

MÚSICA PARA O OUTRO
RELATOS DA EXPERIÊNCIA DE PRODUZIR UM
DOCUMENTÁRIO SOBRE IDENTIDADES SEXUAIS
A PARTIR DAS FALAS DE UM JOVEM DJ

Edilson Brasil de Souza Júnior (Júnior Ratts)¹

Resumo:

Este artigo é resultado das experiências compartilhadas no curso de Cinema Documentário oferecido pelas Faculdades Nordeste para os alunos do curso de Comunicação. As experiências aconteceram de duas maneiras: 1. A partir da exibição de documentários sobre temas contemporâneos relacionados à sexualidade e ao gênero masculinos acompanhados da leitura de textos científicos sobre filmes, gênero e sexualidade, e 2. A partir da produção de um documentário como resultado do curso. O documentário de 4 minutos de duração teve como personagem principal um DJ de 22 anos, Diego Guedes, e tentou mostrar como a música interfere na construção da atmosfera dos ambientes (no caso, o clube noturno) e da própria identidade (neste caso específico, a identidade sexual). O documentário é ainda o resultado da reflexão crítica do papel preponderante da mídia como ferramenta na construção e administração de “verdades” que definem os sujeitos em suas ações física e subjetivas.

Palavras-chaves: Música / Corpo / Identidade/ Gênero / Sexualidade

Abstract:

This article is the result of shared experiences in the documentary film course offered by Faculdades Nordeste to students of the Communication course. The experiments took place in two ways: 1. From the display of documentaries on contemporary issues related to sexuality and male gender accompanied by the reading of scientific

essays movies, gender and sexuality, and 2. From the production of a documentary as a result of the course. The 4-minute-long documentary had as main character a dj of 22 years, Diego Guedes, and attempted to show how the song interferes with the construction of the atmosphere of the environments (in this case, the nightclub) and the own identity (in this specific case, the sexual identity). The documentary is still the result of critical reflection on the role of the media as a tool in the construction and administration of “truths” that define the subject in their physical and subjective actions.

Keywords: Music / Body / Identity / Gender / Sexuality

A metafísica do corpo se entremostra nas imagens.
A alma do corpo
modula em cada fragmento sua música de esferas
e de essências
além da simples carne e simples unhas
(Carlos Drummond de Andrade)

Introdução: ensinando sobre documentário, enquanto aprendo a documentar

Este artigo é resultado de minha experiência em ministrar, pela primeira vez, um curso sobre documentário para alunos do curso de Comunicação das Faculdades Nordeste (onde sou professor) que pouco conhecimento possuíam sobre esse gênero cinematográfico. Eu mesmo, até o instante de ministrar o curso, tinha pouco contato com essas produções, restringindo-me a filmes conhecidos de diretores aclamados como Eduardo Coutinho, entre outros.

Enfim, foram-me propostas cerca de 27 horas/aulas para que eu não somente apresentasse aos alunos à linguagem do documentário, mas, para além disso, produzisse também um documentário como resultado do curso. Estava então agora diante de dois desafios: apresentar *o que é documentário* e, logo em seguida, ensinar (e aprender) sobre *o que é a produção de documentário* - duas áreas quase que completamente estranhas ao meu fazer acadêmico.

Sem qualquer desespero, resolvi o impasse optando por direcionar os assuntos a serem abordados em sala de aula aos conteúdos que venho desenvolvendo desde meus tempos de graduação em Comunicação, a saber, a relação entre mídia, corpo e subjetividades. Ou, mais precisamente, como a mídia pode ser utilizada como uma ferramenta

1 Bacharel e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Especialista em Artes Visuais e Performáticas pela Universidade do Algarve (Portugal). Também escritor, artista visual, produtor cultural e tem experiência em redação jornalística e publicitária. Atualmente, é professor do Curso Superior de Jornalismo das Faculdades Nordeste

pedagógica (LOURO, 2008, p. 82) na normatização dos corpos por meio de seus discursos e também como essa mesma mídia pode criar, ainda que com certos limites, espaços para que os corpos subvertam regras tradicionais de gênero e sexualidade.

Tendo isso em mente, dei início ao curso, abordando questões contemporâneas sobre corpo, gênero e sexualidade para alunos que ainda estão no início de suas descobertas subjetivas e que, por isso, vivenciam uma série de dúvidas sobre como *estar em sociedade*, como manifestar seus desejos sem correr os riscos contantes das coesões sociais e, por fim, como se fazer imagem de si sem se perder nessa própria imagem. Nesse sentido, os documentários foram excelentes para a discussão dessas e de outras questões.

Metodologia e reflexões: falas do outro, falas sobre o outro

Para dar início às várias discussões desenvolvidas durante o curso, optei por não apenas exibir documentários, mas por escolher textos acadêmicos que complementassem os filmes levados para sala de aula. Dessa forma, texto e imagem acabavam por se integrar e permitir uma maior compreensão sobre determinados conteúdos que até aquele instante pareciam, de alguma forma, “nebulosos” para muitos dos alunos (praticamente todos numa faixa etária entre 19 e 22 anos, pertencentes às classes A e B, moradores da capital cearense ou de cidades próximas à Fortaleza).

Assim a exibição dos filmes *Outrage* (de Kirb Dick), *Bailão* (de Marcelo Caetano), *The Celluloid Closet* (de Rob Epstein e Jeffrey Friedman) e *Cowboys Forever* (de Jean-Baptiste Erraca), dentre outro, foi acompanhada da leitura e discussão de textos de autores como Mirian de Souza Rossini, Michel Bozon, Adriana Nunan, entre outros autores. Desses, dois textos merecem destaque: o artigo de Rossini, intitulado “O gênero documentário no cinema e na TV” e o livro de Nunan intitulado “A representação dos homossexuais na mídia”. No primeiro trabalho, além do aparato histórico sobre documentário que a autora nos apresenta, chama a atenção a sua defesa sobre a capacidade de efeito de real que somente pode ser produzido pelo gênero documentário. Assim, diz a pesquisadora, “se todo filme (enquanto imagem representativa) produz um efeito de realidade, os filmes documentários podem produzir um efeito de real, pois ao apresentarem eventos que foram captados in loco acabam servindo de testemunho daqueles fatos” (2006, p. 241). Já o segundo texto nos permitiu refletir sobre como a representação na mídia pode ser, por um lado, um caminho para a legitimidade de homossexuais

e, por outro, uma forma de impossibilitar a aceitação destes pela sociedade e por si mesmos.

A partir disso, eu e os alunos começamos a refletir sobre o papel preponderante da mídia como mecanismo construtor e administrador de “verdades” que definem os sujeitos em suas ações físicas e subjetivas. E não somente o cinema documentário (com sua capacidade de produção do *efeito de real*), mas qualquer imagem que tenha um largo alcance e que, por isso, consiga se inserir (ou melhor dialogar, completar, mesclar-se) com/o/ao imaginário dos espectadores (em consonância com o imaginário coletivo) em relação a determinados grupos sociais e culturais. Para citar um exemplo, o documentário de Epstein e Friedman, ao revelar o histórico dos personagens homossexuais no cinema hollywoodiano desde os primórdios da sétima arte até a década de 90, mostrou-nos o quanto o cinema tem o poder de moldar mentes e comportamentos de forma positiva ou negativa e o quanto a ausência de um discurso mais aberto sobre sexualidade, ainda que na esfera midiática, pode terminar por direcionar os indivíduos a uma maneira distorcida de se perceberem e perceberem o outro.

Mas este mesmo cinema é capaz (reviravolta) de permitir a construção de um espaço amplo para reflexões sobre temas-tabus, pouco discutidos cotidianamente e que merecem destaque a fim de que os sujeitos envolvidos por essas discussões (na condição de ator central do discurso ou de sujeito que apenas contempla e/ou discursa sobre um ou mais indivíduos da situação em questão) possam repensar suas formas de agir e pensar na vida prática. O discurso, em especial, de um dos entrevistados do curta-metragem “Bailão” (do diretor Marcelo Caetano) nos chamou a atenção, assustou-nos mesmo ao nos fazer perceber o poder simbólico dos discursos normativos sociais sobre a subjetividade dos indivíduos. Diz o entrevistado do documentário, andando pelas ruas de São Paulo:

Essa liberação, essa maior tolerância pra mim chegou tarde demais. Eu fui criado numa sociedade onde ser homossexual era ser criminoso, era ser pecaminoso, era uma coisa feia, uma coisa que não se conta, uma coisa vergonhosa. Então o meu desejo, o meu desejo foi levado, foi ensinado a se manifestar somente em situações ligadas à marginalidade... Eu fui educado para ser marginal, não dá pra ser mocinho agora com 66 anos.

A partir das discussões e reflexões geradas por essa e outras falas dos vários documentários assistidos, percebemos que não somente aquele cinema que estávamos a ver tinha um compromisso para com o espectador, mas

que nós também precisávamos contar uma história que, de alguma maneira, ajudasse outras pessoas a se libertarem das imposições simbólicas que, via mídia, constroem (ou influenciam profundamente na construção) dos/os corpos e conseqüentemente das/as subjetividades. Para tanto, percebemos que era preciso inevitavelmente que, em nosso trabalho audiovisual, falássemos sobre homossexualidade com homossexuais; que fugíssemos de construções estereotipadas de representações gays e tentássemos construir uma narrativa fluída, na qual questões às vezes ainda tão difíceis de serem abordadas pudessem ser reveladas de uma forma quase poética – sensível.

Inspirados pelos filmes “Bailão” e “Eu não quero voltar sozinho”² (curta-metragem de Daniel Ribeiro), optamos por realizar um trabalho que misturasse ficção e documentário e que abordasse a questão da homossexualidade como um assunto cotidiano que perpassa o imaginário e a curiosidade das pessoas, nem sempre esclarecidas sobre a vida daqueles e daquelas que, como afirma Louro, “se desviam das regras e da direção planejada” e que “desencaminham-se, desgarram-se, inventam alternativas” (2008, p. 17). Queríamos então inventar alternativas: produzir uma narrativa muito, muito distante de um documentário nos moldes de um cinema verdade ou um cinema direto (ROSSINI, 2006, p. 246); queríamos enfim contar uma história que pudesse ser não somente a história do nosso entrevistado, mas também a nossa história e a história do outro, qualquer outro que assistisse o nosso documentário, que não era bem um documentário e que também, paradoxalmente, não deveria ser tão nosso.

Kate Perry que nos dê um norte: três formas possíveis de pensar o filme

Foi aí que surgiu o primeiro impasse: como falar de homossexualidade com um personagem assumidamente homossexual fora de um ambiente homossexual ou, pelo menos, de um ambiente familiar ao personagem? Isso porque inicialmente havíamos pensando em entrevistar diferentes sujeitos homossexuais masculinos, de diferentes idades, em diferentes ambientes gays da cidade de Fortaleza para então perceber como o ambiente moldou e molda sua identidade sexual e como essas mesmas pessoas acabam por moldar o próprio ambiente por meio

da expressão de sua identidade. Afinal, inevitavelmente, a arquitetura desempenha um papel disciplinar sobre os corpos, como bem mostrou Foucault em “Vigiar e Punir” e como nos apresenta a tese de Merleau-Ponty segundo a qual “o arquitetônico está por toda a parte: na gênese, no funcionamento, na própria percepção” (2006, p. 345).

O que quer dizer que, se olhamos para a arquitetura, ela também nos olha e nos interroga; ou pode calar-se e, em silêncio, interpelar-nos; repentinamente, fazer-nos semioticamente mudar. Somos então, em maior ou menor intensidade, questionados pelo silêncio ou pelo barulho ensurdecedor do local onde decidimos estar (independente do tempo de permanência) e, talvez mesmo por esse constrangimento, tratamos logo de transformar o lugar onde estamos em espaço, o qual, de acordo com De Certeau (1994, p. 202) “é um lugar praticado”; e essa prática que faz do lugar um espaço é produzida por um movimento de ação e narração, que orientam o espaço a funcionar “em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (1994, p. 202).

E era sobre esses conflitos, sobre essas proximidades que queríamos tratar. Como as paredes das boates, das diversas boates da cidade de Fortaleza, impeliam os sujeitos (no caso, os homossexuais masculinos) a desenvolverem uma identidade gay em conformidade com o ambiente (de alguma forma metaforizando o grupo no qual o indivíduo está inserido) e também em conformidade com seus próprios anseios, conduzindo-nos assim ao *paradoxo da individualidade* apresentado pela tese de Bauman em “Vida Líquida” (2007). Infelizmente, isso não foi possível. A falta de tempo somada à ausência de recursos financeiros e técnicos e de uma equipe de produção qualificada acabou por nos limitar a um único personagem: o estudante e DJ Diego Guedes, 23 anos, cearense e homossexual assumido.

Em princípio, essa limitação poderia nos parecer frustrante, mas o fato do entrevistado ser alguém que logicamente mantinha um contato constante com boates e demais espaços gays da capital cearense nos despertou para a possibilidade real de construir uma história singular, que falasse sobre um indivíduo e falasse também sobre muitos outros sujeitos; que pudesse revelar o Diego e, ao mesmo tempo, revelarmo-nos como indivíduos possuidores de uma identidade fragmentada que não só o ambiente (e o grupo) pode eventualmente permitir pequenas consolidações (ou indicações de consolidações), mas que a própria música (num esforço puramente subjetivo) pode funcionar como um mecanismo que me liga ao outro e conseqüentemente me liga ao meu eu – constrói aquilo que sou. Nesse sentido, revelar a música como arma

² Optei por apresentar também alguns curtas-metragens de ficção, em virtude de decidirmos por filmar algo próximo ao docudrama.

orgiástica de um religare contemporâneo era a nossa meta a ser cumprida ao entrevistar Diego, ao filmar Diego, ao despedaçar Diego e depois remontar Diego.

Tínhamos, pois, três filmes: o primeiro era aquele que se deu em nosso primeiro encontro com o entrevistado, nossa conversa ainda cheia de constrangimentos e o DJ um tanto o quanto “armado” diante de tantas perguntas, que vinham de todos os lados. Erámos dez ao todo e Diego entre nós recebendo questionamentos de todas as direções e tentando, ao máximo, ser coerente, mostrar seu profissionalismo apesar da pouca idade, revelar o verdadeiro papel do DJ (segundo ele o real responsável pela construção do ambiente e das interações construídas nesse ambiente). Contudo, por conta de nossa pouca experiência, faltou-nos a perspicácia de nos aprofundarmos em determinadas questões e, mais precisamente, naquelas referentes à sexualidade do entrevistado e na relação entre identidade sexual, música e espaço. Em suma, falávamos com um rapaz gay como se ele fosse um heterossexual ou, pior, conversávamos com Diego como se a simples possibilidade de indenficá-lo, de alguma forma, como gay fosse considerada uma espécie de agressão, de injúria. A situação demonstra bem como a imagem do que é ser um homossexual ainda é deturpada coletivamente, ainda que entre pessoas que teoricamente aceitam melhor todos os grupos sociais, ainda que entre pessoas que, como eu, também são homossexuais. A injúria (ERIBON, 2008) que sofri em várias fases da minha vida, por vezes, me inibe a aproximar-me de alunos gays com medo talvez que eles pensem que desejo, a todo custo, revelá-los ou simplesmente (por um preconceito que é da nossa cultura, que é meu e que é do aluno) que eu tente algum tipo de aproximação com intuítos sexuais. Enfim, voltemos ao relato do documentário.

O segundo filme foi aquele em que uma equipe contratada, juntamente comigo e com os alunos, filmou as imagens de Diego e gravou suas falas. Por conta de decidirmos produzir uma narrativa não convencional, filmamos, em primeiro lugar, imagens aleatórias do entrevistado, optando principalmente por planos detalhes em seu corpo. Como não podíamos (mais um impasse entre vários) filmar em uma boate, decidimos que qualquer lugar da faculdade em que o DJ fosse filmado seria transformado numa pista de dança. A ideia era que, se a música faz parte da biografia de Diego, ela pode estar em todo o lugar, manifestando-se a qualquer momento e em qualquer circunstância. A opção por essa linguagem teve ainda a ver com uma crítica ao corpo que, cada vez mais, enche-se de apêndices, principalmente apêndices musicais (Ipods,

MP3, MP4, celulares com rádio, etc.), os quais constróem o design corporal do sujeito mergulhado num cotidiano tornado, cada vez mais, ficcional e, com isso, afirmam o poder da tecnologia na regulamentação de nossas relações com o espaço e com o outro. Afinal, com o acesso facilitado às várias possibilidades de sons, tornamo-nos, por puro prazer, autistas de um mundo que só é audível para nós e no qual o outro silenciou-se em prol da voz da Kate Perry ou de outro vocalista pop qualquer.



Figura 1 - Imagem do filme



Figura 2 - Imagem do filme



Figura 3 - Imagem do filme

Mas essa mesma Kate Perry que, na situação descrita, silenciosa para o outro, abre-nos para nós mesmos no que se refere a uma (re) descoberta de que o nosso corpo é

mais do que aquilo que nos ofereceram como modelo ideal para uma sobrevivência em sociedade. Ou seja, que “não se diz que o corpo é, dois pontos, e segue-se uma definição. Diz-se apenas alguns dos seus limites e traçam-se algumas das suas fronteiras” (LEAL, 1990, p. 308). O próprio Diego, em determinado instante do filme, reconhece a importância da música “I kissed a girl” de Perry como uma ferramenta tática que o possibilitou fazer com que algumas garotas, numa determinada festa em que discotecou, se liberassem e assumissem sua identidade sexual, ainda que momentaneamente, ainda que durante uma canção. Quer dizer, a música (e, sobretudo, a música pop contemporânea estadunidense, com todas as críticas possíveis) nos impulsiona, por meio do nosso corpo, a explodir nossa subjetividade como um fogo de artifício, conforme sugere a música Firework de Kate Perry:

Baby you're a firework
Come on let your colors burst
Make 'em go “Ah, ah, ah!”
You're gonna leave them all in “awe, awe, awe”

Boom, boom, boom
Even brighter than the moon, moon, moon
It's always been inside of you, you, you
And now it's time to let it through

Paradoxalmente, a música que nos faz por vezes autistas de um mundo cheio de sons, a um só tempo, se faz de ponte para nosso eu e para aquele que está ao lado ou à frente. Ajuda-nos a construir um *self* que se faz visível por meio do corpo que se mobiliza e se desconstrói através da música – e era sobre isso que queríamos tratar em nosso terceiro filme.

Quebrando signos: a desconstrução do corpo por meio da imagem objetiva

Sendo o corpo um produto da cultura, geralmente “arquitetado” pelos vários discursos (midiáticos, sociais, culturais, etc.) como um signo que referencia algo ou alguma coisa, decidimos que esse corpo pouco seria revelado em nossa abordagem audiovisual. Essa opção por nenhum momento se deu por receio em mostrar o entrevistado, mas sim pelo desejo de construir uma poética narrativa imagética em que fosse possível ressaltar os nuances simbólicos capazes de serem produzidos pelo corpo não apenas em contraposição à cultura, mas justamente utilizando os dados signícos oferecidos culturalmente (os

sons, as formas, as cores, etc.) para construir uma história menos compromissada com o efeito de realidade (apesar de sua aproximação com a ficção experimental) e mais atenta ao efeito de real que uma fala, um gesto, ou um *all star* surrado poderiam, por ventura, transmitir.

À captação das imagens fragmentadas do corpo, sucedeu-se uma edição que cooperou ainda mais com essa idéia de corpo insurreto, que se pretende mais essencialmente artístico do que essencialmente físico. Isso porque é na montagem que, segundo Benjamin, o cinema adquire seu status de expressão artística (1994, p. 178). Ainda sobre o processo de edição, quando Xavier fala da preponderância do papel do sujeito no registro cinematográfico, a montagem é apresentada como “o lugar por excelência da perda da inocência” (2005, p. 24). Ou seja, é o lugar que, de fato, nos revela que o real enquadrado e captado pela câmera é um real que passa pelo (s) ponto (s) de vista, pelo (s) olhar (es) de alguém (ns) que objetiva(m) dizer algo sobre alguma coisa por meio da imagem. Podemos então pensar na edição como o lugar no qual a imagem-cristal analisada por Deleuze (2003, p. 78) surge e é incorporada à narrativa fílmica – é, enfim, o lugar onde o cinema organiza suas verdades e os discursos sobre verdades a partir do senso comum/imaginário cultural³.

Partindo desse princípio, decidimos desconstruir os signos imagéticos mais comumente difundidos sobre aquilo que se imagina ser um DJ. E fizemos isso por meio de uma desconstrução do corpo do entrevistado e do próprio ambiente no qual este corpo foi inserido. Assim, se, de olhos fechados, qualquer um imaginaria que, num documentário sobre um DJ, o mais “lógico” e “correto” seria mostrá-lo numa pista de dança de uma boate, ao abrir os olhos para o curta, o que o espectador verá são partes de um corpo inserido num local completamente descontextualizado da realidade de um profissional da música eletrônica. Dessa maneira, de pedaço em pedaço do corpo física e subjetivamente descontextualizado, tentamos construir uma narrativa que reativasse esse corpo e mostrasse justamente o quanto nossa visão sobre o outro é normatizada, mas como ela pode ser também reeducada a partir, nesse caso, do produto audiovisual.

3 De acordo com Barbosa & Cunha, “as linguagens visuais e audiovisuais [...] se mostram particularmente eficazes para compreender em novas direções o imaginário humano, individual e coletivo” (2006, p. 53). Ainda segundo os autores, “trabalhar com filmes exige saber que se está trabalhando com a representação de um imaginário cotidianamente recriado e em movimento” (Idem, p. 55).

Revitalizando temerosamente o signo: a reconstrução do corpo por meio da voz subjetiva

Depois do corpo, a voz.

Mas o que deveria dizer a voz de Diego? Nesse sentindo, voltamos, assim como em todos os instantes da execução do curta, a várias reflexões sobre questões éticas que devem estar presentes principalmente no momento da edição. Três questões principais surgiram nesse instante: Como tornar crível a fala do entrevistado no que se referia à junção entre imagem e fala? Como fazer com que o som da voz do entrevistado passasse aquele sentido de real de que já falamos nesse trabalho? E, por fim, que discursos abordar tendo o cuidado de fazer desses discursos algo nosso, mas também e, sobretudo, algo do entrevistado?

É interessante que essa seja a última preocupação quando, na verdade, ela deveria ser a primeira. A explicação para essa inversão não é tão complexa: durante a entrevista sabíamos exatamente a que ponto queríamos chegar: desejávamos que o entrevistado falasse para nós sobre suas experiências como DJ na construção do ambiente da boate por meio de suas músicas e também na construção de um espaço subjetivo-poético-musical no qual as pessoas pudessem, por um momento (breve ou não), experienciar comportamentos de acordo com sua identidade sexual. Contudo, se as imagens para o curta foram captadas tendo em mente uma qualidade cinematográfica experimental e, conseqüentemente, artística, a mesma preocupação não esteve presente no momento da gravação da entrevista. Quer dizer, optamos por gravar as falas do entrevistado num estúdio com bons equipamentos, os quais, se por um lado, captaram com excelência as várias nuances da fala de Diego, por outro, deixaram o som com aquele “vazio profissional” característico das produções televisivas de estúdio. Em outras palavras, enquanto a “verdade” da imagem nos possibilitava ousar, a “verdade” do som nos comprometia em nossa ousadia.

Dessa forma, um signo competia com o outro e nos vimos impedidos de cumprir a tarefa principal do trabalho que era, na desconstrução de signos tradicionais, construir outros signos “inconformados” e com isso revelar a plasticidade do corpo, ou melhor, revelar aquilo que Garcia chama de *transcorporalidades*, as quais “surgem como estados de performance, em que o corpo ressalta suas nuances poéticas, plásticas, que evidenciam a discursividade visual estratégica” (GARCIA, 2005, p. 13). As invocações do corpo não poderiam ser traídas então pelas inflexões da voz resultante da entrevista e, por isso,

optamos como uma possível solução criar uma atmosfera de silêncio na qual a voz fosse incluída quase como um elemento desnecessário da trama, como se ela fosse uma entidade para além do corpo e cujo sentido de sua presença se desse de forma pontual, mais para complementar a essência imagética do corpo do que ser essencial ao corpo tornado imagem.

Conclusão: de volta para o signo

No entanto, sucumbimos ao imaginário de forma muito mais concreta, e menos poética do que imaginávamos. A forma, a estética experimental se rendeu à necessidade por incluir elementos sonoros que reconstruíssem o ambiente da boate, o lugar comum de nosso entrevistado. Dessa maneira, incluímos na edição alguns sons eletrônicos que, mesclados à voz de Diego, trouxeram mais vida ao som artificial da voz em estúdio. Contudo, esse som também era artificial e mais artificial ainda o grande signo que ele conseguiu criar associado ao primeiro som, o som da voz (o qual teoricamente deveria ser mais naturalizado do que aqueles sons produzidos pela força da criatividade humana). Mas a linguagem (o som normatizado) também é uma criação humana e que, por isso, nada tem de natural⁴. Enfim, parecia-nos impossível fugir de qualquer tipo de signo fortemente ligado ao imaginário e realmente, em determinado ponto, desistimos dessa fuga. Não por nos ser caro compreendermos e admitirmos a necessidade do signo na construção da comunicação (de todos os tipos de comunicação), mas porque já não nos era mais doloroso assumir o real como fruto de um real impossível em relação ao qual as tentativas de irrealidade (de confronto), por meio da construção da imagem, somente são possíveis em conformidade com uma realidade maior, tão irreal quanto as tentativas de desrealizá-la (desmascará-la?).

Nesse momento, escrevendo e finalizando este artigo muitas reflexões me vêm a mente em relação a esta experiência. A primeira delas é que “as palavras representam objetos de todos os tipos, incluindo funções e imaginações” (ELIAS, 1994, p. 19) e que, por isso, desempenham um forte poder simbólico na estruturação do imaginário coletivo e conseqüentemente na estruturação da própria sociedade. Daí que o rompimento de verdades se dê sempre, como afirma Foucault, dentro de uma “exterioridade selvagem”. Afinal,

4 Segundo Lévi-Strauss, é na linguagem articulada onde acontece a demarcação entre cultura e natureza (GEORGES, 1989, p. 137).

“não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma ‘políciádiscursiva que devemos reactivar em cada um dos nossos discursos” (1997, p. 28). Isso quer dizer que a disciplina que normatiza/controla o discurso (a voz) normatiza/controla o corpo e nos mostra, com isso, que, em meio à propulsão de signos que regem uma sociedade do espetáculo, “o indivíduo é cada vez menos capaz de fazer frente ao enorme aumento da cultura objectiva” e, assim, “é reduzido a um grão de areia perante uma enorme organização de coisas” (SIMMEL, 2004, p. 91).

Conclusão triste? Nem tanto, visto que se é o corpo uma das coisas do mundo e está preso na textura do mundo (MERLEAU-PONTY, 2002), ele é também uma coisa do mundo capaz de alterar todas as coisas. Afinal, como o próprio Simmel afirma em outro texto, “não somente joga na sociedade aquele que a mantém externamente, mas com ele ‘joga-se’ de fato a “sociedade” (2006, p. 72). Nesse sentido, como as relações sociais contemporâneas nada mais são do que formas de jogo, cujas ações dos jogadores perpassam, às vezes sem dores e dificuldades, as esferas do pessoal e do coletivo, não é problemático pensar que para se sobressair ao próprio corpo, o corpo do entrevistado precise aderir a um signo, a uma máscara: revestir-se de DJ, para então revelar (ainda que inconscientemente) o quanto de artificialidade há na conduta cotidiana. Por isso (tão inconcientes quanto ele) voltamos ao corpo que não pode fugir de sua máscara ou melhor: que não precisa fugir dela, mas usá-la taticamente na busca por uma individualidade que precisa da teatralidade para existir. Sem mentiras, o entrevistado conta sua história por meio de gestos e sensações que são, de um modo geral, mentirosos⁵.

Algo parecido com o que Eduardo Coutinho fez em seu “Jogo de cena” no qual o diretor coloca atrizes e mulheres comuns contando a mesma história e nós não sabemos em quem acreditar, ou por outra, não sabemos com quem nos emocionar menos ou mais: com a mulher real que conta sua história ou com a história real contada pela falsa mulher. E quem é realmente falsa ou verdadeira nesse jogo de contar histórias? Quem se apropria de uma história e faz dela sua em encenação, não pode se dizer dono dela em verdade? Não poderá carregá-la para sempre em suas narrativas, em sua memória, em suas dores e suas alegrias? E quem nos garante que o “verdadeiro” dono

da história veja nela realmente algo de valor que deva ser narrado e mais: narrado com emoção? Seja como for, nos emocionamos com os signos da emoção despejados por personagem e persona (se é que há realmente essa divisão). Resumidamente, nos comovemos com os personagens e percebemos que personagens também somos em nossas comoções diante dos vários espelhos (dentre eles, os midiáticos) que nos rodeiam, nos invadem e nos formam, conformam, inconformam e, por vezes, nos unem uns aos outros numa musicalidade espetacular de corpos, geralmente mascarados, que se misturam. Ou como diz Merleau-Ponty: “o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento duma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim” (2002, p. 31).

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Andrea. **Antropologia e imagem / Andrea Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 25 e 26.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

ELIAS, Norbert. **Teoria simbólica**. Lisboa, Celta Editora, 1994.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 2008, p. 27 – 29.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.

GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representações: estudos contemporâneos**. São Paulo, Pioneira Thompson Learning, 2005.

LEAL, Isabel. **O corpo como texto e como discurso**. In:

5 De acordo com o sociólogo francês David Le Breton, “no interior de uma mesma comunidade social, todas as manifestações corporais do ator são virtualmente significantes aos olhos dos parceiros. Elas só têm sentido quando relacionadas ao conjunto de dados da simbologia própria do grupo social. Não há nada de natural no gesto ou na sensação” (2007, p. 9, grifo meu).

Revista Análise psicológica, Série VIII, n. 3, Julho de 1990.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Lisboa, Vega, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza: curso do Collège de France**. São Paulo: Martins Fontes, 2ª Edição, 2006.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O gênero documentário no cinema e na Tevê**. In: DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias (org). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2006.

SIMMEL, Georg. **Fidelidade e gratidão e outros textos**. Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2004.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

