que envolvem recursos artísticos. Seja na abordagem estética, seja na abordagem histórica. Para o teórico do cinema Robert Stam (2013 p. 24), “a teoria do cinema, como toda escritura, é palimpséstica: exhibe os traços de teorias anteriores e o impacto de discursos de áreas vizinhas. [...] A teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral.” O que a especificidade do meio sempre nos trouxe é sua propriedade de “representar o movimento animado” (Ibid. p.26). Para além dessa peculiaridade, e assim como qualquer outra expressão artística ou forma de linguagem, o cinema (e o audiovisual como seu descendente em primeiro grau) deve “obedecer a sua própria lógica em lugar de ser derivativo de outras artes” (Ibid.). Sendo assim, para se identificar a premissa da mensagem audiovisual, devemos estar atentos às questões levantadas pelas duas proposições.

1— Quem produziu a obra e seu argumento (suas motivações para produzi-la vem das respostas de 5 perguntas — o que?; quem?; quando?; onde?; como? por quê?).

2— Sobre o que a mensagem impressa no filme se refere (confronto entre a aparente mensagem do autor e percepção do observador).

Na primeira, é bom que se conheça as informações antes da apreciação da obra, para então serem usadas por toda a tarefa de interpretação.

Na segunda, mesmo que já conhecida *a priori*, deve ser definida pelo espectador após a combinação do conhecimento obtido pela apreciação da obra, com o conhecimento obtido pela verificação da primeira preposição e com o conhecimento pretérito do observador.

Dessa premissa, articulada entre o produtor da obra e o observador, nascem as chances para um debate competente sobre as capacidades da obra.

Na análise do filme *Talkey, Amazônia em Chamas* (Caio Guatelli - 2019), a fim de respeitar as regras do debate acadêmico e visando garantir, do ponto de vista ideológico, um conteúdo que sirva a todos, farei uma abordagem descritiva apoiada em teóricos da comunicação sem abrir mão de minhas convicções, afinal sou eu o produtor de todo o conteúdo. Estabelecido o limite da análise, acredito que o conteúdo deste capítulo servirá a

um debate frutífero tanto aos que concordam como aos que discordam do que pode ser entendido como posicionamento ideológico do autor (no caso, eu mesmo).

#### **4.1 Sobre a autoria e as motivações**

No dia 6 de julho de 2019 uma notícia veiculada pela grande imprensa me chocou. Naquele dia, em resposta às críticas oferecidas pelo Papa Francisco aos destruidores da Amazônia, o presidente brasileiro Jair Bolsonaro comparou a maior floresta tropical do mundo a “uma virgem que todo tarado de fora quer” (FOLHA DE S. PAULO, 2019b). Horas antes, o Papa havia dito: "A situação da Amazônia é um triste paradigma do que está acontecendo em muitas partes do planeta: uma mentalidade cega e destruidora que favorece o lucro à justiça” (Ibid.). A declaração de Bolsonaro foi dada à jornalistas que faziam plantão na frente da residência oficial, o Palácio da Alvorada, no início da noite, quando o presidente se dirigia a uma festa junina no Clube da Marinha.

O fato de um presidente da República, em comentário público, dirigir-se ao líder da religião mais popular de seu país<sup>94</sup> em tais termos, não me pareceu adequado, mesmo que o Papa tivesse inventado a injustiça sugerida. Além disso, a resposta de Bolsonaro foi quase um atestado de culpa. Ao atacar os interesses estrangeiros espúrios (“o tarado de fora”), ele sugere se juntar ao sujeito de “mentalidade cega e destruidora que favorece o lucro à justiça”, o qual, na afirmação do Papa, vagava nas possibilidades de um sujeito indeterminado.

Mas o Papa não era o primeiro a comentar a política ambiental do governo brasileiro. Uma semana antes, nos bastidores do G20<sup>95</sup>, “o presidente foi advertido pelos principais líderes europeus sobre a questão do desmatamento” (Ibid.). Angela Merkel (Alemanha) demonstrou preocupação com a Amazônia enquanto Emmanuel Macron (França) ameaçou

---

<sup>94</sup> Pesquisa DataFolha indica que 50% dos brasileiros eram católicos em 2019 (GLOBO, 2020)

<sup>95</sup> A décima quarta reunião dos 20 economias mais fortes do mundo aconteceu entre 28 e 29 de junho em Osaka, Japão.

fim de acordos comerciais se o país optasse por seguir as sugestões de Jair Bolsonaro de deixar o Acordo de Paris<sup>96</sup>.

Àquela época, metade do seu primeiro ano de mandato, o presidente ainda não era tão relutante com jornalistas e se mostrava mais aberto aos profissionais da imprensa em comparação ao que se experimentou a partir de 2020, quando críticas e denúncias se mostravam mais frequentes nos meios da imprensa tradicional. Ao fim de sua resposta colérica ao Papa, o presidente não partiu sem antes aproveitar a situação e incluir à coletiva, mais um impasse diplomático: Bolsonaro disse aos jornalistas que convidou os presidentes Macron e Merkel a voar de Boa Vista (RR) a Manaus (AM), desafiando-os: “Se encontrarem um hectare de devastação de terra, eles têm razão” (Ibid.).

Naquele instante passei do simples choque à necessidade de investigação. Pensei que eu mesmo deveria percorrer o trecho sugerido pelo presidente para provar, em filme, que ele estava sugerindo algo muito longe da realidade daquela região. Sugeri esse filme como uma pauta jornalística a alguns veículos que estavam presentes à entrevista de Bolsonaro; ninguém aceitou — o orçamento de R\$ 10.000,00 seria um investimento alto para os padrões da quase falida imprensa nacional. Além disso, argumentaram que a história já estaria velha quando o filme estivesse pronto, e que haviam assuntos mais quentes e mais baratos de se produzir.

O trecho Boa Vista (RR) - Manaus (AM), sugerido na “aposta” do presidente, é um corte meridional na parte mais densa da Amazônia, repleta de reservas ambientais e indígenas. A aposta, se cumprida, certamente não seria realizada por terra, desafiando os obstáculos geográficos, climáticos e sociais comuns à qualquer estrada amazônica, principalmente aos 800km de BR-174 que percorrem o mesmo trecho. Merkel e Macron o fariam voando, como sugerira o próprio Bolsonaro. Essa era uma realidade distante da minha: um voo de carreira não cumpriria minha necessidade de investigação. A alternativa, aluguel de um taxi-aéreo, seria impossível na minha qualidade de auto-financiador. Pensando nesse sentido, acho que Bolsonaro não teve essa idéia de supetão, à frente dos jornalistas, como um adendo à resposta ao Papa. Parece que a situação foi pensada antes, já prevendo que a chance de alguém cumprir o trajeto em investigação ao seu desafio era remota. Ou então o adendo de última hora foi obra de seu profundo conhecimento da região e perspicácia política.

---

<sup>96</sup> “O Acordo de Paris é um tratado mundial que possui um único objetivo: reduzir o aquecimento global. Ele foi discutido entre 195 países durante a COP21, em Paris. O compromisso internacional foi aprovado em 12 de dezembro de 2015 e entrou em vigor oficialmente no dia 4 de novembro de 2016. Um tempo recorde para um acordo climático dessa envergadura” (CEBDS, 2019)

Qualquer jornalista ou documentarista que se propusesse a mesma idéia que eu tive (percorrer o trecho por terra) teria que dispor de uma cara estrutura de transporte e produção. Além dos conflitos armados em torno das disputas de terra serem comuns à região, o que traria a necessidade de se contratar um guia local para eventuais negociações, a estrada oferece estrutura tão precária que seria necessário o aluguel de um veículo 4X4 para vencer os 800km de obstáculos imprevisíveis. Por esses motivos decidi alterar os planos. Não mais seguiria as “sugestões” do presidente. Percorreria então outro trecho de território amazônico, um que eu já conhecia: Sinop (MT) - Altamira (PA). 1500Km usando duas estradas, 1000Km de BR-163 e 500Km de Transamazônica. Foi o que fiz. A viagem começou em 27 de agosto de 2019 com minha partida num voo comercial São Paulo - Sinop e terminou com meu retorno a São Paulo, em voo comercial no dia 3 de setembro de 2019, partindo de Altamira para São Paulo. Percorri todo o trecho de terra em 7 dias, sozinho, num carro popular alugado. O filme foi montado entre setembro e dezembro de 2019, também por conta própria. A única parte que recebeu auxílio externo foi a mixagem final do áudio, em *5.1 Surround*, que estava além de minhas habilidades técnicas à época — deleguei à um montador especialista.

O roteiro que compus, nos 20 dias que tive entre a idéia e o início das filmagens, se limitou a uma adaptação de minhas capacidades produtivas dentro da realidade geográfica e sócio-econômica da região — Um estudo, um argumento e a preparação dentro dos limites de uma produção documental direta e independente. O roteiro de um documentário direto, para Puccini (2012 p.15), é “uma busca pelo registro de um real em estado bruto [...] A regra é jogar com o imprevisto e o imprevisto da filmagem, o que valoriza sobremaneira o papel do cinegrafista na construção do documentário”.

Meu argumento desde início foi descobrir se a Amazônia, naquela época de governo Jair Bolsonaro, estava ou não sendo brutalmente desmatada. Para isso eu iria percorrer trechos protegidos pela legislação ambiental e tentar entrevistas com a população que lá habita. Todo o resto dependeria de minhas experiências. E sob esse aspecto do documentário direto, me firmei. Como apoio à minha decisão contei com o comentário de Cavalcanti (apud. Puccini 2012 p. 14): “Não negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.”



Meu argumento, que me orientava pelos caminhos de um filme documental, não nasce pela simples intenção de descobrir a realidade por trás das afirmações e sugestões do presidente. As motivações para fazer o *Talkey* surgem de meu passado, em especial de minha carreira de jornalista. É dos processos de criação inerentes do jornalismo que nascem minhas idéias documentais. Das práticas jornalísticas oriento minhas decisões, em especial uma das mais importantes — meu compromisso com a realidade, seja ela a qual for. Contudo, assim como todo realizador de cinema, conheço minhas limitações de ponto de vista, de uma qualidade impossível de se apagar, a opinião do realizador, do fotógrafo, do autor. Quando Puccini escreveu “uma busca pelo registro de um real em estado bruto”, ele foi claro, é uma busca que precede o trabalho do documentarista e do jornalista, mas é uma busca sem fim. Seja na literatura, seja na fotografia ou cinema, a busca pelo real em estado bruto sempre choca-se de frente com a perspectiva do realizador, do repórter, do fotógrafo, do cinegrafista. Nichols esclarece:

Analogamente, os sons e imagens cinematográficos, assim como as imagens fotográficas, usufruem de uma relação indicial com o que registram. Capturam com precisão certos aspectos do que se posta diante da câmera, o que às vezes é chamado de acontecimento pró-filmico. Essa qualidade é o que faz a imagem de documentário parecer uma fonte essencial de comprovação do mundo. Embora isso seja verdade, é crucial, de imediato, esclarecer esse ponto. Um documento e uma gravação de som indicial ou uma fotografia indicial são documentos; eles proporcionam comprovações. Mas um documentário é mais do que comprovação: é também uma maneira particular de ver o mundo, de fazer propostas sobre ele ou de oferecer pontos de vista sobre ele. Nesse sentido, ele é uma maneira de interpretar o mundo. Ele usa comprovação para fazer isso. (NICHOLS, 2016 p. 55)

A partir daí, me sinto a vontade para continuar com meu argumento. Não quero nem gosto de tirar fotocópias xerox do mundo. Mais do que prazer, é parte de minha função como documentarista embutir em minha mensagem o meu ponto de vista, crítico e estético. Essa característica é explicada por Puccini:

O documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta, marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre a concepção e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva. (PUCCINI, 2012 p. 15)

Dentro de minha consciência subjetiva, o modo de documentário que mais me agrada é o poético, e por esse caminho decidi seguir. Nichols (2016) resume os aspectos desse modo: “ênfata associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas, passagens descritivas e organização formal” (NICHOLS, 2016 p.52). Mas, ao longo do processo criativo, em especial na montagem, me dei conta que o filme tinha as características de mais três modos: o modo observativo, o modo expositivo e o modo reflexivo. Para Nichols (2016), o modo observativo “ênfata o engajamento direto no cotidiano das pessoas que o cineasta filma, conforme são observadas por uma câmera discreta” (NICHOLS, 2016 p.52), o modo expositivo “ênfata o comentário verbal e uma lógica argumentativa” (Ibid.), e o modo reflexivo “chama a atenção para as suposições e convenções que regem o cinema documentário. Acentua nossa consciência da construção da realidade feita pelo filme.” (Ibid.).

Eu não podia, pelos meus princípios comunicativos de jornalista, finalizar um filme com uma mensagem excessivamente estética e quase meramente poética. Neste ponto entra o uso dos modos observativo e expositivo. A informação como notícia precisava estar marcada e a relação natural das pessoas com o meio precisava ser clara. Os retratos cinemáticos e as imagens flagrantes preencheram o requisito observativo. Além disso, na fase da montagem, ficou clara a necessidade de alguma informação que ajudasse a conduzir o espectador por uma narrativa visual que por vezes se mostrou mais plástica do que informativa. A solução foi usar as vozes de alguns personagens através de recursos *off screen* (O.S.)<sup>97</sup> e *voice over* (V.O.)<sup>98</sup> como orientação narrativa e eliminando as adversidades estéticas de se expor o narrador por longos períodos. À condução narrativa, o uso da montagem intelectual eiseinsteiniana também foi útil. Outros recursos narrativos também merecem destaque: em momentos pontuais usei letreiros impressos na tela para marcar a origem de uma informação e localização, ou, como fiz ao final do filme, completar a mensagem com dados históricos e defender meu ponto de vista.

Já o modo reflexivo entra como parte essencial para este trabalho, ele surge quando, ao decorrer das filmagens, me dei conta de quão forte reverberava a mensagem que Jair Bolsonaro transmitia em seus canais comunicativos. Suas palavras e argumentos, exibidas em

---

<sup>97</sup> (O.S.) é a abreviatura de *Off Screen* (fora da tela). Aplica-se quando ouvimos a voz de um personagem mas não o vemos, apesar dele estar fisicamente presente na cena.

<sup>98</sup> (V.O.) corresponde a *Voice Over* (voz sobreposta). Esta abreviatura aplica-se em todas as outras situações em que se ouve uma voz que não sai diretamente da boca de um personagem que esteja em cena.

primeira pessoa nos noticiários nacionais e seus canais em redes sociais, eram replicadas nos comentários locais, nas conversas de praça e até nas vozes das rádios regionais, como é o caso dos comentários políticos na rádio Top Norte FM, ouvida em municípios dos estados do Pará e do Mato Grosso.

Mas para mim, independente do modo escolhido, o resultado final deveria despertar angústia, principalmente depois de viver aquela realidade na própria pele. Eu queria, através do documentário, emitir meu comentário, expor os sentimentos que vive. Ao comentar as emoções causadas pelo documentário independente, Nichols (2016) comenta a força da fala do próprio cineasta na montagem da película:

Esses cineastas [independentes] mantêm distância do tom autoritário da mídia corporativa, a fim de falar ao poder, e não aderir a ele. Sua audácia estilística — o ímpeto de se colocar em relação íntima com um momento histórico e com aqueles que o povoam — confunde o comentário onisciente do documentário convencia e a frieza indiferente do noticiário televisivo. Buscando uma voz com a qual falar sobre os assuntos que os atraem, os cineastas, tal qual os grandes oradores, precisam falar com o coração de maneiras que se adequem à ocasião e derivem dela. (NICHOLS, 2016 p.29)

Eisenstein (2002b), por sua vez, entendia que a voz, mesmo no cinema mudo, era audível na forma do filme através das técnicas de montagem. Ele chamava esse fenômeno de “quarta dimensão do filme”:

Foi na mesa de montagem que detectei o objetivo claramente definido da montagem particular de *A linha geral*. Isto ocorreu quando o filme teve de ser condensado e diminuído. O “êxtase criativo” obtido na reunião e montagem — o “êxtase criativo” de “ouvir e sentir” os planos — [...] Está provado que a harmonia visual é uma peça real, um elemento real de — uma quarta dimensão! [...] O indivíduo não-matemático, quando ouve falar de coisas “quadridimensionais”, é tomado por um misterioso arrepio, por um sentimento que não é diferente do despertado pelas reflexões sobre o desconhecido. Porém, não há declaração mais lugar-comum do que a de que o mundo no qual vivemos é um continuum espaço-tempo quadridimensional. Para dominar este método, deve-se desenvolver em si mesmo um novo sentido: a capacidade de reduzir as percepções visuais e auditivas a um “denominador comum”. (EISENSTEIN, 2002b p.100-102)

## 4.2 Sobre a mensagem do filme

Alerta: Superadas as delimitações da premissa específica da linguagem audiovisual, e feita a exposição direta do argumento, este subcapítulo abordará a proposição subjetiva do filme. Reservo a este espaço meu direito, como autor, de expor a obra através de uma auto-avaliação, sob o risco e como resultado da subjetividade do fazer cinematográfico. Este subcapítulo contém verificações que podem abranger aspectos ideológicos e preferências estéticas. Cabe ao leitor tomar seus cuidados, assim como o deve fazer na qualidade de observador do filme.

---

Para situar o observador sobre a orientação estética que me guiou nesta produção, não há referência melhor do que o manifesto *Eztétyka da Fome* (Glauber Rocha, 1965). Trago aqui o primeiro parágrafo do manifesto, iluminador dessa atual análise:

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre América Latina, prefiro situar as reações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, apud. HAMBRE, 2013)

*Eztétyka da Fome* é um manifesto escrito por Glauber Rocha, no auge do movimento Cinema Novo, para o Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova - Itália em 1965. O manifestado é profundamente marcado pela indignação de Glauber com a condição provinciana que a América Latina era tratada pelos países desenvolvidos. Em seu texto,

Glauber indicou que havia um “raquitismo filosófico e impotência” do latino-americano, causados por um “condicionamento econômico e político” imposto pelos países mais desenvolvidos, aos quais ele se referiu como “colonizadores”. Seguindo sua proposta pré-existente<sup>99</sup> de “zero-ideologia”, o diretor critica não apenas a burguesia brasileira: “o Cinema Novo opõe-se a tendência do digestivo, preconizado pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem, de objetivos puramente industriais”, como também ataca a esquerda: “a indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo.” No seu discurso, Glauber comentou a incapacidade do latino-americano em comunicar a sua mais vibrante realidade, onde a fome “não é somente um sintoma alarmante: é o nervo da sua própria sociedade.”. Para ele, o Cinema Novo trazia as bases para superar o que ele chamava de “indigência mental de cineastas que fazem este tipo de filmes [alegres, cômicos, rápidos, sem mensagem]”. E indica como agia a comunicação brasileira no plano internacional: “Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome”. A solução, segundo o diretor, seria combater o colonialismo com “a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial”:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político [...] Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo. (ROCHA, apud. HAMBRE, 2013)

---

<sup>99</sup> Glauber aborda o termo zero-ideologia reservadamente. Mas com a publicação, em 1998, da entrevista dada ao jornal do Brasil em 1977, o termo é confirmado. O motivo do atraso, resumidamente, é que à época Glauber entrou em um embate com o grupo de entrevistados (Ferreira Gullar, Zuenir Ventura, Mário Pedrosa e Darcy Ribeiro) e “disse o que não devia”. Foram posicionamentos ideológicos, contestando os movimentos de esquerda, que colocariam em risco a segurança dos demais envolvidos em ambientes públicos. O pedido de veto à publicação partiu do próprio Glauber à jornalista Elizabeth Carvalho. Mais detalhes em RIBEIRO, 2008 p.105-156

Cinema Novo é, apesar de seu gênero ficcional, o modelo pelo qual muitos documentaristas atuais desenvolvem sua linguagem. Importante ressaltar que, mesmo uma narrativa construída pelo drama, toda a obra do Cinema Novo carrega consigo, convencionalmente, um alto grau de comprometimento com a realidade. Sua verosimilhança não é obra de um blefe. Para Rushdie (Apud. Colombo, 2021): “Há uma grande diferença entre ficção e mentira. E o que marca essa diferença é que a ficção tenta dizer a verdade sobre os seres humanos e como interagimos e fazemos as coisas. Esse é o propósito da literatura. Ou seja, revelar verdades.” Nichols tem ponto de vista semelhante:

A separação entre documentário e ficção, como a separação entre historiografia e ficção, depende do grau em que a história corresponde fundamentalmente a situações, acontecimentos e pessoas reais versus o grau em que ela é principalmente produto da invenção do cineasta. Sempre há um pouco de cada. A história que o documentário conta tem origem no mundo histórico, mas, ainda assim, é contada no ponto de vista do cineasta e na voz dele. É uma questão de grau, não uma divisão clara. (NICHOLS, 2016 p. 35)

O Cinema Novo, e os manifestos de Glauber serviram como guia estético e como referencial ideológico para a produção de *Talkey*. A fome e a miséria, assim como o provincianismo persistem quase seis décadas após o manifesto de Glauber. A polarização política continua a emperrar a capacidade do brasileiro em compreender os novos modelos de comunicação. E o governo, em seus vários níveis, ainda se comporta com subordinação à política estrangeira. Ao fim de seu manifesto, Glauber (Apud. Hambre, 2013) colocou: “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo.” Eis aqui, Glauber.

#### 4.3 | T ) : OKei |

Os planos de *Talkey* sobrepõe cenários exuberantes com cenários catastróficos, miséria contra riqueza, a vida desafiando a morte, *verdades* sobre *mentiras*... O filme é um

contraponto visual e polifônico do início ao fim. O objetivo principal, desde a primeira cena, é causar um choque de realidades: a *realidade* do discurso do presidente da República contra a *realidade* natural do plano fotográfico documental. A técnica da montagem intelectual é o ponto de partida. Para Eisenstein,

De acordo com sua missão social, a arte é sempre conflito porque é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas. (EISENSTEIN, 2002a p. 67)

A narrativa tem início num quadro negro. O conflito se exhibe já através da simbologia. O nome da obra é introduzido pela sua representação em fonema. A corruptela Talkey (está + okay) é substituída pela representação do seu som em inglês: | T ) : OKei |. A intenção desse jogo intelectual, além de criar estranheza, é indicar a importância em se relacionar os códigos auditivos aos códigos visuais; interpretar os planos cinematográficos e suas relações nas emendas do corte, assim como uma construção literária o faz com a aproximação das letras e palavras. A representação fonética em um conjunto de letras é uma referência à estética da montagem de Eisenstein, que buscou inspiração nos ideogramas japoneses para desenvolver sua obra: “Um poema japonês deve ser visto (isto é, representado visualmente.) antes de ouvido.” (EISENSTEIN, 2002a p.40).

“Amazônia brasileira - Agosto de 2019”. Esse texto, inserido num letreiro branco, em posição de legenda (na base do quadro com fonte regular e tamanho padrão para essa função), é ainda parte do quadro negro, contudo, já se apresenta numa inserção progressiva de volume o som da floresta: sapos, cigarras, grilos, pássaros... Uma mata verde e exuberante confirma a origem do som, o movimento em *pan*<sup>100</sup> desperta o interesse pelo que vem em seguida: Uma sequência de quatro planos da floresta encerra-se com a apresentação de uma robusta samaúma — para os índios amazônicos, a-mãe-das-árvores. Nessa sequência outro letreiro montado ao som em do seu orador em V.O. Lê-se “Assembléia geral da ONU de 2019” seguido de “Discurso do presidente do Brasil, Jair Bolsonaro”. O que se ouve é uma mistura do som da floresta com uma voz que de início se apresenta incompreensível, mas que então ganha volume e revela a mensagem do orador: *Queremos que todos possam conhecer o*

---

<sup>100</sup> Pan é um movimento horizontal e contínuo de câmera que revela a visão panorâmica de um ambiente.

*Brasil, em especial a nossa Amazônia. Com toda sua vastidão e beleza natural.* A sequência que mostrava a floresta na altura do chão, já se transfere para um plano-sequência<sup>101</sup> aéreo em movimento que projeta uma floresta infinita. O discurso prossegue: *Ela não está sendo devastada, nem consumida pelo fogo, como diz, mentirosamente, a mídia. Cada um de vocês, pode comprovar o que estou falando agora.* Neste instante, a câmera aérea que se move para trás rapidamente, revela em seu quadro uma densa fumaça. O som dos bichos é substituído pelo som da floresta queimando. Seu volume aumenta de acordo com a revelação do fogo em quadro. A presença do ruído das brasas vivas reforça o tom de conflito entre o que se vê com o discurso ouvido. Os tons verdes da floresta são substituídos pelo cinza amarelado da fumaça e do fogo. Uma música instrumental se apresenta, e também desempenha seu papel no desequilíbrio das duas mensagens. A fala confronta insiste em confrontar a forma. Eisenstein observa o impacto desse efeito multissensorial:

Finalmente, a cor. Qualquer tom de uma cor imprime em nossa visão um determinado ritmo de vibração. Isto não é dito figurativamente, mas num sentido puramente fisiológico, porque as cores são distinguidas umas das outras por seu número de vibrações de luz. O matiz ou tom vizinho da cor está num outro nível de vibração. O contraponto (conflito) dos dois — o nível retido de vibração contra o recentemente percebido — cria o dinamismo de nossa apreensão da interação da cor. Por isso, dando apenas um passo, das vibrações visuais para as vibrações acústicas, nos encontramos no campo da música. Do império do espacial-pictórico para o império do temporal-pictórico — onde vale a mesma lei. Porque o contraponto é, para a música, não apenas uma forma de composição, mas ao mesmo tempo o fator básico para a possibilidade da percepção do tom e de diferenciação do tom. (EISENSTEIN, 2002a p.74)

Começa aí a luta da retórica audiovisual contra o que Glauber chamava de “raquitismo filosófico”, que em sua época era preconizado pelo “remendo de tecnicolor” (apud. Hambre, 2013) e hoje é louvado pela reverberação do discurso oficial através das polarizadas redes sociais.

O orador continua, insiste em convidar seus ouvintes a conhecer a beleza natural do país e desvia o debate, que em sua origem, na conferência da ONU daquele ano, deveria alcançar soluções ambientais e humanitárias. Ele então se aproveita do palanque internacional para mirar sua grande inimiga, acusa a mídia tradicional de farsa.

---

<sup>101</sup> Plano-sequência é uma sequência de situações composta num único plano, sem uso de montagens.



Em seu discurso inaugural na ONU, Bolsonaro e sua *fakenews* de uma Amazônia intacta, não falava apenas aos líderes mundiais sentados na platéia à sua frente, falava à sua platéia de seguidores nas redes sociais. Sua intenção era armar seu exército de *trollers* para os 3 anos e meio de batalhas que ainda tinha à sua frente. Em outros momentos do filme podemos ouvir suas palavras sendo perfeitamente repetidas por dois outros personagens da narrativa: o radialista da Top Norte FM e o vendedor ambulante Raimundo Nonato. Ambos buscando termos para a absolvição do governo ante as acusações de culpa pelas queimadas. Como o seu mito, também acusam a imprensa de disseminar notícias falsas. O radialista, como mostrarei mais adiante, sabe bem o que faz. E, ao compará-lo ao vendedor ambulante, sou despertado por duas dúvidas: Será que o cidadão comum, representado por Raimundo Nonato, tem conhecimento do que são as *fakenews* e as consequências sociais de sua disseminação? Ou será que ele realmente acredita naquela *realidade*?

Empoli (2020) comenta como políticos populistas conseguem apoio incondicional de seus eleitores:

os defeitos e vícios dos líderes populistas se transformam, aos olhos dos eleitores, em qualidades. Sua inexperiência é a prova de que eles não pertencem ao círculo corrompido das elites. E sua incompetência é vista como garantia de autenticidade. As tensões que eles produzem em nível internacional ilustram sua independência, e as fake news que banalizam sua propaganda são a marca de sua liberdade de espírito. (EMPOLI, 2020 p. 17)

O filme prossegue. Uma sequência de vários planos mostrando a destruição por terra e ar acompanha o som angustiante da floresta que arde. A música instrumental acompanha o ritmo das imagens até que o fogo vermelho que destrói o caule de uma árvore tombada se funde com a chama azul do fogareiro montado na carreta do caminhoneiro Paulo Henrique de Moraes. Ele se prepara, no estacionamento-dormitório de uma borracharia à beira da BR-163 para mais um dia de trabalho. Sua imagem é projetada: enquanto conta suas experiências, toma seu café e come um pedaço de pão. Sua fala serve como guia em V.O. através da montagem de planos que revelam uma estrada hostil tomada pela fumaça, num lugar onde o sol demora metade do dia para vencer a barreira de poluição atmosférica. Tão esperançoso quanto o personagem Moraes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil, Glauber Rocha - 1964), o Moraes de *Talkey* não se confunde só no sobrenome, ele é a (in)feliz coincidência do

povo descrito na narrativa Glauberiana de 1965. Como Moraes de Glauber, ele representa uma classe insatisfeita com o governo, se agarra à fé, ao trabalho, segue no caminho desconhecido enfrentando Antônio das Mortes<sup>102</sup> na busca de um futuro melhor. Moraes e sua carga de soja para exportação é representante da miséria e da fome brasileira, do brasileiro sub-nutrido, da força de trabalho explorada de um povo acostumado a servir, acostumado a ser colônia, como observa Darcy Ribeiro:

O povo brasileiro surge como um subproduto mestiço, mulato, vagabundo. Um subproduto indesejado de um processo que não era para ele. Seu objetivo não era produzir, reproduzir, suas condições de existência, era enricar seus exploradores. Agora, o que é que acontece? O país continua sendo isso hoje: não existe para si. As diretivas são de que o importante é exportar, quer dizer, o importante é fazer o povo continuar trabalhando para produzir o que ele não come. A diferença do povo brasileiro para o povo italiano ou o povo francês é que o burrão do camponês francês ou italiano, ignorantão como o nosso, faz o que ele come. (RIBEIRO, 2008 p. 128)

A sequência de paisagens esfumaçadas é substituída na montagem por uma vista de janela de avião. A Terra se esconde atrás-fuligem, os campos de plantação traçam formas geográficas indefinidas e subitamente milhares de pontos brancos se revelam num pasto seco, ladeado por floresta escura. A música, ainda instrumental, lembra a *Marcha Fúnebre* de Frédéric Chopin.

Neste ponto da narrativa, a descrição em texto precisaria de uma obra lírica para expressar a força que a montagem nos traz. Eisenstein (2002b) nos traz a complexidade exigida pela sintaxe literária para alcançar o nível da retórica audiovisual. Ele recorre a um texto do pintor renascentista Leonardo Da Vinci no qual, em verso lírico, o artista tenta descrever uma de suas obras. O filme, assim como o vídeo e as outras formas audiovisuais, é um composto de códigos visuais e sonoros que só um brilhante poeta pode ousar decodificar. Parte do texto de *Trattato Della Pittura*, de Da Vinci, serve bem à cena que tentei descrever:

A fome, o instrumento da morte, já privara de vida a maior parte dos animais, quando os cadáveres, já mais leves, começaram a surgir do fundo das águas profundas, emergindo para a superfície no torvelinho das ondas; e lá ficaram batendo uns nos outros e feito bexigas cheias de vento, que ricocheteiam de volta ao lugar de onde foram lançadas, caem e se espalham uns sobre os outros. E, acima desses horrores, a atmosfera se via coberta de nuvens lúgubres rasgadas pela chispa serpenteante dos terríveis raios do céu,

---

<sup>102</sup> Antônio das Mortes é um personagem criado por Glauber Rocha, presente em vários de seus filmes, era chamado de “matador de cangaceiro” e representava a antítese dos símbolos católicos.

que refulgiam, ora aqui, ora ali, em meio à densa escuridão... (DA VINCI apud. EISENSTEIN, 2002b p.30)

A morte é então substituída pela fé: O choque da montagem do plano que trazia o pasto seco e as almas das vacas flutuantes em nuvens lúgubres são então sobrepostas, substituídas. A nova sequência nasce de um plano em dupla exposição que funde fogo e água. Um reflexo irregular de cabeça para baixo, remete ao Homem crucificado. Essa é a montagem atonal, crítica, contrastante, “polifônica” que dita o ritmo desse filme, que traz ao encontro da obra o argumento que expus no [subcapítulo 4.1](#). Eisenstein comenta seus esforços em explicar a construção “gramatical” das imagens no filme:

Percebe-se uma dramaturgia da forma visual do filme, tão regulada e precisa quanto a existente dramaturgia do argumento do filme. A partir deste ponto de vista sobre os meios do filme, as seguintes formas e potencialidades de estilo podem ser resumidas como uma sintaxe do cinema, ou talvez fosse mais correto descrever o que se segue como: uma tentativa de sintaxe do cinema. Devemos enumerar aqui várias potencialidades do desenvolvimento dialético derivadas desta proposição: o conceito da imagem em movimento (consumidora de tempo) nasce da superposição — ou contraponto — de duas diferentes imagens. (EISENSTEIN, 2002a p.80)

Na tela vemos o desenrolar de uma cerimônia religiosa. Índios são convertidos, catequizados. Vestidos de branco os impuros tem suas cabeças afogadas num açude escuro alimentado por um enorme duto, com jeito de esgoto. Homens civilizados apreciam a cena, indecisos entre seguir o texto da bíblia ou as telas celulares, eles cantam juntos um lamento evangélico. É a história brasileira errante. O letrado civilizado povo brasileiro dizendo o que é certo e errado aos bárbaros nativos dessa terra. Darcy Ribeiro nos ilustra bem essa realidade:

Nós fomos fundados como um empreendimento que não existia para o seu povo. Um empreendimento feito aqui pelo português para queimar o povo indígena. Para queimar negro trazido da África, que era queimado no trabalho. Se queimava índio, se queimava negro, por quê? Para dar à Europa açúcar. Depois, para dar café, ou juta, ou soja, ou dólares. Esse país nunca existiu para o seu povo. O povo nunca produziu o que ele comia, ele produz o que o outro come. E eu acho que continua sendo assim. (RIBEIRO, 2008 p. 127)

Os celulares nas mãos dos crentes, que se confundiam com as páginas das bíblias, passam, pela montagem, a se confundir com bundas lambuzadas por mãos confusas entre tocar o corpo de outrem e manusear o aparelho infausto. No balançar dos flutuantes do Xingu, seios expostos amamentam as novas gerações de amazônicos. Uma sequência de retratos se projeta por trás de um plano de floresta em chamas (em dupla-exposição). Descobrimos índias, um pajé e sua pele de onça, garimpeiros, prostitutas, operários, uma figura trans posando de sunga no *deck* de um porto fluvial. Em sua mão, o celular... São os ribeirinhos da Amazônia, ao ritmo de uma música eletrônica cosmopolita.

Os dias que esse filme foi feito sucederam uma espécie de manifestação popular em apoio ao presidente que vinha sofrendo as críticas de ambientalistas e de líderes estrangeiros (como descrevi na seção anterior). “O dia do Fogo” foi um ato combinado entre fazendeiros dos estados do Mato Grosso e Pará, numa estratégia articulada por redes sociais, exatamente como ocorrem as manifestações políticas nas metrópoles mundiais. O ato conjunto de diversos latifundiários resultou num dos mais graves ciclos de queimada que a Amazônia já sofreu. O filme ingressa agora por essa história. O radialista anônimo<sup>103</sup> da Top Norte FM conduz um discurso em defesa do presidente Jair Bolsonaro, tentando eximi-lo da culpa da manifestação ruralista. Nele notamos frases já ouvidas nas primeiras sequências desse filme, na voz do presidente, além de ataques ao arqui-inimigo francês, o presidente Emmanuel Macron. Ao fim de seu discurso ele profere sua provocação, induzindo os ouvintes de seu programa ao ódio contra a *imprensa corrupta* e convida todos a se utilizarem das redes sociais para replicar sua mensagem: *Nós, que vivemos na Amazônia, ela está em chamas mesmo? Ou é falta do que fazer dessa imprensa corrupta? Queremos ouvir sua opinião. Participe, enviando sua mensagem de texto ou áudio para o nosso Whatsapp*. Empoli (2020) leva todo um capítulo para descrever como o discurso populista repercute por parte da mídia, por vezes não-intencionalmente, seguindo a “maré”, por vezes sob patrocínio de uma associação com o poder.

Esse radialista, que esconde seu nome, é um gênio político a serviço do poder. Em sua fala notamos sua erudição e capacidade elevada de articular termos políticos. Por vezes ouvimos palavras incomuns ao público de seu canal, como exemplo o termo “diversionismo”.

---

<sup>103</sup> Ele não foi apresentado no programa e seu nome me foi negado no contato que fiz com a produtora do programa.

São esses caras os “Steve Bannons<sup>104</sup>” e são essas as rádios e seus canais em redes sociais as “Breitbart Networks<sup>105</sup>” tupiniquins. Para Empoli (2020 p.44), por trás de um complexo sistema de propaganda populista, se escondem “jornalistas” anônimos e um pesado investimento político.

Durante a fala do radialista, cruzamos uma imensidão de estrada cercada de pasto e fumaça. A longa viagem é representada por uma elipse temporal. Através do parabrisa do carro, o dia subitamente vira noite. Em seguida, pela montagem, a noite, num imprevisto, se transforma num breu total. É a fumaça preta de um incêndio gigantesco. O longo plano-sequência exhibe o rosto de Bolsonaro fundido com a fumaça escura. Uma imagem de arquivo, comprobatória de seu discurso na sede da ONU ocorrido um mês depois dessa cena catastrófica. O plano se encerra com um choque sonoro. Antes de ser projetada, o trovão já anuncia a chuva. As águas turbulentas do Tapajós sob uma forte tempestade se confundem com os cabelos ao vento de uma morena. É como se o céu trouxesse à ela uma esperança duvidosa, uma nova realidade ainda escura. A música *Dando Milho aos Pombos*, de Zé Geraldo, é puro manifesto político. As sequências seguem com máquinas consumindo rios e florestas. A voz de Raimundo Nonato, um ambulante de Itaituba, cidade onde até o prefeito é garimpeiro, mostra seus mil argumentos em defesa do presidente. A música, a opinião de Nonato e as imagens de destruição transformam a realidade numa tragicomédia. Novamente uma sequência de planos de retratos cinematográficos. Ribeirinhos, feirantes, garimpeiros, a fila do desemprego. Zé Geraldo segue contando uma história de corrupção e injustiça social. Neste instante, os retratos dão vez ao horizonte escuro, e a voz de Manuel volta para nos lembrar: *É fogo criminoso mesmo!* Parece tanto o injustiçado Manuel de Glauber... Dá até pra ver e ouvir sua voz: *Só tô querendo saber que lei é essa que não protege o que meu!*<sup>106</sup>

As máquinas tomam a floresta. Animais mortos pelas estradas. O caçador exhibe as presas de “sua” onça morta. Mais uma vez a marcha fúnebre eletrônica evoca o medo. Agora quem narra em V.O. é um pastor evangélico com a potência de seu mini trio-elétrico. Armas, bíblias e facas se confundem. O sangue jorra num matadouro e tinge de vermelho todo o

---

<sup>104</sup> Articulador político americano de extrema direita, trazido no capítulo 1 desta dissertação, e amplamente comentado por Empoli (2020).

<sup>105</sup> Site de notícias que gera e dissemina conteúdo de extrema direita.

<sup>106</sup> Parte do diálogo entre o vaqueiro Manuel e o fazendeiro Moraes, pontuado no décimo quinto minuto da narrativa de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Brasil - Glauber Rocha, 1965)

quadro. Bêbados, putas, crianças, meninas-mães, casas de madeira, a cicatriz de uma facada no corpo de um assassino capturado. E o pastor desdentado mandando ver na sua profecia: *O mundo tá se acabando! Tá sendo destruído, tá havendo terremoto, tá havendo guerra! Fome, doença, pecado!* Uma imensa cratera se abre, vermelha e funda. É a mina de minério de ferro de Carajás. É o signo do inferno. Palco da maior exploração de ferro da história, hoje quase abandonada, serve de caminho para poucas máquinas que arrancam seus últimos suspiros. Outra grande obra-cicatriz é projetada: a hidrelétrica de Belo Monte, suas turbinas revoltas e as intermináveis lagoas da morte. Esqueletos brancos se projetam num manto negro. São as árvores centenárias afogadas num instante, mortas numa água preta e parada. É o Xingu estrangulado pela força de 11.000 megawatt das indústrias do sul. A marcha fúnebre eletrônica ganha sons de uma flauta nada brasileira, tambores começam a rufar. A floresta em cinzas encoberta por uma tempestade de fumaça. A câmera rasga o cenário de destruição num vôo rasante. Tudo o que se vê é um véu branco e leitoso, um gás venenoso e letal. O som é de uma ventania macabra. Descortina-se uma paisagem apocalíptica: Horizonte vermelho, esqueletos em silhueta negra do que um dia foi uma floresta verde e viva. O ritmo dos tambores ascende, o fogo sobe, o estalar das brasas é de ensurdecer. Buuum!!! Escuridão total, silêncio... Acabou? Não.

Moscas brotam em nossa imaginação. Lentamente a escuridão se transforma numa mata-morta. A câmera percorre toda a altura do caule espinhoso de um arbusto esturricado. Aquela mosca continua a nossa volta, voa da esquerda para a direita, da direita pra esquerda, mas ainda não a vemos — se esconde em nossa mente e nos guia pelos caminhos dessa chacina ambiental.

Corpos petrificados, decapitados, caídos num campo nazista recebem as saudações de Wagner. As mentiras repetidas mil vezes, que por anos tentaram nos convencer de suas verdades, ecoam do passado: *Já se efetuou o desmatamento, a floresta foi vencida e cortada pelo meio. Foi preciso sentir de perto. Ver o enorme esforço a ser desenvolvido para concretizar a empreitada. Em meio à selva, há um novo poder da técnica e de realização do Brasil. Ao término da inspeção, a ordem era essa: Mãos à obra brasileiros!*

A bandeira nacional tremula ao alto de uma estrutura metálica erguida em meio à floresta. A música de orquestra desaparece. Sobe o letreiro ao som de uma música *techno*:

“Entre 1960 e 1980, época que o Brasil foi governado por uma ditadura militar, a Floresta Amazônica era um símbolo de atraso. Muitos esforços foram feitos pelos presidentes ditadores para devastar a floresta e ocupar aquela vastidão, durante uma época que por eles era chamada de "milagre brasileiro". Nossas gerações passadas foram afetadas por um tipo de cegueira ambiental. Milhões de quilômetros quadrados do mais rico bioma do planeta foram aniquilados para dar lugar a pastos, plantações e extração mineral. Mesmo com a urgente questão da preservação ambiental, e com os evidentes avanços da ciência para a produção de alimentos, os hábitos de nosso passado continuam predominantes. Com a agitação da extrema-direita, a mensagem política predominante espalhou confiança para manter as queimadas e explorar a floresta. Menos de um ano após a eleição presidencial de Bolsonaro, dados oficiais confirmam um enorme aumento no número de queimadas. Em julho de 2019, o desmatamento da Amazônia aumentou em 278% quando comparado ao mesmo período de 2018. Apesar do fato de nossa sociedade contemporânea ter encontrado a cura para a cegueira ambiental, parece que os brasileiros foram vendados, e vagam numa terra de completa escuridão.”

\*\*\*\*\*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados quase 130 anos do nascimento do cinema, ainda nos perdemos nas infundáveis discussões sobre as capacidades humanas em dominar as mensagens audiovisuais. A puerícia já ficou para trás, é chegada a hora de entender que a questão mudou de sentido. Toda a humanidade, já bastante estimulada, não mais se perde nas balbucies audiovisuais. Plenos nas articulações formal e fonética, a grande maioria se mostra dotada das capacidades do expressar. Superadas as limitações técnicas, adquirido o traquejo empírico, balbuciar, gaguejar e hesitar já não os confina mais. Encontram-se agora num ensurdecido zum-zum-zum de intervalo escolar. Mensagens mil, de longe ouvidas, se entrelaçam numa desordem nada similar ao referente que os mostrou o falar, muitas perdem-se no eco dos muros que por ideal lhes deveria orientar, mas que, por inação planejada, mais existem para guiar.

Neste momento, onde a dura realidade nos mostra o audiovisual como nossa mais nova roda, novo modelo de escola, nosso ambiente de trabalho, nossa reunião familiar, uma linguagem colada às razões do nosso ser, é chegada a hora. Mais do que dominar a linguagem, precisamos impedir que por ela sejamos dominados.

Mergulhada na hipermodernidade, e incapaz de deter suas emoções, a humanidade busca nas telas a atualização constante de suas relações com o mundo. Pelo *smartphone* pelas telas do computador, imagens e sons trazem as sensações que alimentam as almas, ou, ao menos indicam onde é que se deve buscar. São elementos tão essenciais quanto água e trigo. Sugestões de orientação se abundam nas redes, e como efeito, é comum encontrar uma enorme desorientação — gente perdida num labirinto audiovisual. Desvios de personalidade, causados por esse fenômeno, são frequentemente comentados. Mas pouco muda, e cada vez mais se mergulha no hiperconsumo desenfreado. Fontcuberta (2016 p. 22, tradução minha<sup>107</sup>) alerta, “ficam obcecados por novidades cada vez mais efêmeras (neofilia), invadidos pelas novas tecnologias que colocam ao alcance os produtos da mídia *on demand*<sup>108</sup>, rendem culto às imagens e às telas”

---

<sup>107</sup> se obsesionan por novedades cada vez más efêmeras (neofilia), invadidos por las nuevas tecnologías que ponen a nuestro alcance medios de comunicación a la carta, rendimos culto a las imágenes y las pantallas.

<sup>108</sup> mídia sob demanda é o serviço contratado de conteúdo, onde o receptor escolhe e acessa o produto desejado.



Não é de hoje que o indivíduo despreparado cai nas armadilhas dos meios, ou então, como observa Althusser (1996), são orientados a aceitar desde crianças “o papel que lhe compete exercer na sociedade de classes: o papel dos explorados” (ALTHUSSER, 1996 p.122). O produto audiovisual, como produto da indústria midiática, não é um produto no fim da cadeia, serve de veículo para outros produtos, outras idéias, faz parte de um sistema que busca a contínua reprodução da indústria, a qual precisa da “reprodução das relações de produção” (Ibid.) para se manter ativa. É uma relação em cadeia que Marx há tempos nos alertou: “todo processo social de produção, encarado em suas conexões constantes e no fluxo contínuo de sua renovação, é, ao mesmo tempo, processo de reprodução” (MARX, 2011 p. 661). No [subcapítulo 2.4](#) expus umas tantas análises de Crary (2013 e 2016) sobre a exploração dos sentidos do indivíduo pela indústria e pelos meios. Insisto em mais uma, onde Crary (2013) nos mostra pelos seus estudos sobre percepção e atenção como o ser humano é suscetível aos “mecanismos difusos de poder”, e como ele se orienta por meio de normas e correspondências sociais, tornando-as subjetivamente internalizadas:

O controle da atenção, seja pelos primeiros veículos de comunicação de massa, no final do século XIX, seja pelo aparelho de tevê ou tela do computador (pelo menos em suas formas mais difundidas), tem menos a ver com os conteúdos visuais desses monitores e mais com uma estratégia ampla sobre o indivíduo. O espetáculo envolve a construção de condições que individualizam, imobilizam e separam os sujeitos[...] Dessa maneira, a atenção torna-se um elemento-chave para o funcionamento de formas não coercitivas de poder. Por isso, não é apropriado unir objetos ópticos ou tecnológicos aparentemente diferentes: todos tem a ver com a disposição de corpos no espaço, técnicas de isolamento, celularização e sobretudo separação. O espetáculo não é uma óptica de poder, mas uma arquitetura. A televisão e o computador pessoal, apesar de convergirem para uma operação maquinal única, são processos antinômades que fixam e estriam. São métodos para controlar a atenção por meio da compartimentalização e sedentarização, tornando os corpos controláveis e úteis, ao mesmo tempo em que geram a ilusão de escolha e interatividade. (CRARY, 2013 p.100)

Mesmo alertados, muitos consentem com esse sistema. Por vezes forçados (através de formulários comerciais ou convenções sociais), por vezes despreocupados (adesão à redes sociais e contratação de *mídia on demand*), indivíduos entregam às redes não apenas dados particulares como também suas predileções mais confidenciais, sejam elas íntimas, estéticas ou ideológicas. Para Agambem (apud. Crary 2016 p. 55), “não há um só instante na vida dos

indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” e completa dizendo que “é totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use ‘de modo correto’. Aqueles que tem discursos similares são, de resto, o resultado do dispositivo midiático no qual estão aprisionados”(Ibid.). Quando não bastam os dados inseridos, o comportamento então é rastreado. Informações que vão desde preferências estéticas até registros e análise de expressões faciais servem para quantificar e qualificar o perfil do consumidor. Dentro de situações como essa, são as predileções audiovisuais que se prestam a responder à anamnese existencial do ser. Crary explica:

Interessar-se pelas propriedades estéticas da imagem digital, como muitos teóricos e críticos, é esquivar-se do fato de que essa imagem se subordina a um campo extenso de operações e exigências não visuais. A maioria das imagens é hoje produzida e posta a circular a serviço da maximização do tempo gasto com formas corriqueiras de autogestão e autorregulação individual. (CRARY, 2016 p. 55)

Ao indivíduo então se apresentam fotos, filmes, *videogames*, gráficos, músicas, tudo muito rápido, superficial, organizado em *flashes*. O receptor tem que estar atento para não perder as informações fugidias. Para a leitura das imagens, onde a contemplação é indispensável, nessas coisas se perde, como disse Flusser (2017 p.101), “num lance de olhar”. Esse caos audiovisual, onde tudo se sobrepõe sem ordem ou cuidado, não é obra do acaso, é o pilar do filtro qualitativo das *big techs*. A sequência ininteligível de imagens e sons serve como uma enorme variedade de “iscas” lançadas ao “mar” da multidão digitalizada. Cada isca, cientificamente estudada e etiquetada com sua *tag*<sup>109</sup>, atrai seu pré-determinado tipo de “pescado”. Separados os “pescados”, são então oferecidos ao enorme mercado internacional. Lá, naquele lugar conhecido só pelos mais perspicazes comerciantes, os mais variados tipos são servidos aos mais variados interesses — comerciais, estéticos ou ideológicos — tudo de acordo com as *tags* que o indivíduo *acidentalmente* “mordeu” nas suas predileções audiovisuais. Os métodos utilizados para manter essa crueldade ativa, como expliquei no [capítulo 2](#), vão do desconhecimento à dependência psicológica, passando pela aceitação e subserviência.

Claro que há, nesse “mar revolto”, muitas “ilhas paradisíacas”, afinal é esse o propósito dos navegantes. A liberdade é o principal destino. Pelos filmes e fotos que chegam,

---

<sup>109</sup> etiqueta qualitativa

descobrem-se os cantos, desoprimem-se povos, educa-se, alegra-se e gera-se renda. Mas como em todo tipo de organização social, os atrativos podem estar para além dos obstáculos e das armadilhas. Supera-los não é tarefa para amadores.

Como mostrei pelos textos de Crary (2013), já no século XIX pesquisas médicas davam conta que os aparelhos ópticos e auditivos do ser-humano estavam mais ligados à subjetividade do ser do que aos estímulos externos. Desde então, os efeitos e riscos de se explorar as imagens e os sons se mostraram quase idênticos aos riscos de se explorar livros ou qualquer tipo de escritura. O que propus, com o cruzamento dos estudos de Crary, Fontcuberta, Althusser, Flusser, Barthes, Kossoy e Benjamin, é que a diferença reside nas capacidades de decodificação, compreensão, interpretação, e recodificação de uma estrutura linguística comum aos olhos e ouvidos mas estranha à mente. A realidade natural que estimula os sentidos, ao atingir o cérebro, sofre interferências subjetivas do ser: “a noção de que nossa experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza do estímulo externo e mais da constituição e do funcionamento de nosso aparelho sensorial” (CRARY, 2013 p.34). Portanto, “uma vez determinado o fato de que a verdade empírica da visão residia no corpo, a visão (assim como os outros sentidos) pode ser anexada e controlada por técnicas de manipulação e estímulo” (Ibid.) Fato confirmado nos estudos sociais quando Althusser (1996) nos indica, através de seu conceito de Aparelho Ideológico de Estado, em especial o escolar, que a instituição se aproveitam dos “vulneráveis” e “martela em sua cabeça, quer utilize meios novos ou antigos, uma certa quantidade de ‘saberes’ embrulhados pela ideologia dominante” (ALTHUSSER, 1996 p.121). A partir daí, entendemos como toda e qualquer informação é sujeita de manipulação. Barthes, Benjamin, Eisenstein, Kossoy e Nichols nos provam como esse efeito é comum na rapidez das imagens e sons. Suas obras nos mostram quão potente o audiovisual é em reorganizar os sentidos, “num lance de olhar”, para o planejado efeito na mente do receptor. Reinterpretar a *realidade* virou condição essencial para o mercado e política. Os recortes de notícias e documentos históricos estão expostos no capítulo 2 para demonstrar como a sociedade contemporânea sofre os efeitos dessa linguagem ainda muito nova e pouco compreendida. Através de Empoli (2020) e Mello (2020) as provas do caos em vigor são referendadas. Ao longo dos estudos e dessa redação, a pandemia do Novo Coronavírus e suas tristes consequências nos serviram para experimentar ainda mais os efeitos bons e ruins da linguagem audiovisual e dos novos meios. Vida e morte, contrastes tão

intensos quanto os choques entre planos na montagem intelectual de Eisenstein. Vida e morte, tão miseráveis como a realidade ensaiada e tão verdadeira nos filmes de Glauber. Vida e morte, tão significativa quanto o punctum de Barthes. Vida e morte, tão frágeis, codificáveis e decodificáveis como “um lance de olhar”, nos mostrou Flusser (2017). Vida e morte, que Althusser (1996) revelou como elementos do medo usado pelo Estado para guiar cidadãos pela coleira da ideologia; a qual Kossoy (2020) e Nichols (2016) alertam: gosta de se esconder na *realidade* do audiovisual.

Nosso Brasil, patria jovem, democracia pueril, é tão vítima desse vírus quanto o resto do mundo. Contudo, por aqui, além de seu natural poder devastador, o vírus que provoca a Covid-19 contamina também os filmes, serve de arma ideológica e assim aumenta ainda mais a dor. Não deveria, mas a pandemia nos serviu para entender que nossa democracia ainda tem um longo caminho até sua maturidade. Olhar ao passado, para a Grécia Antiga, para as mensagens de Eisenstein, para o filme humanitário do Cinema Novo, para o legado de Darcy Ribeiro, nos serve de apoio para deixarmos de ser leigos. É importante entender que vivemos em meio a uma fase de reorganização dos meios. A escrita, redimensionada pela imprensa do século XVIII, foi complementada pelo rádio, fotografia, cinema e TV do século XX. O que vemos agora, no século XXI, é possivelmente a popularização dessas novas técnicas, onde a linguagem se transcodifica numa velocidade mais rápida do que os olhos podem perceber, a *postfotografia* que Fontcuberta (2016) nos mostra é uma amostra do que vem pela frente. O audiovisual é linguagem popular, inegável. Tão rápido de se sentir quanto a capacidade humana de ver e ouvir, passa pelos mesmos filtros subjetivos da constituição do ser. Contudo, seu desmembramento é técnica difícil, sabida ainda por muito poucos. Diferente da sintaxe da escrita, que há séculos é ensinada aos povos, a linguagem audiovisual guarda sua própria teoria da montagem. As fórmulas e regras que regem fonética e mensagem na aproximação das letras do texto escrito, não encaixam na montagem da fonética e das mensagens do audiovisual. Tampouco os recursos para se desvendar as ambiguidades e armadilhas do texto servem ao complexo imagem/espço/movimento/som/palavra/tempo. Assim como uma oração pode ter significados diferentes para dois receptores, uma sequência também pode. Mas as suas propriedades residem em universos diferentes, que apesar de interligados, sobrevivem em independência. Um exemplo fácil, e que muitos fotógrafos que não são de cinema ainda estão desinformados: o termo montagem. O que é montagem? Para muitos,

simplesmente adulteração, a junção de duas ou mais formas distintas em uma. Sim, é isso, estão certos até aqui. Mas como mostrou Eisenstein, a montagem está para o filme num valor equivalente que a gramática está para o texto. Montagem é muito mais que o novo significado construído pela aproximação de dois planos, montagem é a possibilidade de expressão particular do filme. Seus efeitos são guiados por uma relação que a sintaxe na escrita é incapaz de interpretar. Como exposto pelas tantas experiências demonstradas nessa dissertação, e pelos textos de Eisenstein e Nichols, a sintaxe da montagem é particular, e não consta na grade curricular da maioria das escolas mundo afora. Salvo raros casos, como escolas francesas que introduzem os estudos sobre a linguagem audiovisual no *lycée*<sup>110</sup>, ou algumas pontuais iniciativas, do terceiro setor ou privadas, que incentivam o contato do jovem com o fazer cinematográfico, a grande maioria dos sistemas de ensino só usa a linguagem audiovisual para abordar, ilustrar ou orientar as informações de outras disciplinas. O tema só se torna eficaz no ensino do terceiro grau, em especial nos estudos de Ciências Humanas das faculdades de comunicação<sup>111</sup>.

A abordagem audiovisual sofre pelos enganos mundo afora, de todos os tipos: filmes são usados para fins educacionais, comerciais, científicos e ideológicos. Educam, entretêm, informam, vendem, convencem, manipulam... São simplesmente feitos e consumidos, sem preparo. Os poucos alertas chegam em formato assimétrico ao meio, no modelo burocrático dos textos legais. As mensagens de alerta mais contundentes são fortes, mas ainda muito raras, como os preciosos discursos de Wim Wenders proporcionados por instituições européias que, como sempre, estão à frente do nosso tempo:

Wim Wenders esteve particularmente preocupado com o fato das crianças estarem recebendo as mensagens audiovisuais como simples produtos de entretenimento. Crianças estão abandonando os livros e os trocando pela TV e pela internet. Esse é o foco delas, disse ele. Enquanto isso as escolas pouco fazem para ajudá-las a entender o que estão assistindo, e pouco fazem para educá-las a fazer melhores escolhas nesse meio do audiovisual. Ele argumenta que escolas devem ensinar a linguagem audiovisual. Esse meio tem sua própria gramática e vocabulário, e deveria ser parte do currículo escolar em toda Europa. (LUX, 2010)

---

<sup>110</sup> No *lycée* (ensino médio francês), os alunos são orientados no conhecimento da linguagem audiovisual. Não me refiro aqui a usar o audiovisual para ilustrar outras disciplinas, mas sim o estudo sobre a linguagem audiovisual em si. (Ministério da Educação e dos Esportes da França, 2019)

<sup>111</sup>Vale ressaltar, que pela jovialidade da técnica, a linguagem audiovisual ainda não é abordada com o devido valor em todas muitas instituições.

Sugeri na introdução que a classificação dos níveis de alfabetização funcional, usada para qualificar o nível de compreensão que indivíduos detém pela escrita, não serve para classificação dos níveis de compreensão da linguagem audiovisual. Qualificar os conhecimentos sobre essa linguagem não foi a proposta desse estudo<sup>112</sup>. Ao usar termos como analfabetos audiovisuais, proponho uma reflexão acerca da gravidade das consequências geradas pela má ou pela falta de gestão da educação universal a respeito da linguagem que a cada dia surpreende pela sua força e popularidade.

Encerrando o debate, apresentei o filme *Talkey, Amazônia em Chamas*, de minha autoria, produzido no âmbito desta pesquisa, em 2019. Nele abordei os assuntos tratados ao longo da dissertação: as particularidades de uma linguagem que se tornou o método mais popular da comunicação contemporânea. Em 18 minutos de filme, e uma decodificação em 19 páginas incapazes de abarcar todos os significados da mensagem vista e ouvida, trouxe os impactos naturais e sociais relacionados às novas mídias, aos novos suportes e às mensagens que por eles circulam. Na sua análise hermenêutica, ressaltai as qualidades de uma linguagem que se apresenta na confluência dos sentidos visão e audição, principalmente sua rapidez e plasticidade. Tais qualidades, presentes na maioria das formas contemporâneas de linguagem audiovisual, geram em *Talkey* uma saturação de informações sensoriais. Exigem uma especial atenção para não deixar fugir um conjunto de construções intelectuais dirigidas à mente racional do espectador. Tentar desmembrar seus planos, separar som de imagem, é tarefa que, como nos mostrou Eisenstein, (2002a e 2002b) modifica a mensagem final. O filme só pode ser corretamente compreendido através dele mesmo, em sua plena forma.

Pelas imagens e sons, a balança do equilíbrio realidade/objetivismo conduz a narrativa do primeiro ao último segundo. *Talkey* se propõe a ser poesia para ser lida com os olhos e ouvidos. *Talkey* se propõe ser reflexivo — pensa o seu próprio papel como filme assim como reflete sobre o papel das novas mídias e tecnologias. *Talkey* também se propõe a ser filme antropológico — discute e reflete sobre as relações do homem com a sociedade e com o meio-ambiente. *Talkey* se propõe a tudo isso, “num lance de olhar”.

\*\*\*\*\*

---

<sup>112</sup> Para saber o que tem sido feito na qualificação e instrução de indivíduos acerca da alfabetização midiática, sugiro a leitura dos documentos: *Evaluation of Unesco's work in the thematic area of media and information literacy* (UNESCO, 2020) e *Alfabetização midiática e informacional* (UNESCO, 2013)

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. ; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ALTHUSSER, L. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ASSY, B. in Café Filosófico CPFL > TV Cultura. **Youtube**, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XHdL9lihoOQ>> . Acesso em: 09 fev. 2021.

BAITELLO, N. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012

BBC. Sentinela: como vive a tribo isolada da Índia que matou um jovem aventureiro americano com flechas > BBC News Brasil. **BBC**, Londres, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-46325758>>. Acesso em: 7 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. Por que a União Soviética foi a verdadeira ganhadora da corrida espacial (e não os EUA) > BBC News Brasil. **BBC**, Londres, 2016. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-38407916> >. Acesso em: 7 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. O homem que construiu a Paris que conhecemos hoje > BBC News Brasil. **BBC**, Londres, 2016b. Disponível em: < [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160203\\_vert\\_cul\\_criador\\_paris\\_lab](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160203_vert_cul_criador_paris_lab) >. Acesso em: 7 de março de 2021.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRESSON, H.C. **Tête à tête**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **The decisive moment**. Göttingen, Alemanha: Steidl, 2014.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. Comissão rejeita medida provisória que desobriga publicação de balanços em jornais> ECONOMIA. **Câmara dos Deputados**, Brasília, 2019. Disponível em: < <https://www.camara.leg.br/noticias/613447-comissao-rejeita-medida-provisoria-que-desobriga-publicacao-de-balancos-em-jornais/> >. Acesso em: 07 mar. 2021.

CÁNEPA, L.L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2015.

CAPA, R. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CARDENUTO, R. **Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – ECA-USP, São Paulo, 2008.

CEBDS. O que é o Acordo de Paris?. **CEBDS**, 2019. Disponível em: <<https://cebds.org/o-que-e-o-acordo-de-paris/#.YD0Kzi2caCM>>. Acesso em: 06 de março de 2021.

CNN. Chinese artist Ai Weiwei places himself under home surveillance >World. **CNN**, EUA, 2012. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2012/04/04/world/asia/ai-weiwei-webcams/index.html>>. Acesso em: 06 de março de 2021.

COELHO, C. N. P. **Teoria crítica e sociedade do espetáculo**. Jundiaí: In House, 2014.

COLOMBO, S. Reconstruir a crença das pessoas na verdade será um longo processo, diz Salman Rushdie > **FOLHA DE S. PAULO**, São Paulo, 2021. Disponível em: <[https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/02/reconstruir-a-crenca-das-pessoas-na-verdade-sera-um-longo-processo-diz-salman-rushdie.shtml?utm\\_source=mail&utm\\_medium=social&utm\\_campaign=compmail](https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/02/reconstruir-a-crenca-das-pessoas-na-verdade-sera-um-longo-processo-diz-salman-rushdie.shtml?utm_source=mail&utm_medium=social&utm_campaign=compmail)>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.

CORRÊA, M. **O discurso golpista nos documentários de Jean Manzon para o IPÊS (1962/1963)**. Dissertação (Mestrado em Artes) — Unicamp, Campinas, 2005

COSTA, F.C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2015.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia**. São Paulo: Cortez, 1997.

CRARY, J. **24/7 capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CRARY, J. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CYMBALUK, F. Trump anula ações dos EUA contra aquecimento global; UOL confere argumentos > **UOL**, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/confere/ultimas-noticias/2017/03/28/uol-confere-trump-contradiz-estudos-ao-defender-economia-antes-do-clima.htm>>. Acesso em: 14 de abril de 2021.

DIZARD JR., W. **A nova mídia: a comunicação de massa na era da informação**. 2a. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.



ECO, U. **Número zero**. Rio de Janeiro: Record, 2015

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.

EMPOLI, G. **Os engenheiros do caos**. São Paulo: Vestígio, 2020.

EURASIA REVIEW. Vladimir Putin At Davos Online Forum – Transcript > **Eurasia Review**, EUA, 2021. Disponível em: <<https://www.eurasiareview.com/27012021-vladimir-putin-at-davos-online-forum-transcript/>>. Acesso em: 06 de março de 2021.

FABRIS, M. Neorealismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2015.

FGV/CPDOC. A era Vargas: dos anos 1920 a 1945. **FGV**, Rio de Janeiro, 2020a. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/PoliticaAdministracao/EstadoNovoFascismo>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. Fatos e Imagens > DIP. **FGV**, Rio de Janeiro, 2020b. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. TV Tupi. **FGV**, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/tv-tupi>>. Acesso em: 13 nov. 2020.

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOLHA DE S. PAULO. Bolsonaro assina MP que acaba com publicação de balanço de empresa em jornais > **MERCADO. FOLHA DE S.PAULO**, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/08/bolsonaro-assina-mp-que-acaba-com-publicacao-de-balanco-de-empresa-em-jornais.shtml>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Brasil é 'virgem que todo tarado de fora quer', diz Bolsonaro sobre Amazônia > **AMBIENTE. FOLHA DE S.PAULO**, São Paulo, 2019b. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2019/08/bolsonaro-assina-mp-que-acaba-com-publicacao-de-balanco-de-empresa-em-jornais.shtml>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

FONTCUBERTA, J. **La furia de las imagenes: notas sobre la postfografia**. Barcelona, Espanha: Galaxia Gutemberg, 2016.

FUNAI. Povos indígenas isolados > Nossas ações. **FUNAI**, Brasília, 2020. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/nossas-acoes/povos-indigenas-isolados-e-de-recente-contato>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

GALVÃO, E. **A ciência vai ao cinema: uma análise de filmes educativos e de divulgação científica do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)**. Dissertação (Mestrado – Ciências Biomédicas), UFRJ. Rio de Janeiro, 2004.

GLOBO. O que são trolls e o que é trollagem?> **TECHTUDO**, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2013/06/o-que-sao-trolls-e-o-que-e-trollagem.html>>. Acesso em: 7 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. Fim da ditadura completa 30 anos> **JORNAL HOJE**, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2015/01/fim-da-ditadura-completa-30-anos.html>>. Acesso em: 7 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. Artista dissidente Ai Weiwei instala câmeras em sua residência> **G1**, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/ai-weiwei-instala-cameras-em-sua-residencia.html>>. Acesso em: 7 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. 50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha> **G1**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>>. Acesso em: 7 de março de 2021.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GUIMARÃES, L. Problema antigo nos EUA, supressão de voto ameaça mais na eleição de 2020> **FOLHA DE S. PAULO**, Nova York, 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/09/problema-antigo-nos-eua-supressao-de-voto-ameaca-mais-na-eleicao-de-2020.shtml>>. Acesso em: 21 de fevereiro de 2021.

HAMBRE. Eztetyka da fome > Outras Publicaciones. **HAMBRE**, Buenos Aires, 2013. Disponível em: <<https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>>. Acesso em: 07 mar. 2021.

H CJ. Materials in support of h. res. 24, impeaching Donald Trump, president of the United States, for high crimes and misdemeanors > **House Committee on the Judiciary**, 2021. Disponível em: <[https://judiciary.house.gov/uploadedfiles/house\\_judiciary\\_committee\\_report\\_-\\_materials\\_in\\_support\\_of\\_h\\_res\\_24.pdf](https://judiciary.house.gov/uploadedfiles/house_judiciary_committee_report_-_materials_in_support_of_h_res_24.pdf)>. Acesso em: 05 mar. 2021.

HOBSBAWM, E. J. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KLÖCKNER, L. **O repórter Esso: a síntese radiofônica mundial que fez história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

LAZARSELD, P.; MERTON, R. Mass Communication, Popular Taste and Organized Social Action. In BRYSON, Lyman. The communication of ideas. Nova Iorque: Harper, 1948. (também disponível em: <https://tinyurl.com/tjhfs6fm> > Acesso em 07 mar.2021

LUX Prize. Wim Wenders appeals for "learning to read films". **European Parliament**, Bruxelas - Bélgica, 2010. Disponível em: <<http://www.luxprize.eu/news/wim-wenders-appeals-learning-read-films>>. Acesso em: 18 out. 2020. reeditado em: <[https://multimedia.europarl.europa.eu/en/lux-prize-2010-statement-wim-wenders-film-director\\_ebs73256-V\\_v](https://multimedia.europarl.europa.eu/en/lux-prize-2010-statement-wim-wenders-film-director_ebs73256-V_v)>. Acesso em 07 mar.2021

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MANEVY, A. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2015.

MARCOVITCH, J. Política e sociedade civil > **O ESTADO DE S. PAULO**, São Paulo, 2019. Disponível em: < <https://opinioao.estadao.com.br/noticias/espaco-aberto,politica-e-sociedade-civil,70002951463> >. Acesso em: 01 de março de 2021.

MARX, K. **O capital**: livro 1, volume 1. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

MASCARELLO, F. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2015.

MELLO, P.C. **A máquina do ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MELLO, P.C. Desinformação se combate com educação, informação e Polícia Federal, diz Felipe Neto > **FOLHA DE S. PAULO**, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/02/desinformacao-se-combate-com-educacao-informacao-e-policia-federal-diz-felipe-neto.shtml>>. Acesso em: 01 de março de 2021.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. Protesto leva 'Oito do Glória' à prisão > 1965. **MEMORIAL DA DEMOCRACIA**, Brasil, 2020. Disponível em: < <http://memorialdademocracia.com.br/card/protesto-leva-oito-do-gloria-a-prisao> >. Acesso em: 06 de março de 2021.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DOS ESPORTES DA FRANÇA. Nouveaux programmes du lycée en Cinéma-audiovisuel > Actualités institutionnelles. **ÉDUSCOL**, 2018. Disponível em: <<https://eduscol.education.fr/cinema/actualites/actualites-institutionnelles/consultez-les-projets-de-programme-du-lycee-en-cinema-audiovisuel>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

NETO, F. in Brazil Conference at Harvard & MIT. **Youtube**, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PHwG8qa2Upo>> . Acesso em: 14 abr. 2021.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

FRAZIER, D. Woman Who Captured George Floyd Killing, Darnella Frazier, Returns To Scene > Now This News in Facebook. **Youtube**, 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=1105429163164489> > . Acesso em: 06 mar. 2021.

O GLOBO. 'Eu tenho um sonho': Lembre o lendário discurso de Martin Luther King > Mundo. **O GLOBO**, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/eu-tenho-um-sonho-lembre-lendario-discurso-de-martin-luther-king-22543575>>. Acesso em: 05 mar. 2021.

PATERNOSTRO, V. I. **O Texto na TV: Manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PERSICHETTI, S; COELHO, C. **Política, mídia e espetáculo**. São Paulo: Cásper Líbero, 2018.

PMTV-AL. Teotônio Vilela no Programa Canal Livre - TV Band, (1982) > Prefeitura Municipal de Teotônio Vilela - AL. **Youtube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGCY4AmobYc>> . Acesso em: 06 mar. 2021.

PUCCINI, S. **Roteiro de documnetário: da pré-produção à pós-produção**. Campinas: Papirus, 2012.

REZENDE, C. Governo anunciou em 47 sites de notícias falsas em 38 dias, diz CPMI. > Notícias. **UOL**, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/constanca-rezende/2020/06/03/governo-publicou-653-mil-anuncios-em-canais-de-noticias-falsas-avalia-cpmi.htm>>. Acesso em: 06 de março de 2021.

RIBEIRO, D. **Utopia Brasil**. Hedra: São Paulo, 2008.

ROTHER R. Regime nazista instrumentalizou cinema até o fim da Segunda Guerra. **Deutsch Welle**, Berlim - Alemanha, 2020. Traduzido para o site brasileiro. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/regime-nazista-instrumentalizou-cinema-até-o-fim-da-segunda-guerra/a-53341467>>. Acesso em: 18 out. 2020.

SAES, F.A.M.; SAES, A.M. **História econômica geral**. São Paulo: Saraiva, 2013.

SARAIVA, L. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2015.

SILVA, H.P. **Glauber Rocha: cinema estética e revolução**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2013

ELAHI, H. FBI, aqui estou eu!. **TED** Global, 2011. Disponível em: <[https://www.ted.com/talks/hasan\\_elahi\\_fbi\\_here\\_i\\_am?language=pt-br#t-33344%20ELAHI](https://www.ted.com/talks/hasan_elahi_fbi_here_i_am?language=pt-br#t-33344%20ELAHI)>. Acesso em: 06 de março de 2021.

THOMPSON, J.B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 2018.

TRUMP, D. in Global News. **Youtube**, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IBH7ql34Ex0>> . Acesso em: 15 abr. 2021.

UNESCOa. Evaluation of Unesco's work in the thematic area of median information literacy > Executive Board. **UNESCO**, Paris, 2020. Disponível em: < <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000374527> >. Acesso em: 06 de março de 2021.

UNESCOb. Alfabetização midiática e informacional > Educação, Ciência e Cultura. **UNESCO**, Brasília, 2016. Disponível em: < <https://nic.br/media/docs/publicacoes/8/246421POR.pdf> >. Acesso em: 06 de março de 2021.

VUGMAN, F.S. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2015.

WOLF, M. **Teorias da comunicação** 6 Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001