



RELICI
DO DIALOGISMO À ESTÉTICA DA HIPERVENÇÃO

FROM DIALOGISM TO THE AESTHETICS OF HYPERVENTION

Denize Araujo¹

RESUMO

Este texto objetiva realizar uma breve trajetória de minhas pesquisas. Ao analisar obras dialógicas e intertextuais, criei terminologias para os tipos de intervenções e, ao final, apliquei o conceito que cunhei, de “estética da hipervenção”, hiper no sentido de uma hiperrealidade, e venção no sentido de invenção e intervenção, ou seja, uma intervenção criativa. Neste estudo, os filmes selecionados como *corpus* foram analisados de acordo com os conceitos de Mikhail Bakhtin (dialogismo e polifonia), Julia Kristeva (intertextualidade), Gilles Deleuze/Félix Guattari (rizoma), Linda Hutcheon (paródia), Fredric Jameson (pastiche), Jean Baudrillard (simulacro) e Luigi Paryson (estética da formatividade).

Palavras-chave: “estética da hipervenção”, intervenção criativa, imagens revisitadas, hiperrealidade.

ABSTRACT

This text aims to present a brief trajectory of my researches. Analyzing dialogic and intertextual works, I created terminologies for diverse intervention types and, at the end, I explained the concept I created, the “aesthetics of hypervention”, hyper in the sense of a hyperreality and vention in the sense of invention and intervention, resulting in a creative intervention. In this text, the films selected as corpus were analyzed according to concepts of Mikhail Bakhtin (dialogism and polyphony), Julia Kristeva (intertextuality), Gilles Deleuze/Félix Guattari (rhizome), Linda Hutcheon (parody), Fredric Jameson (pastiche), Jean Baudrillard (simulacrum) and Luigi Paryson (aesthetics of formativity).

¹ Universidade Tuiuti do Paraná. denizearaujo@hotmail.com.



Keywords: “aesthetics of hypervention”, creative intervention, intertextuality, revisited images, hyperreality.

INTRODUÇÃO

Este texto objetiva analisar filmes que incorporam cenas de outras mídias, refletindo sobre diversas modalidades que sugerem terminologias de acordo com suas intervenções. Outro objetivo do texto é sugerir uma trajetória de minhas pesquisas, em meu mestrado e em meu doutorado, no sentido de prestar um agradecimento e uma homenagem a dois de meus orientadores já falecidos, Nicholas Salerno, PhD (ASU) e Marguerite Waller, PhD (UCR).

Em meu Master’s, na ASU (Arizona State University, USA), selecionei alguns filmes de Woody Allen que podem ser considerados dialógicos, de acordo com o conceito de Mikhail Bakhtin, por suas vozes por vezes contrastantes e irônicas, assim como a famosa conversa entre duas mulheres em um restaurante em Catskills resort, quando uma diz: “a comida aqui é horrível” e a outra responde: “e as porções são tão pequenas”. O comentário seguinte é de Alvy Singer, persona criada por Allen: “Bem, isso é essencialmente o que eu penso da vida. Cheia de solidão e miséria e sofrimento e infelicidade, e ainda assim tudo acaba depressa demais” (*Annie Hall*, 1977).

Alvy Singer, assim como as personagens de Dostoiévski, é introspectivo além de existencialista, em sua procura pelo significado da vida. Bakhtin explica que

o que é importante em Dostoiévski não é como seu herói aparece no mundo, mas como o mundo aparece para seu herói e como seu herói aparece para ele mesmo... o que precisa ser caracterizado aqui não é a existência do herói nem sua imagem fixa, mas a soma total de sua consciência e de sua auto-consciência (BAKHTIN, 1984, p. 47-48).

Quando Bakhtin usa o termo “dialogismo”, está indicando que este é o oposto de “monologismo”. Ambos os termos foram cunhados para diferenciar a obra



RELICI

58

de Dostoiévski da de Tolstói, respectivamente. Segundo Bakhtin, enquanto os personagens de Tolstói estão presos aos comandos e à voz do autor, os de Dostoiévski se manifestam livremente.

O conceito de dialogismo é uma possibilidade de referencial para analisar a obra de Woody Allen, assim como a polifonia, outro conceito de Bakhtin para designar a possibilidade de vozes independentes da voz do autor, capazes de discordar do mesmo e de argumentar para provar seus pontos de vista, criando um discurso plurivalente:

é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2008, p. 23).

Em *Annie Hall* (1977), há uma cena na qual Alvy e Annie estão na fila para ver um filme e há um professor dando sua opinião sobre Marshall McLuhan. Alvy se dirige à audiência e pergunta: “o que você faz quando está parado em uma fila com uma pessoa como esta atrás de você?”. Em seguida, Alvy se dirige a um pôster enorme e retira McLuhan, que diz ao pretense professor: “Eu ouvi o que você estava dizendo. Você não conhece nada sobre meu trabalho”. Alvy se dirige à audiência e comenta: “Ah, se a vida fosse assim!”. Nesta passagem podemos notar as vozes do professor, de Alvy e de McLuhan criando um cenário polifônico com a participação da audiência.

INTERVENÇÃO DIALÓGICA POLIFÔNICA

Akira Kurosawa, em seu filme *Dreams (Sonhos)*, 1990, cria um episódio que pode ser chamado de “**intervenção dialógica polifônica**”. No episódio “Crows” (“Corvos”), um quadro de Vincent van Gogh, em um museu, é visitado por um artista japonês, que resolve “entrar” no cenário do quadro, e percorrer as pinturas do artista



59

holandês até encontrá-lo, transformando um monologismo em dialogismo (Bakhtin), quando os dois artistas se encontram e conversam. Se considerarmos que Martin Scorsese está representando van Gogh, podemos falar em uma polifonia bakhtiniana de vozes.



Episódio “Corvos” filme *Sonhos* de Akira Kurosawa



Martin Scorsese como van Gogh

Bakhtin explicita seu conceito de polifonia:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de ideias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente (BAKHTIN, 2008, p. 308).

A decisão do artista japonês em visitar o quadro exposto no museu provoca um dialogismo de vozes e de ideias, que se transforma em polifonia quando Scorsese representa o pintor holandês. Bakhtin ainda sugere que

O discurso é como o ‘cenário’ de um certo acontecimento. A compreensão viva do sentido global da palavra deve reproduzir esse acontecimento que é a relação recíproca dos locutores, ela deve ‘encená-la’, se se pode dizer; aquele que decifra o sentido assume o papel de ouvinte; e para sustentá-lo, deve igualmente compreender a posição dos outros participantes (BAKHTIN, 1981 [1926], p. 199).

Na análise em questão, há um discurso no cenário das pinturas de van Gogh que começa a ser entendido dentro do museu e continua sendo assimilado pelo artista japonês em seu percurso dentro das próprias obras até seu encontro com van Gogh, quando suas dúvidas se transformam em perguntas, funcionando como a “relação recíproca dos locutores” que Bakhtin sugere. Neste momento, o pintor



RELICI

60

japonês “assume o papel de ouvinte” e compartilha as palavras e o entendimento do que é a arte. Segue o diálogo:

“Ouvinte”: O senhor é van Gogh?

van Gogh: Sim. Por que não está pintando? Esta cena é inacreditável. Uma cena que parece pintura não faz uma pintura. Olhando com atenção, verá que toda a natureza tem sua beleza e quando há essa beleza natural eu simplesmente me perco nela. Então como num sonho a cena se pinta sozinha para mim. Sim, eu consumo este cenário natural. Devoro-o completamente. E então quando termino a imagem aparece completamente diante de mim. Mas é tão difícil segurá-la aqui dentro.

“Ouvinte”: E aí? O que o senhor faz?

van Gogh: Eu trabalho, me escravizo, funciono como uma locomotiva.

<https://www.youtube.com/watch?v=iKSUpyENtwo>

Além das vozes já mencionadas, do “ouvinte”, de Vincent van Gogh e de Scorsese, há no final dessa cena as vozes do trem e dos corvos que invadem o cenário, complementando o que denominei de **intervenção dialógica polifônica**.

INTERVENÇÕES INTERTEXTUAIS

Ao analisar *Play it again, Sam* (*Sonhos de um sedutor*), de Herbert Ross, 1972, onde há também um persona de Allen, percebi que a polifonia de vozes não se limitava a ser no mesmo texto, como nas análises de Bakhtin, e sim incorporava vozes de um texto anterior, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), sugerindo assim o conceito de intertextualidade de Julia Kristeva, que expandiu o dialogismo e a polifonia de Bakhtin ao admitir a inclusão de outros textos e outras vozes que se apropriam de um texto anterior, no sentido de adaptá-lo, ou reestruturá-lo ou mesmo reformatá-lo e reconfigurá-lo. Humphrey Bogart, herói de Allan Felix, persona de Allen, o aconselha em relação ao tratamento às mulheres. O título em inglês, *Play it again, Sam*, é mais original, por se referir à música favorita da protagonista de *Casablanca*, cujo final é reproduzido no filme *Sonhos de um Sedutor*, quando Allan declara que esperou sua vida inteira para dizer as últimas palavras da cena final de *Casablanca*.



A intertextualidade de Kristeva se faz evidente em diversas cenas, nas quais a interação Allan Felix-Humphrey Bogart nos mostra a diferença entre as duas eras, a de *Casablanca* e a de *Sonhos de um sedutor*, especialmente em relação à caracterização das mulheres que, depois do movimento feminista, não é mais a mesma. Denominei de **intervenção intertexto-homenagem** a presença do ator do filme *Casablanca* em *Sonhos de um sedutor*, ou melhor, *Play it again, Sam*, que justifica a homenagem prestada ao filme de Michael Curtiz.



Play it again, Sam (1972) *Sonhos de um Sedutor* e o Final de *Casablanca* (1942)

O termo “intertextualidade”, oriundo do latim “intertexo”, que significa “mesclar enquanto tece”, foi cunhado por Kristeva, que o define:

O termo intertextualidade denota transposição de um (ou alguns) sistema(s) de signos para outro: mas como este termo tem sido frequentemente entendido no senso banal de “estudo de fontes”, preferimos o termo “transposição” porque ele especifica que a passagem de um sistema de significação a outro requer uma nova articulação do tético-posicionalidade enunciativa e denotativa (KRISTEVA, 1984, p. 59-60).

O termo transposição é pouco usado. O conceito de intertextualidade, contudo, tem sido estudado por vários autores, como Riffaterre e Genette. Porém, é Roland Barthes que, em seu ensaio “A morte do autor” sugere uma combinação das ideias de Bakhtin e Kristeva que pode ser aplicada aos filmes aqui analisados:



RELICI

62

Sabemos agora que um texto não é uma linha de palavras liberando um único significado “teológico” (a “mensagem do Deus-Autor), mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum original, se mistura e se choca. O texto é um tecido de citações retiradas de inúmeros centros de cultura (BARTHES, 1977, p. 146).

Se Bakhtin cunhou os termos “dialogismo” e “polifonia”, Kristeva expandiu a noção de ambos, transportando-os para o conceito de “intertextualidade”, não só no âmbito de um texto, mas no que ela chama de “transposição” de um texto a outro, expandindo vozes.

No caso do documentário *Elena* (Petra Costa, 2012), a imagem criada pela diretora é intertextual, tanto em sua forma como em sua motivação em retratar a intenção existencialista de suicídio de sua irmã, o que remete ao quadro de John Everett Millais, “Ophelia”, inspirado na morte de Ophelia em “Hamlet” de Shakespeare, e também ao suicídio-afogamento de Virginia Woolf, no filme *As Horas*. Denominei de “**intervenção intertextoexistencial**” a revisita de Petra Costa quando suas imagens contemplam o suicídio de forma intertextual e sua maneira de expressar seu pesar em imagens na água, na tentativa de entender a morte de sua irmã. Neste caso, o cinema interage com duas mídias, a pintura e a literatura. Selecionei as imagens abaixo, que provocam reflexões existenciais quanto ao ato do suicídio ao mesmo tempo em que se intertextualizam conectando-se em suas estéticas artísticas através da água, como se esta pudesse libertar e purificar o sentimento de pesar e a dor.



Filme *Elena*



“Ophelia” Millais/Shakespeare



Suicídio-afogamento de Virginia Woolf



Estas intervenções intertextuais são também dialógicas e polifônicas, como também as dialógicas polifônicas podem ser intertextuais caso provoquem interações entre dois ou mais textos, como sugere Kristeva em seu conceito de intertextualidade. Dialogismo, polifonia e intertextualidade são conceitos que interagem e se complementam.

INTERVENÇÃO-RIZOMA

Além da “intervenção dialógica polifônica” e das “intervenções intertextuais”, este estudo analisa o filme *Midnight in Paris (Meia noite em Paris)*, 2011, no qual Woody Allen cria um momento mágico, ao colocar a cultura americana em contato com a europeia. O simbolismo da meia-noite se faz evidente, entrando na esfera do conto de fadas, e as vozes do passado podem caracterizar uma ruptura temporal, evocando o conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com seus platôs e linhas de fuga. O encontro no filme é uma linha de fuga temporal, que permite a revisita à Paris de 1920, e o diálogo com Gertrude Stein, Hemingway, Scott Fitzgerald, Salvador Dali, Pablo Picasso e Man Ray evoca uma polifonia de vozes quase que distópicas em ambiente surreal. O filme, com exceção do encontro, pode ser considerado um platô, um casal americano visitando obras de arte na capital francesa e encontrando amigos. Denominei este momento de “**intervenção-rizoma**”.

Para Deleuze e Guattari, o rizoma, diferente da árvore, que tem uma só raiz, é feito de linhas de segmentaridade ou desterritorialização que podem ser digressões espaciais ou temporais. Em suas próprias palavras,

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade [platôs] segundo os quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares



RELICI

64

explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma (DELEUZE-GUATTARI, 2000, p. 18).

No filme em análise, há platôs durante os dias, quando a visita do protagonista com sua esposa e seus amigos discorre em ritmo normal, territorializado, e linhas de fuga depois da meia-noite, quando há uma desterritorialização temporal que leva o protagonista a interagir com artistas e escritores dos anos 20, o que provoca uma intervenção da arte e da literatura no cenário cinematográfico. Após a meia-noite, as cenas contrastam bastante com as transcorridas durante os dias, provocando reflexões sobre a Paris dos anos 20 com seus escritores e pintores que marcaram uma época cultural efervescente e inspiradora de autores e artistas internacionais até hoje cultuados. Gil, o protagonista americano, interage com Gertrude Stein, Fitzgerald e Hemingway (na primeira imagem abaixo), além de Salvador Dali, Pablo Picasso e Man Ray.



Um americano em Paris com Fitzgerald, Salvador Dali, Pablo Picasso e Man Ray

Se um rizoma é feito de platôs e de linhas de fuga, o filme em questão corrobora para o tipo de intervenção rizomática, que evoca a interação não só temporal das territorializações e desterritorializações, mas também da presença simbólica da meia-noite, que relembra os contos de fada e faz com que a ideia da passagem do dia para a noite se torne mágica e irreal, especialmente com a presença da carruagem que leva o protagonista ao cenário artístico de uma cidade que foi palco de artistas e pintores em seu passado glorioso.



INTERVENÇÃO COLAGEM PARÓDICA

Em meu PhD na UCR (University of California, Riverside, USA), iniciei minha pesquisa com o estudo do Pós-Modernismo. Ao ler o artigo “The Object of Post-Criticism” de Greg Ulmer, que caracteriza o método de colagem pela “remoção de elementos de seus contextos originais e pela montagem de fragmentos em novas configurações” (ULMER, 1985, p. 84), pensei na obra *Las Meninas* (1993), um dos trabalhos artísticos de Valêncio Xavier e Rones Dumke, em coautoria, que pode ser denominado de intervenção-colagem. Apesar do conceito de colagem não ser novo, Ulmer caracteriza o termo pela “remoção de elementos de seus contextos originais e pela montagem de fragmentos em novas configurações” (ULMER, 1985, p. 84). George Landow acrescenta que a colagem ou efeitos-colagem também “acontece quando autores escrevem com, e poder-se-ia dizer, junto com textos de outros” (LANDOW, 1994, p. 38).

O conto-colagem de Xavier e Dumke foi escrito e ilustrado não sobre, mas junto com a obra *Las Meninas* de Diego Velázquez (1656), reiterando a jocosa ambigüidade original, que pertence a uma era na qual pinturas constituíam a única fonte de “verdade” disponível, considerando que a fotografia surgiria muito mais tarde. Contudo, Velázquez foi considerado um dos precursores da ideia da fotografia pelas suas representações “realistas”. O “escrever junto” com o pintor problematiza os elementos hierárquicos do quadro original.



RELICI



O que Velázquez faz em *Las Meninas* é um processo trifásico: em primeiro lugar, ele pinta a cena de fora e, em segundo, pinta o Rei e a Rainha no espelho. Finalmente, pinta a si próprio. O quadro não é somente reflexivo como também antecipa o que a fotografia possibilitaria, ou seja, o autor poderia ajustar a câmera no *self-timer* e se posicionar junto à Infanta.

Na versão Xavier-Dumke, vemos o próprio Xavier no espelho, no lugar do Rei e da Rainha e o próprio Dumke no lugar de Velázquez. A anã Maribárbola foi substituída por Sebastian de Morra e há outro anão, Edu, e uma menina vestida de vermelho. A Infanta está desnuda cobrindo a imagem original, como se sua imagem “real” estivesse emergindo de seu vestido e seus pés estivessem se desvencilhando dos protetivos sapatos, retirando sua função hierárquica, equiparando-a à menina de vermelho, também descalça. A cena que Dumke “pinta” e que Xavier observa mostra uma menina privada de sua realeza que se equipara a outra menina similar, ilustrando o título irônico *Las Meninas*. Este novo enfoque dado ao texto original, de 1656, no Museu do Prado, força os personagens da realeza a interagirem em novo cenário neste processo de *updating* que ocorre na releitura da obra já enigmática de Velázquez. Silvio Gaggi acredita que o quadro de Diego Velázquez



67

é o que hoje podemos chamar de desconstrução das convenções da Renascença, por “explicar” o espaço clássico em tal maneira que deixa claro suas contradições e limitações... a complexidade e ambigüidade do problema se revelam através do interjogo de posições (glances) dentro do texto, onde os papéis das figuras dentro do quadro e a da audiência se envolvem numa série de relações complexas e intercambiáveis no jogo do observador e observado, sujeito e objeto, artista e audiência (GAGGI, 1989, p. 6).

Na obra de Xavier-Dumke, além da possibilidade do “escrever junto”, que é endossada por Linda Hutcheon, quando a autora diz que “para” em grego também pode significar “ao longo de” e, “portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade” (HUTCHEON, 1985, p. 47-8), há a possibilidade da paródia que, segundo a mesma autora, é “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON: 1985, p.17).

No caso da obra de Xavier/Dumke, podemos sugerir que há uma releitura para uma versão contemporânea, ligando passado e presente de forma complementar. Enquanto Velázquez capturou um momento vivo de realeza, a “**intervenção colagem paródica**” de Xavier/Dumke oferece um perspicaz momento vivo da vida diária contemporânea fora dos castelos. A Infanta viaja no tempo e no espaço para um mundo novo onde interage e compartilha de uma consciência sobre o mundo dos outros.

Como Hutcheon explica em um artigo da revista Poétique:

a ironia e a paródia operam todas as duas em dois níveis, um nível de superfície primária em primeiro plano, e um nível secundário e implícito em segundo plano. Este último nível retira sua significação do contexto dentro do qual se encontra. A significação última do texto irônico ou paródico reside na superposição dos dois níveis, em uma espécie de dupla exposição (no sentido fotográfico do texto) (HUTCHEON, 1978, p. 472-3).

No caso desta análise, em um nível a obra de Xavier/Dumke revisita o quadro de Velázquez e em outro nível o complementa com personagens de outro cenário, superpondo os dois níveis e criando uma **intervenção colagem paródica**



RELICI

68

como uma dupla exposição, endossando a explicação de Hutcheon. Ou uma dupla exposição com textos superimpostos, como cita Fredric Jameson:

Não é, naturalmente, acidental que hoje, em pleno pós-modernismo, a linguagem mais velha do "trabalho" - trabalho de arte, a obra-prima - foi substituída em todos os campos pela linguagem do "texto", dos textos e da textualidade, bem diferente da antiga linguagem. Na nova linguagem a realização da forma orgânica ou monumental foi estrategicamente excluída. Tudo agora pode ser um texto nesse sentido (a vida cotidiana, o corpo, representações políticas), enquanto objetos que eram anteriormente denominados "trabalhos" podem agora ser relidos como grandes conjuntos ou sistemas de textos de vários tipos, superimpostos uns aos outros por meio das várias intertextualidades, sucessões de fragmentos, ou ainda, puro processo (daqui por diante chamado produção textual ou textualização) (JAMESON, 1991, p. 77).

A obra em questão pode ser denominada de **intervenção colagem paródica** por contar com ambas as técnicas, a da colagem e a da paródia que, em conjunto, conseguem explicar a presença de Velázquez e de Xavier-Dumke não só na releitura como também nos "sistemas de textos superimpostos" que Jameson menciona.

INTERVENÇÃO-SIMULACRO

Para a tese de meu PhD, cunhei um conceito de "estética da hipervenção" que poderia explicar de alguma maneira o resultado dos processos dialógicos, polifônicos, intertextuais e paródicos, oferecendo uma nova configuração tempo-espácio e um novo tipo de inclusivismo. Nesta nova estética, a configuração espacial é não-Euclidiana e permite perspectivas diferentes em uma variedade de cenários, ambientes fluidos e inclusivistas, que provocam a reconsideração do estado da arte da representação, da referencialidade e da subjetividade. A palavra "hipervenção" se refere ao conceito de hiperrealidade e a uma invenção e intervenção de novos elementos interagentes. A referencialidade se torna um tópico controvertido com o questionamento sobre um possível desaparecimento do



significado e o jogo de significantes que permanece, levando a um mundo de simulação, segundo Baudrillard. Contudo, se a reutilização de ícones do passado traz uma instabilidade e transitoriedade simuladas, para Baudrillard, o que proponho é uma leitura positiva que nos permite recordar um passado, agora com nova roupagem.

Se *Sonhos de um sedutor* (*Play it again, Sam*) nos traz Humphrey Bogart dialogando com o personagem do filme e “Corvos” (*Sonhos*) cria um encontro com Vincent van Gogh, mesmo sendo uma simulação, há uma menção aos ícones, assim como em *Elena*, que recria imagens de água trazendo a pintura, evocando a cena com a icônica Virginia Wolf, e implicitando recordações que podem ser relevantes aos repertórios. Além disso, em *Meia-noite em Paris* revivemos a França dos anos 20 e em *Las Meninas* temos referentes clonados de Velázquez.

Contudo, foi depois de ter conhecido Maurizio Nichetti e visto seu filme *Ladrões de Sabonete* que, ao final de minha análise, pude validar meu conceito de estética da hipervenção. No início, pensei no conceito de pastiche, de Fredric Jameson:

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor (JAMESON, 1985, p. 18-19).

Percebi, então, que o filme de Nichetti não era uma paródia de *Ladrões de Bicicleta* e nem um pastiche, no sentido que o conceito de Jameson descreve: “paródia que perdeu o senso de humor”. O filme, apesar de sério e profundo, tem senso de humor em praticamente todas as interações com a publicidade e com o filme de Vittorio de Sica. Eu já havia analisado o filme *Imagining Indians* (1992), um documentário produzido e dirigido pelo cineasta americano indígena nativo Victor



RELICI

70

Masayesva Jr., onde a paródia e o pastiche se intercalam. O filme inverte o posicionamento da representação dos indígenas em filmes de Hollywood, colocando os protagonistas brancos com adereços indígenas sem saber os significados dos mesmos, como estereótipos idealizados pelos indígenas.

Pensei, então, no conceito de simulacro de Jean Baudrillard para o filme de Nichetti. De acordo com o autor,

A simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).

Eu havia analisado o filme *The Watermelon Woman* (1997), de Cheryl Dunye, como simulacro, por ser um mockumentary, informação que só é percebida pelo espectador no final do filme. A cineasta foi conversar conosco, a convite de minha orientadora, Marguerite Waller, PhD. O filme é bastante sensível e ressalta a história de uma atriz negra que foi pouco reconhecida. Conta com entrevistas a pessoas famosas como Camile Paglia e outras, que dizem ter visto os filmes em que a atriz atuou. Ao final, não se sabe se os depoimentos eram parte da proposta de não ser um documentário documental. A frase-chave de Dunye é “se não temos uma história devemos construí-la”. A citação acima, de Baudrillard, pode explicar o que acontece no filme, especialmente quando o mesmo menciona que “a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro”. *The Watermelon Woman* é construído desde o início para simular um documentário, mas é um mockumentary criativo.

Baudrillard cita quatro fases sucessivas da imagem (BAUDRILLARD, 1991, p.13):

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência de uma realidade profunda



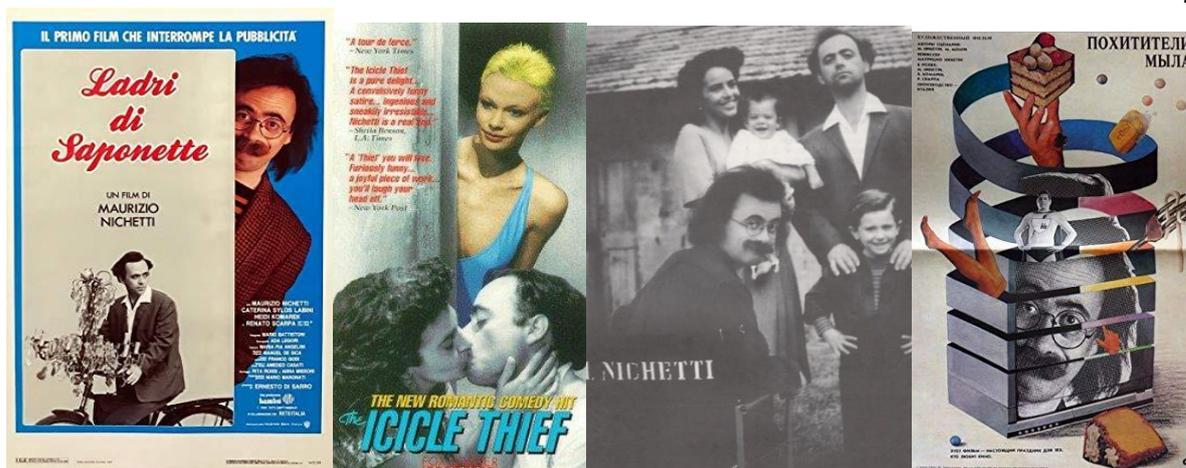
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.

Em *Ladrões de Sabonete*, a imagem de início do filme sendo exibido na televisão reflete uma realidade profunda, contando a história de uma família pobre, em PB, na qual o pai sofre um acidente, a mãe se prostitui e os filhos são enviados ao orfanato. Porém a primeira publicidade veiculada corta o filme e faz com que os personagens do mesmo sofram a intervenção da modelo Heidi, o que deforma a realidade profunda, fazendo com que Maria, a protagonista do filme em PB, tente o suicídio no lago e reapareça na publicidade, a cores, representando a terceira fase da imagem, ou seja, a ausência de uma realidade profunda. O final do filme faz com que o diretor, que estava no estúdio de TV verificando a transmissão de seu filme, entre no mesmo para colocar ordem na narrativa. Deste ponto em diante, há uma carnavalização bakhtiniana total, passando para a quarta fase da imagem, que não tem mais relação com qualquer realidade, misturando filme e publicidade e criando um simulacro puro onde a protagonista do filme original canta um trecho da trilha de *Carmen* e diz que quer a vida a cores, entrega-se ao consumismo e leva para sua casa, em PB, diversos produtos anunciados na publicidade, para alegria de seu filho e da modelo Heidi. A **intervenção-simulacro** se completa quando o diretor fica imprensado atrás do carrinho do supermercado e pede socorro à família que o está assistindo.

Ao me aprofundar nos conceitos de Baudrillard, verifiquei que o filme em questão criava uma hiperrealidade e foi então que cunhei o termo “**estética da hipervenção**”.



RELICI



Ladrões de Sabonete

Maurizio Nichetti: o diretor e o ator

A “estética da hipervenção”

Em resumo, enquanto no filme em PB há uma volta ao cinema neorrealista de *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio de Sica, 1948), na intervenção dos comerciais há uma hibridação entre cinema e publicidade televisiva. O filme também nos explicita técnicas de montagem e inserção do papel da televisão em uma família, trabalhando com produção, a transmissão e a recepção. Em estrutura de encaixe, o filme 1 mostra um estúdio de televisão onde o filme 2 está sendo veiculado. Após um blecaute na transmissão, o filme 2, que seria em PB, nos moldes da estética neorrealista, sofre a intervenção dos comerciais da TV. O diretor do filme 2 (que é o próprio diretor Nichetti), entra no espaço da transmissão para corrigir o erro, e acaba sendo capturado pela trama.

Além disso, há comentários de uma família que está assistindo a transmissão televisiva. O pai está lendo o jornal na frente da TV, o filho está montando a Praça Vermelha de Moscou com peças de lego e a filha muda de canais a todos os momentos. A mãe, grávida, comenta que não gosta de ver filmes quando o final já é anunciado e o pai comenta que o filme é em PB e a publicidade é a cores, o que denota seu completo desinteresse pelo filme, que inverte posições. A TV funciona só como pano de fundo.



O diretor Nichetti é também o protagonista do filme em PB, que presencia uma cena emblemática no momento em que está levando um lampadário para agradar sua esposa e encontra no lago a modelo do comercial que pede socorro. Ao levá-la para sua casa, há um encontro do filme PB com a publicidade e, mais tarde, Maria, a esposa, se joga no mesmo lago e reaparece a cores no comercial.

Nesta segunda leitura do filme, estes são dois momentos em que o simulacro explicita uma hiperrealidade, criando um cenário que não é mais o do filme neorrealista, que tem outro enredo, e nem o do comercial a cores. O final do filme é inteiramente hiperreal. Há outros momentos também significativos do que denominei a **estética da hipervenção**.

ESTÉTICA DA HIPERVENÇÃO E MEMÓRIA

Sem dúvida, o filme *Ladrões de Sabonete* endossa o que denominei de “estética da hipervenção”. No caso da análise em questão, estou adotando o termo “estética”, que vem do grego “aisthesis/aisthetiké”, no sentido de apreensão pelos sentidos, com base no conceito de formatividade de Luigi Pareyson, que sugere “comparar a obra tal como é com a obra tal como ela própria queria ser” (PAREYSON, 1984, p.176). No início, vemos o filme em PB sendo transmitido pelo estúdio de TV e podemos considerar que essa seria a obra. Porém, o final revela outra versão, totalmente inovadora, o que pode corroborar com a concepção de Pareyson: “ela não é execução de qualquer coisa já ideada, realização de um projeto” e sim “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer” (PAREYSON, 1984, p. 32). Se considerarmos o trajeto do enredo, podemos concordar que o filme inicial toma atalhos e sofre intervenções que diferem da transmissão do filme inicial.



RELICI

O conceito de estética de Pareyson é de uma estética da formatividade, “que concebe as obras de arte como organismos vivendo de vida própria, dotados de legalidade interna e que propõe uma concepção dinâmica da beleza artística” (PAREYSON, 1984, p.33). Além disso, Pareyson argumenta que a formatividade tem por princípio a invenção que surge no que ele chama de “spunto” (ou “insight” em inglês), ou seja, o ponto de partida, o motivo que gera o início da criatividade. No filme de Nichetti, podemos dizer que o “spunto” seja a interrupção do comercial, que transforma em cores imagens que extrapolam seu cenário neorrealista.

Em seu texto *Estética: Teoria da Formatividade*, de 1993, Pareyson desenvolve seu conceito de dialética entre atividade e receptividade. Segundo o autor, “[...] o que constitui a receptividade como tal, e impede que se torne determinista passividade, é a própria atividade que a acolhe e a desenvolve: só é receptividade aquela que se prolonga em atividade” (PAREYSON, 1993, p. 173). O autor entende receptividade como interpretação, citando que “[...] o conhecimento, considerado como síntese indissolúvel de receptividade e atividade, é precisamente, como se dizia, interpretação” (PAREYSON, 1993, p. 174).

Na análise aqui desenvolvida, considero a receptividade em dois momentos diversos. Em relação à família, que assiste à interferência dos comerciais passivamente, sem atenção ao enredo e seus novos trajetos hiperreais, não há possibilidade de interpretação. Assim, neste ponto específico, a mencionada interpretação no próprio espaço fílmico, que é o escopo desta análise, não se concretiza da maneira como Pareyson a descreve.

Por outro lado, o filme de Nichetti, extrapolando o universo ficcional, foi interpretado como uma crítica à interrupção dos comerciais pelas redes televisivas, que consideraram diminuir tanto o tempo dos comerciais como sua frequência durante as transmissões fílmicas. Neste caso, podemos concordar com Pareyson em relação à associação de receptividade com interpretação e também podemos



inferir que a palavra “estética” contém a “ética” em seu bojo, ou seja, “est(ética)”, que no caso das emissoras italianas foi determinante.

Outra observação de Pareyson vai nos levar à segunda parte de meu conceito: a hipervenção que implica uma hiperrealidade:

a arte é imitação da natureza não enquanto representa a realidade, mas enquanto a inova, isto é, enquanto incrementa o real, seja porque acrescenta ao mundo natural um mundo imaginário ou hetero-cósmico, seja porque no mundo natural acrescenta, às formas que existem, formas novas que, propriamente, constituem um verdadeiro aumento da realidade (PAREYSON, 1974, p. 81).

O “verdadeiro aumento da realidade”, sugerido pelo autor italiano, somado ao seu “mundo imaginário ou hetero-cósmico” pode ser entendido como a hipervenção criativa, no sentido de imagens que extrapolam seus cenários, que revisitam antigos enredos e que simulam uma integração de mídias, tanto na forma como no conteúdo, questionando o lugar da publicidade que, neste filme, interrompe a trama levando os protagonistas a um outro patamar. A estética da hipervenção, neste cenário hiperreal, se manifesta pela intervenção de uma mídia em outra. A publicidade e o cinema se hibridizam de tal forma que fica difícil saber qual é qual.

Contudo, se Baudrillard se refere ao hiperreal como a “precessão de simulacros” e o “aniquilamento de toda a referência” (BAUDRILLARD, 1991, p. 12), o conceito que cunhei se refere a uma hiperrealidade no sentido de além da realidade.

As intervenções aqui citadas - **intervenção dialógica polifônica, intervenção intertexto-homenagem, intervenção intertexto-existencial, intervenção-rizoma, intervenção colagem paródica e intervenção-simulacro**, também criam um novo cenário que enriquece a memória coletiva e produz reflexões sobre imagens re-habitadas.

No caso das imagens analisadas, ao invés do “aniquilamento de toda a referência” há um acúmulo de referências, o que leva à consideração do sentido expandido de ícones do passado. Como Maurice Halbwachs define:



RELICI

76

A lembrança é, em larga medida, uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada... é uma imagem engajada em outras imagens (HALBWACHS, 2004, p. 75-78).

Nas intervenções analisadas, há uma revisita a imagens do passado que agora habitam outros cenários. A voz de Vincent van Gogh, implícita em seus quadros no museu, se faz viva no episódio “Corvos” do filme *Dreams. Casablanca* retorna em *Sonhos de um sedutor (Play it again, Sam)* com seu ator, Humphrey Bogart, e com seu final icônico. As imagens na água, no filme *Elena*, revivem outros cenários de pintura e literatura, nos quais a água também é significativa. A polifonia se faz presente no filme *Meia-noite em Paris*, tanto no simbolismo da meia-noite quanto nas vozes da Paris dos anos 20. Diego Velázquez, em sua representação da corte em *Las Meninas*, tem seu espaço ocupado por outros personagens. *Ladrões de Sabonete* refaz a cena neorrealista de *Ladrões de Bicicleta*. Seu título evoca os comerciais de sabonete que, como “ladrões”, roubam as cenas do filme PB ao interromper a transmissão, conduzindo-o a outros espaços e tempos.

As intervenções aqui analisadas são relevantes por reviver imagens do passado, dando-lhes novas roupagens e provocando novas reflexões. Como Bakhtin sugeriu:

Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos do passado, isto é, nascido no diálogo de séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles irão sempre mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento subsequente, diálogo futuro (BAKHTIN, 2011c [1974], p. 410).

Para finalizar, ressalto que a revisita a imagens do passado pode ser referência das mesmas no futuro. Assim, intervenções artísticas são pontes que ligam tempos e espaços. Le Goff cita que a distinção passado/presente



é a que existe na consciência coletiva, em especial na consciência social histórica. Mas torna-se necessário, antes de mais nada, chamar a atenção para a pertinência desta posição e evocar o par passado/presente sob outras perspectivas, que ultrapassam as da memória coletiva e da história. De fato, a realidade da percepção e divisão do tempo em função de um antes e um depois não se limita em nível individual ou coletivo, à oposição presente/passado: devemos acrescentar-lhe uma terceira dimensão: o futuro (LE GOFF, 2003, p. 209).

A memória, para mim, é tão relevante que foi tema de meu Pós-Doutorado, em Portugal.

Sobre a autora: Denize Araujo fez Pós-Doutorado em Cinema e Artes– UAlg – Univ. do Algarve, Portugal; PhD em Literatura Comparada, Cinema e Artes- UCR – Univ of California, Riverside-USA; Mestrado em Cinema e Artes, ASU – Arizona State Univ, USA; Docente do PPGCom UTP; Coordenadora do GT Visual Culture- IAMCR e do GP CIC CNPq (parceria com o CIAC de Portugal); Membro do IC, do PC e do SRC e Head da TF Inter/Actions da IAMCR; Curadora do Animatiba e do FICBIC- Festival de Cinema da Bienal de Arte de Curitiba; Diretora do Clipagem.

BIBLIOGRAFIA

ARAUJO, Denize. *Imagens Revisitadas: ensaios sobre a estética da hipervenção*. Prto Alegre: Editora Sulina, 2007.

_____ e REIA-BAPTISTA, Vitor. *Imagens e Memórias das Ditaduras: subjetividades est(ética)s*. Repositório da Universidade do Algarve, Portugal. <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/6760>

BAKHTIN, Mikhail. *Metodologia das ciências humanas*. In: *Estética da Criação Verbal*. Intr.Ttrad. Paulo Bezerra. 6. ed. SP: Martins Fontes, 2011c [1974], p. 393-410.

_____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. RJ: Forense Universitária, 2008.



RELICI

78

_____. Problemas da Poética de Dostoievski. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense, 1981 [1926].

BARTHES, Roland. "The death of the author". In Image, Music, Text. Ed. Stephen Heath. NY: Hill 7 Wang, 1977.

BAUDRILARD, Jean. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

GAGGI, Silvio. Modern/Postmodern: A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. SP: Ed. Centauro, 2004.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. Trad. de R. Cruz. RJ: Imago, 1991.

_____. "Ironie et parodie: stratégie et structure". In: Poétique 36, 1978, p. 467-471.

_____. Uma teoria da paródia. Lisboa - RJ: Edições 70, 1985.

JAMESON, Fredric. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Novos Estudos CEBRAP. jun./1985, n.12. p. 16 - 26.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. SP:Perspectiva, 1974

_____. Revolution in Poetic Language. NY: Columbia University Press, 1984.

LANDOW, George P., Ed. Hyper/text/Theory. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas, SP: Ed. UniCamp, 2013.

PAREYSON, Luigi Os problemas da estética. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1984.



_____. *Estética - Teoria da Formatividade*. 3a. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

ULMER, Greg. "The object of post-criticism". In *Postmodern Culture*, ed. Hal Foster. London: Pluto Press, 1985, PP. 84-87.

XAVIER, Valêncio. *Las Meninas*. *Cultura G*. Gazeta do Povo, Curitiba, PR, Brasil, fev. 28, 1993: G1.

FILMOGRAFIA/IMAGEM

Annie Hall (Noivo Neurótico, Noiva Nervosa), Woody Allen, USA, 1977.

Casablanca, Michael Curtiz, USA, 1942.

Dreams (Sonhos), "Crows" ("Corvos"), Akira Kurosawa, Japão, 1990.

Elena, Petra Costa, Brasil, 2012.

Imagining Indians, Victor Masayesva Jr., USA, 1992.

Ladri di Biciclette (Ladrões de Bicicleta), Vittorio de Sica, Italia, 1948.

Ladri di Saponette (Ladrões de Sabonete), Maurizio Nichetti, Italia, 1989.

Las Meninas, Diego Velázquez, Museu do Prado, Espanha, 1656.

Las Meninas, Valêncio Xavier e Rones Dumke, Brasil, 1993.

Midnight in Paris (Meia-noite em Paris), Woody Allen, USA, 2011.

Play it again, Sam (Sonhos de um Sedutor), Herbert Ross, USA, 1972.

The Watermelon Woman, Cheryl Dunye, USA, 1997.