

Ciências da Comunicação 2

Vanessa Cristina de Abreu Torres Hrenechen
(Organizadora)



Atena
Editora

Ano 2019

Vanessa Cristina de Abreu Torres Hrenechen
(Organizadora)

Ciências da Comunicação 2

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Natália Sandrini e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

C569 Ciências da comunicação 2 [recurso eletrônico] / Organizadora
Vanessa Cristina de Abreu Torres Hrenechen. – Ponta Grossa
(PR): Atena Editora, 2019. – (Ciências da Comunicação; v. 2)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-205-0

DOI 10.22533/at.ed.050192503

1. Comunicação – Aspectos políticos. 2. Comunicação de massa.
3. Internet. 4. Jornalismo. I. Hrenechen, Vanessa Cristina de Abreu
Torres. II. Série.

CDD 302.2

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de
responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos
autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O segundo volume da obra “Ciências da Comunicação” é composto por 30 artigos divididos em dois núcleos temáticos. O primeiro núcleo apresenta a história da publicidade e traz apontamentos sobre a origem da profissão, o seu desenvolvimento e as transformações que ocorreram em diferentes contextos. Os autores dos artigos refletem sobre o uso do imaginário em produtos publicitários e a influência destes sobre o consumo e os modos de vida do público.

Os estudos também retratam a fotografia a partir da publicidade e trazem reflexões sobre o regime estético da arte e as relações entre a imagem, o texto, a montagem e o político. Alguns autores analisam como as grandes marcas conseguem chamar a atenção dos clientes, já que o processo estratégico de comunicação se intensificou com a internet e as mídias sociais, e como se constituem as dinâmicas entre consumidores e as empresas em âmbito digital.

Outros artigos apontam para a influência de vídeos nos hábitos de consumo e trazem a aplicação de metodologias para a análise de produtos e serviços. O segundo conjunto temático apresenta pesquisas sobre o papel das obras audiovisuais na construção dos indivíduos, com análises das narrativas e representações existentes em seriados e filmes. Por fim, são apresentados os desafios da imagem vertical a partir dos padrões da produção audiovisual vigente.

Vanessa Cristina de Abreu Torres Hrenechen

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA PUBLICIDADE MUNDIAL | |
| Mario Cesar Pereira Oliveira | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925031 | |
| CAPÍTULO 2 | 14 |
| DISCURSO PUBLICITÁRIO NO JANTAR EM FAMÍLIA DE <i>DOWNTON ABBEY</i> : O CONSUMO DOS PRODUTOS E DOS MODOS DE VIDA DO INÍCIO DO SÉCULO XX | |
| Lye Renata Prando | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925032 | |
| CAPÍTULO 3 | 26 |
| PASSADO REINVENTADO – A PUBLICIDADE DE O BOTICÁRIO NA NOVELA DEUS SALVE O REI | |
| Beatriz Braga Bezerra | |
| Dora Carvalho | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925033 | |
| CAPÍTULO 4 | 39 |
| BORBOLETAS, IMAGENS E IMAGINÁRIO NA PUBLICIDADE INFANTIL | |
| Maria Soberana de Paiva | |
| Karlla Christine Araújo Souza | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925034 | |
| CAPÍTULO 5 | 50 |
| A PERCEPÇÃO DO APELO SAUDÁVEL NA PROPAGANDA DE PÃES: UM ESTUDO COMPARATIVO COM O USO DO <i>EYE TRACKER</i> | |
| Fernando de Magalhães Contato | |
| Gabriela Fantauzzi Poiani | |
| Gabrielly Oliveira Silva | |
| Giuliam Yukio Y. Uchima | |
| Gustavo Pedrotti Perossi | |
| Letícia Fujikawa Tokunaga | |
| Diogo Rógora Kawano | |
| Leandro Leonardo Batista | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925035 | |
| CAPÍTULO 6 | 64 |
| A PRESENÇA DA ESTÉTICA SURREALISTA NA PUBLICIDADE: UMA ESTRATÉGIA ABORDADA NAS PEÇAS PUBLICITÁRIAS DA HEINEKEN | |
| Francine Rocha Lasevitch | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925036 | |
| CAPÍTULO 7 | 77 |
| OS GIFS COMO ESTRATÉGIA DE BUSCA PELA EXPERIÊNCIA MULTI-LÍQUIDA NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO DA FOTOGRAFIA PUBLICITÁRIA | |
| Melissa Santos Gameleira | |
| Erich Lima Pinto dos Santos | |
| Sarah Letícia Silva da Silva | |
| Mariana de Jesus Alvim da Silva | |
| Matheus Francisco de Barros | |
| Lucas Veiga Trindade | |
| Andreza de Araújo dos Santos | |
| Flaviano Silva Quaresma | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925037 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 8 | 87 |
| <i>MONSANTO® A PHOTOGRAPHIC INVESTIGATION: ENTRE JUSTIÇA E JUSTEZA</i> | |
| Marina Feldhues | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925038 | |
| CAPÍTULO 9 | 101 |
| A CIDADE INSCRITA EM SEUS CORPOS: UMA ANÁLISE DO PROJETO “RIO EU TATUO” | |
| Gabriel Chavarry Neiva | |
| Gabriel Gutierrez Mendes | |
| DOI 10.22533/at.ed.0501925039 | |
| CAPÍTULO 10 | 114 |
| AS ESTRATÉGIAS DE MARKETING DE CONTEÚDO NA EXPERIÊNCIA DA MARCA RESERVA | |
| Tadeu Carvão Ribeiro | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250310 | |
| CAPÍTULO 11 | 125 |
| O INFLUENCIADOR DIGITAL E SEU ESTABELECIMENTO COMO MARCA E DISPOSITIVO | |
| Nanachara Carolina Sperb | |
| Kati Caetano | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250311 | |
| CAPÍTULO 12 | 141 |
| UNBOXING NO CIBERESPAÇO: INFLUENCIA DOS VÍDEOS LOL SURPRISE DOLLS NOS HÁBITOS DE CONSUMO INFANTIL | |
| Jullie Tenório Ed Din Sammur | |
| Pedro Afonso Cortez | |
| João Paulo Araújo Lessa | |
| Ana Carolina Cortez | |
| Marcus Vinícius Rodrigues de Souza | |
| Maíra Lopes Almeida | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250312 | |
| CAPÍTULO 13 | 149 |
| O <i>MULTICAM</i> DE “TRUE LOVE WAITS” E OS CAMINHOS MODERNOS DA AURA | |
| Letícia Farias Hayashi | |
| José Augusto Mendes Lobato | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250313 | |
| CAPÍTULO 14 | 159 |
| A MÚSICA NOS GAMES E O CASO SHADOWS OF THE COLOSSUS | |
| Cadmíel Castro de Souza Junior | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250314 | |
| CAPÍTULO 15 | 168 |
| JUEGOS EN LÍNEA, INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN | |
| Nadya González-Romero | |
| Harold Castañeda-Peña | |
| Adriana Salazar-Sierra | |
| Luis Ignacio Sierra-Gutiérrez | |
| Alfredo Luis Menéndez-Echavarría | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250315 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 16 | 181 |
| CARNAVAL, SUBLIME ILUSÃO: ANÁLISE SOBRE A EXECUÇÃO CRIATIVA E LUCRATIVA NOS DESFILES DE CARNAVAL | |
| Bianca Villani de Brito | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250316 | |
| CAPÍTULO 17 | 191 |
| APLICAÇÃO DO MODELO DE ARQUITETURA DE PLANEJAMENTO DA BBDO DE NOVA IORQUE AO CENÁRIO BRASILEIRO | |
| Guaracy Carlos da Silveira | |
| Fernando Augusto Carvalho Dineli da Costa | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250317 | |
| CAPÍTULO 18 | 204 |
| CÁLCULO DE METAS DE COMPRAS EM PROGRAMAS DE FIDELIZAÇÃO COMERCIAL NO AGRONEGÓCIO UTILIZANDO MÉTODOS NUMÉRICOS DE INTERPOLAÇÃO | |
| Suzana Lima de Campos Castro | |
| Marcelo Carlos Falcão Meneghetti | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250318 | |
| CAPÍTULO 19 | 210 |
| PRODUTOS MIDIÁTICOS: UMA ABORDAGEM SOBRE A INTERFERÊNCIA DE OBRAS AUDIOVISUAIS NA CONSTRUÇÃO DOS INDIVÍDUOS | |
| Valdemir Soares dos Santos Neto | |
| Damaris Strassburger | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250319 | |
| CAPÍTULO 20 | 221 |
| NETFLIX E SUAS SÉRIES: ROMPENDO COM A INDÚSTRIA CULTURAL? | |
| Tatiana Frago Galdino da Silva | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250320 | |
| CAPÍTULO 21 | 232 |
| O PAPEL DA TELEVISÃO NO <i>STREAMING</i> : UM ESTUDO SOBRE A EVOLUÇÃO DAS SÉRIES DA PRODUTORA SHONDALAND E SUA CONTRATAÇÃO PELA NETFLIX | |
| Rhayller Peixoto da Costa Souza | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250321 | |
| CAPÍTULO 22 | 242 |
| UMA DISCUSSÃO SOBRE A MATERIALIDADE A PARTIR DA SÉRIE “O MECANISMO”: CORRUPÇÃO POLÍTICA COMO OBJETO EM NARRATIVA FICCIONAL | |
| Valmir Moratelli Cassaro | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250322 | |
| CAPÍTULO 23 | 254 |
| ANÁLISE SEMIÓTICA DO COMPORTAMENTO DE BARNEY STINSON, PERSONAGEM DO SERIADO <i>HOW I MET YOUR MOTHER</i> SEGUNDO A SEMIÓTICA DO HUMOR | |
| Leidiane Sousa da Cunha | |
| Iury Mateus Oliveira Silveira | |
| Diego Frank Marques Cavalcante | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250323 | |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO 24 | 261 |
| O QUE A NARRATIVA ACADÊMICA TEM A NOS CONTAR SOBRE O SERIADO <i>MAD MEN</i> ? EXPERIMENTANDO FORMATOS DE REVISÃO DE LITERATURA | |
| Benjamin Vanderlei dos Santos Jesana Batista Pereira | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250324 | |
| CAPÍTULO 25 | 277 |
| CINEMA E (TRANS)MOVIMENTO GERACIONAL: ANCORAGEM E AFEIÇÃO NOS FILMES INFANTIS | |
| Rafael Iwamoto Tosi | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250325 | |
| CAPÍTULO 26 | 290 |
| CINEMA E REPRESENTAÇÃO DO SURDO: UM ESTUDO DO FILME <i>A GANGUE</i> (2014) | |
| Tatiane Monteiro da Cruz | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250326 | |
| CAPÍTULO 27 | 305 |
| UM CHAMADO À VIOLÊNCIA: UMA ANÁLISE DA JORNADA DO HERÓI NO FILME <i>TAXI DRIVER</i> | |
| Romério Novais de Jesus Débora Wagner Pinto Ray da Silva Santos | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250327 | |
| CAPÍTULO 28 | 315 |
| WALTER BENJAMIN E JEAN BAUDRILLARD EM CÓPIA FIEL, DE ABBAS KIAROSTAMI | |
| Maria Paula Lucatelli | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250328 | |
| CAPÍTULO 29 | 326 |
| OS FORMATOS DE TELA E OS DESAFIOS DA IMAGEM VERTICAL | |
| Luis Fernando Severo | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250329 | |
| CAPÍTULO 30 | 337 |
| PENSAR DIFERENTE NA MESMA CAIXA: UMA REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA PEDAGÓGICA A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE APRENDIZAGEM SITUADA NO PROJETO TOGETHER | |
| Christiane Rocha e Silva Lamounier Lucas Pereira Júnior | |
| DOI 10.22533/at.ed.05019250330 | |
| SOBRE A ORGANIZADORA | 350 |

WALTER BENJAMIN E JEAN BAUDRILLARD EM CÓPIA FIEL, DE ABBAS KIAROSTAMI

Maria Paula Lucatelli

UNIFAVIP | Wyden, Caruaru, PE

RESUMO: O presente artigo busca elucidar as linhas borradas entre o filme *Cópia Fiel* – do diretor iraniano Abbas Kiarostami – e a teoria da reprodutibilidade técnica do filósofo Walter Benjamin através de análises fílmica e bibliográfica. O conceito de “aura” na obra de arte e sua aplicabilidade na discussão proposta pelo longa metragem, além dos tensionamentos entre a dicotomia “realidade/ficção” e das consequências provocadas na construção narrativa do filme são, também, estudadas com embasamento nos escritos sobre simulacros e simulações de Jean Baudrillard.

PALAVRAS-CHAVE: Baudrillard, Benjamin, Cinema, Kiarostami.

ABSTRACT: This paper aims at elucidating the blurred lines between the film *Certified Copy* – by Iranian director Abbas Kiarostami – and the theory of mechanical reproduction from philosopher Walter Benjamin, through filmic and bibliographic analysis. The concept of “aura” in the work of art and its applicability to the discussion brought forth by the feature film, as well as the tensions between the dichotomy “reality/fiction” and the consequences provoked during the construction of the narrative are,

also, studied with a theoretical base from Jean Baudrillard’s simulacra and simulation.

KEYWORDS: Baudrillard, Benjamin, Cinema, Kiarostami.

INTRODUÇÃO

O nascimento do Cinema, receptor de mudanças sociais e culturais do fim do século XIX, alterou profundamente o leque de percepções do ser humano, através das novas técnicas de reprodução, como a edição e a montagem. Segundo Norton (2012), o cinema “se coloca como ferramenta para o homem reaprender a se relacionar criativamente com a técnica e a experimentar outras possibilidades de mundo” (NORTON, 2012, p.46).

Uma nova linguagem foi criada, um revolucionário “vocabulário” (Ibidem) estabeleceu-se com a edição. A geração foi alfabetizada pelos recursos audiovisuais, o que provocou uma maior proliferação e democratização das imagens e, conseqüentemente, compreensão.

O alinhamento entre a incidência tátil e a óptica foi o grande facilitador, de acordo com Walter Benjamin, para a compreensão da relação entre as massas e o cinema. A viabilidade de combinação entre essas duas estruturas rompeu com a dicotomia contemplação (óptica)/

costume (tátil).

Benjamin pôde perceber, no início do século XX, que com o engenho de “personagens coletivos” (NORTON, 2012, p. 47) relacionáveis, o cinema confeccionou narrativas que “serviam de antídoto para o desejo psicótico humano geralmente desenvolvido pelo estresse da tecnização” (Ibidem), e, com isso, a possibilidade de trocas durante a experiência cinematográfica tomou forma. Transformações do período foram absorvidas e houve a alteração do panorama social, pois “a ideia de se fazer reproduzir pela câmera exerce uma enorme atração sobre o homem moderno” (BENJAMIN apud Coutinho, Obras Escolhidas, Volume I, p. 182).

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o teórico alemão afirma que “o cinema era (...) aquela arte, espaço, lugar de convergência e de passagem, no qual estava acontecendo e condensando-se alguns fenômenos que já vinham aparecendo em outras artes e técnicas” (BENJAMIN apud Coutinho, 2008, p. 269). Benjamin defendeu que as, muitas vezes sutis, ebulições sociais geram alterações na estrutura de recepção que “serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte” (BENJAMIN, 1996, p. 185) para possibilitar a sua refuncionalização, ao traçar um panorama entre a pré-história e a era da reprodutibilidade.

Na pré-história, graças ao valor de culto, a produção artística se importou tão somente com o fato de que as imagens a serviço da magia existissem, e não que fossem vistas. Já na era da reprodutibilidade, funções inteiramente novas estariam sendo concebidas para a obra de arte, inclusive a ‘artística’, mas que esta talvez se revele mais tarde como secundária (BENJAMIN, 1996, p. 173 apud NUNOMURA, 2012).

O caráter religioso, mágico e ritualístico, calcado na tradição – com a predominância do aqui e agora da obra de arte –, fundou o entendimento de obra pura, original e autêntica. Na era moderna houve a substituição do valor de culto pelo valor de exposição, ao provocar a massificação dos produtos. Benjamin afirmou que “à medida que a obra de arte se emancipa de seu ritual, aumentam as ocasiões para que ela seja exposta” (BENJAMIN, 2012, p. 18).

Assim, “a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da existência parasitária como parte do ritual”, pois se transforma na “reprodução de uma obra de arte elaborada para ser reproduzida” (BENJAMIN, 2012, p. 18). Acontece, portanto, uma mudança na função social da arte, pois, ao deixar de ser produto ritualístico torna-se constituinte de um posto político.

Uma das funções mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho (BENJAMIN apud Norton, 2012, p. 53).

O caráter efêmero do cinema – como nova linguagem – foi ressaltado por Benjamin ao citar Paul Valéry diretamente. O autor tece um paralelo entre a imperceptibilidade da realização de serviços para o bem individual (a casa) com a transitoriedade da nova arte, já que ela surge “de um mínimo gesto, de um sinal, para logo em seguida nos

abandonar.” (BENJAMIN, 2012, p. 13).

A independência da reprodução técnica, frente à manual, para Benjamin, permite que certos detalhes, invisíveis ao olho humano, e perceptíveis apenas à objetiva da câmera, sejam possíveis de serem observados. Os artifícios do cinema são capazes de realçar tais características através do uso da câmera lenta, dos planos-detalhes, do som e da iluminação, por exemplo. Mas, para a sua aceitação, a compreensão de cada imagem isoladamente depende, claro, das que a antecederam – no que compreende a prática da narrativa cinematográfica tradicional.

Assim, todo o aparato linguístico disponível é essencial para a atribuição de sentidos. Por isso, Benjamin afirma que o cinema é o agente mais poderoso do movimento de massas de sua época. “Despojar-se o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, esta é a característica de uma percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” é tão forte que captura o singular por meio da reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 17); precisa definição do desejo aquisitivo dos símbolos culturais e sociais.

Em contrapartida, ele “não é compreensível sem o seu lado destrutivo, catártico; a liquidação do valor tradicional no seu patrimônio cultural” (BENJAMIN, 2012, p. 15). Com isso, pode inferir-se, portanto, o caráter agressivo de degradação da forma de arte, dependente, na maioria das vezes, dos ditos dos donos dos meios de produção.

O mercado estimulou a utilização do caráter capital do cinema como meio de comunicação por regimes como o fascismo e o nazismo, através da busca pela conformidade populacional e alienação ao sistema imposto - a estetização política com o prazer meramente estético foi inserida. Ao mesmo tempo, outras construções de governo marcharam em direção à politização e criticidade da arte, movendo o espectador e provocando-o constantemente. A desvinculação entre as inovações técnicas e as demandas por uma nova construção social “são uma forma encontrada pelo capitalismo de dominar o desenvolvimento das forças produtivas sem alterar as relações de produção” (GATTI, 2009, p. 270).

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 184).

Como início do século XXI, o cenário para desenvolvimento da arte cinematográfica foi expandido com o advento do ciberespaço, realidade que atesta e aprofunda os estudos de Benjamin. Manovich (2009), em *O chip e o caleidoscópio*, compreende que em tal estrutura há inúmeros objetos artísticos, com igual equiparação de produtores ou agentes culturais, “o que torna impossível elaborar teorias a partir de um olhar sobre conjuntos limitados de dados como, por exemplo, focar os estudos só na Renascença italiana ou no cinema de Hollywood” (NUNOMURA, 2012).

Portanto, “o engenheiro de mundos surge como o grande artista do século XXI” (LÉVY apud Nunomura, 2012, p. 3). Há, assim, uma ruptura com a situação anterior,

através da participação do receptor e da cisão do paradigma comunicacional; a obra de arte torna-se um processo aberto, e não mais fixo e restrito, como teorizou Umberto Eco, em *A obra aberta*.

O filme *Cópia Fiel*, do diretor iraniano Abbas Kiarostami, faz um constante uso das imagens dialéticas, idealizadas por Walter Benjamin, sendo, assim, promotor de reflexões e profundas quebras dos paradigmas convencionais da narrativa cinematográfica e de seus dispositivos. Neste sentido, o questionamento acerca da validade das reproduções de obras de arte e seu relacionamento hierarquizado com o “original” (ou a noção de) enuncia uma proposta estética inquiridora.

A tênue linha entre o real e a ficção, explorada amplamente pelo diretor, toma forma com o auxílio de conceitos elaborados por Jean Baudrillard: o simulacro e a simulação. Tais pressupostos norteiam a análise fílmica da película por meio do exame das conexões temáticas entre *Cópia Fiel* – considerando os recursos técnico-narrativos – e o estudo dos escritos de Benjamin e Baudrillard.

Ficção e realidade – os simulacros no cinema e em *Cópia Fiel*

As imagens em movimento “são altamente significativas”, capazes de abordar questões inerentes ao ser humano, como suas angústias e dúvidas mais profundas, aafiando a gama de percepções. A câmera, para Benjamin, possibilita, pela primeira vez, a abertura ao inconsciente ótico, um novo caminho até idealizações não antes transpostas, “mobilizando não apenas o olhar do espectador, mas o corpo em sua totalidade.” Houve, assim, a inserção de experiências táteis às óticas.

Porém, segundo Norton (2012), “ao mesmo tempo em que a câmera possibilita despertar o inconsciente ótico e desautomatizar o olhar que temos do mundo, ela pode também ser utilizada de maneira conservadora e apenas reproduzir uma *cópia servil da realidade*.” Tais escolhas são fortes pontos categorizadores de determinados projetos políticos, como aponta Benjamin,

A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade no filme (BENJAMIN, 1997, p. 125).

O cinema é um retalho de informações e vivências denteadas que transporta para a tela a ligação entre o “real” e o “projetado”. A ideia de ficção e realidade permeia a sétima arte desde seu princípio, ao traduzir os anseios do homem e seus desejos de conquista e exploração. A busca pela originalidade mostra-se difícil, já que o inédito é inalcançável e as reproduções e adaptações completam os vãos criativos. “Com o excesso, as imagens já não cumprem mais a função de representar o mundo; elas acabam criando um véu entre as pessoas e a realidade” (NORTON, 2012, p. 46).

Brecht, em seus estudos sobre o teatro, constatou que “menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. (...) É

preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado” (BRECHT apud BENJAMIN, 1994, p.106). Ir além de representações, adentrar no espectro das leituras e interpretações é, de acordo com o teórico, uma alternativa altamente viável.

Para Benjamin, a percepção do real no set de filmagem é realizada pela objetiva da câmera, e não pelo olho humano. A realidade que exsuda a câmera nada mais é do que “a mais artificial das realidades” (BENJAMIN, 2015, p.16). Por isso, essa outra miragem, transfigurada, fomenta no ser humano “a compreensão de que outras realidades são possíveis, ou seja, de que o mundo pode ser transformado” (NORTON, 2012, p. 54).

No estúdio, a presença do aparelho é tão intensa que observar uma gravação sem a intervenção técnica, a olho nu, é ver um emaranhado de equipamentos que produzem um ambiente artificial. A visão do real só seria possível através da intermediação técnica (Ibidem).

Dialogando com Brecht, o filósofo alemão delinea diferenças contundentes entre a performance no cinema e no teatro. O simples fato de, no primeiro, o ator interpretar para a câmera, e, no segundo, diretamente para o público, causa, segundo ele, duas consequências vorazes. Na encenação para a objetiva, ela não precisa, necessariamente, respeitar a atuação do artista, construindo planos diferentes com diversas tomadas – alterando, portanto, o ângulo de visão primordial, com seus cortes, entreplanos e takes de ambientação. Para Benjamin (2012), “a montagem definitiva do filme resultará da sequência de tomadas organizadas pela montagem a partir do material reunido.” Assim, a performance do ator vê-se à mercê de uma infinidade de “testes ópticos”, não sendo, assim, “ininterrupta.” O filósofo afirma, ainda, que a performance do ator de cinema é fragmentada, e será organizada pela sucessão de episódios estruturados posteriormente.

O segundo porém estabelecido pelo autor refere-se à impossibilidade de adaptações, mudanças conforme o público, pelo ator de cinema. No teatro, a vasta gama de reações possíveis advindas da plateia dialogará, diretamente, com o apresentado em cena, visto que a realização de ajustes é completamente possível.

(...) pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o ser humano deve atuar mobilizando a plenitude do seu ser, mas renunciando à sua aura, pois esta está ligada ao aqui-e-agora. Não pode ser reproduzida. A aura que cerca Macbeth no palco não pode ser dissociada daquela que cerca o artista que o interpreta para o público presente (BENJAMIN, 2012, p. 23).

De acordo com Benjamin, a era da reproduzibilidade quebra com a relação “distância-proximidade” presente no estágio da tradição e “conquista emancipação da existência parasitária até então imposta pelo seu papel ritualístico” (GONÇALVES, 2008). O advento do *zoom*, que, segundo o autor, teria um potencial transformador, aliado aos enquadramentos e *mise en scène*, “desconstroem o senso comum da imagem, mostrando detalhes da realidade que não víamos a olho nu” (NORTON, 2012, p. 56). O cinema propõe leituras diversas através da sua própria técnica, pois

(...) o cinema ampliou em toda a sua extensão a percepção do mundo perceptível e agora também do mundo acústico. Aquilo que o filme apresenta é muito mais exato e pode ser analisado de pontos de vista muito mais numerosos do que aqueles que o teatro ou a pintura permitem (BENJAMIN, 2012, p. 29).

A visão do cinema sobre a realidade é, para o homem moderno, representante de um alto nível de credibilidade, já que, com a ajuda das máquinas, ela torna-se capaz de “penetrar profundamente no cerne da realidade” (BENJAMIN, 2015, p. 27). A forma do homem de apresentar características da tão venerada concretude através da câmera é a pura característica do cinema – possibilidade nunca antes oferecida por qualquer forma de arte -; o destaque de elementos e a exatidão da encenação dramática apenas contribuem para o seu status revolucionário.

O filme *Cópia Fiel* (2010, França e Irã), do diretor iraniano Abbas Kiarostami, narra o encontro, em um pequeno vilarejo ao sudoeste da Toscana, entre James Miller, escritor inglês em divulgação de seu mais novo livro sobre a cópia na história da Arte, e Elle, uma francesa dona de galeria. Enquanto passeiam pelas ruas e museus da cidade, a relação ascende a um intrincado jogo de interpretação, que, aos poucos, mancha a separação entre quem são e o que parecem ser.

Em *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção*, Detlev Schottker estabelece um inovador paralelo entre Walter Benjamin e Jean Baudrillard, ao afirmar que “Benjamin teria sido o primeiro a reconhecer as consequências fundamentais de um novo princípio da reprodução, que Baudrillard chamará de ‘simulação’.” Baudrillard escreve, ainda, que “a partir do momento em que não são [as formas] mais produzidas mecanicamente, mas concebidas em virtude de sua reprodutibilidade.” (BAUDRILLARD apud Schottker, 2012, p. 97) E categoriza este fenômeno como *hiper-realidade*:

de acordo com esse princípio, as representações na mídia de massas não mais se orientam segundo uma realidade experimentável, e sim de acordo com uma realidade inventada, que não mantém relação com a realidade (SCHOTTKER, 2015, p. 97).

Em “A irreferência divina das imagens”, constituinte de *Simulacros e simulação*, Baudrillard teoriza acerca das particularidades conceituais dos termos *dissimular* e *simular*. Segundo o filósofo, a dissimulação parte do pressuposto do fingimento de “não ter o que se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9), enquanto a simulação seria “fingir ter o que não se tem” (Ibidem) – a última rebate exatamente no conflito central de *Cópia Fiel*. Afirma, além disso, que o dissimular fala de uma *presença*, mas, o segundo, de uma *ausência*.

Logo, fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Há, portanto, uma intrínseca correlação com o simulacro de Baudrillard, um artifício calcado na verdade que esconde que a verdade não existe. O simulacro do relacionamento do casal é exposto sob uma luz negativa, problemática, que, por si só,

enfrenta a instituição do casamento, o questiona e rebaixa, conseqüentemente, o seu valor sagrado. Há, assim, uma refuncionalização do estatuto matrimonial, pois “quando o real já não é o que era, nostalgia assume todo o seu sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 14). A potência transformativa do simulacro ressalta a sua capacidade de construir e alterar a realidade, sendo, no contexto da obra, um fator preponderante para a interpretação de Elle e James como um casal em crise.

Tal questionamento não reflete o cerne ou corrobora a validade do filme, pois a hierarquização do real não deve ser a preocupação central, já que o casal parece “simular uma outra ficção alternativa; tanto quer dizer, portanto, que eles, por assim dizer, simulam simular uma ficção, fazendo de conta que são um casal” (CACHOPO, 2011, p. 5). O *parecer* e o *fazer de conta*, supracitados, reiteram a característica da dubiedade, inerente ao Cinema, como arte que representa, relê, interpreta a realidade.

Os conceitos de simulacro, simulação e hiperreal foram amplamente estudados por outros teóricos como Giles Deleuze e Umberto Eco. O simulacro apresenta-se como uma cópia sem direta referência ao original, “uma imagem sem semelhança”, segundo Deleuze, em *Lógica do Sentido* (1969), ou, ainda, “o falso autêntico”, de acordo com Eco (*Faith In Fakes: Travels In Hiperreality*, 1983). A simulação, como conceituada anteriormente, caracteriza-se como o fingimento de ter o que não se tem. E, por fim, o hiperreal delinea-se como um estado no qual a capacidade de discernimento entre o real e sua simulação não é possível.

João Pedro Cachopo, em “*A aura na era de seu anunciado declínio: em torno de Cópia Fiel de Abbas Kiarostami*”, desenha duas ideias que abarcam os questionamentos acerca do material de trabalho do próprio cinema, espelhado nas relações apresentadas na obra do diretor. A ideia de “*ficção-real*”, como aquela fundada na realidade, mas nunca sendo-a totalmente, opõe-se à “*ficção-fictícia*”, menos real e, por isso, menos autêntica, “cópia da cópia” – assim, menos importante -, ascende à pergunta: “por que razão seria a primeira ficção mais real do que a segunda?.” Há como hierarquizar ficções e realidades?

Cachopo trás, como referência, o princípio da verossimilhança, cujo objetivo é o de conduzir à leituras razoáveis e à probabilidade de verdade, como argumento fundamental para o abandono de interpretações hierarquizantes. Argumenta, em seu artigo, a possibilidade de alguém começar a assistir ao filme em sua metade, e, por isso, não saber da alternativa paralela que supõe que o relacionamento matrimonial não é verdadeiro:

de facto, isolada da primeira parte, a segunda parte do filme não é menos verosímil do que a antecedente; em nenhum momento, pois, a segunda parte é em si mesma contraditória. Só conjugadas, as duas partes revelam a sua compossibilidade paradoxal (...) (CACHOPO, 2011, p. 6).

Em *Cópia Fiel*, “realidade e ficção confundem-se no meio da própria ficção, a ponto de já não ser possível distinguir o original (a realidade dentro da ficção) da cópia (a ficção dentro da ficção)” (Ibidem). Esta brincadeira confunde e convoca o espectador

a posicionar-se, colocar-se frente à obra como um ambiente vivo e mutável, passível de alterações. Tal comportamento reflete aquele idealizado por Benjamin, reflexo do engajamento político almejado.

O conceito de cópia adequa-se facilmente a este dilema, pois, assim como a perene susceptibilidade da obra de arte a sua reprodução, a dicotomia entre ficção e realidade dentro do escopo do cinema, nada mais é do que o exercício de dita possibilidade – consideração amplamente discutida no filme de Kiarostami, e em outros títulos de sua filmografia, como *Close-up* (Klūzāp, 1990).

O efeito do desgaste, que acomete tanto originais como suas cópias, transfere-se, no plano da película, para o relacionamento – simulado ou não – do casal. As marcas do tempo e da convivência regular, facilmente identificáveis, tomam forma nas discussões e desentendimentos entre James e Elle. A “perda de nitidez, de brilho, de intensidade” (CACHOPO, 2011, p. 7) projeta na relação certos lugares-comuns, próprios destes convívios puídos.

É pertinente, portanto, um questionamento acerca das características atribuídas à decadência do relacionamento, todas elas baseadas em pré-concepções inatas e habituais (descritas em filmes, séries, música e literatura). Com isso, pode inferir-se o contexto de cópia da cópia, visto que tais alegorias são meras reproduções de outras já abordadas à exaustão em diversas formas de arte.

A dialética entre ficção e realidade borra as linhas do crível, realçando nuances, no caso de *Cópia Fiel*, do que é, ou não, um relacionamento. Interação esta, que se revela uma mimese de um convívio pautado por décadas de comunhão, suscetível às profundas marcas do tempo.

E dentro do próprio cinema? É a atuação algo passível de credibilidade? Por ser uma interpretação, uma releitura de arquétipos e traços existentes no “mundo real”, tal exegese configura a representação de alguém frente à câmera. Como aponta Benjamin, a caricatura de um personagem diante da plateia é menos significativa do que a representação de si próprio diante da objetiva.

Grande parte da narrativa de *Cópia Fiel* concentra-se no passeio do casal pelas ruas da cidade, visitas a cafés e restaurantes, e, claro, a um museu. Nele, discutem uma pintura que, tida como original, há pouco foi descoberta ser uma cópia. A “*Cópia Original*”, como chamam, a “*Gioconda*” da Toscana, causa nos visitantes do museu muito interesse, ao ouvirem, do guia, a fantástica explicação de sua encomenda e percurso por cidades vizinhas.

James, pertinentemente, questiona o porquê da informação, aos turistas, da não originalidade do quadro. Esse seria um testemunho da hierarquização de valores tão defendida pela Escola de Frankfurt, mas combativamente questionada por Benjamin. O personagem afirma que o original é apenas a reprodução da beleza da moça, essa sim, talvez, o verdadeiro original.

E, mais a frente, categoriza que até mesmo a *Mona Lisa*, o mais famoso e celebrado quadro da História da Arte, é uma cópia, a cópia de *Gioconda*. No entanto,

James vai além e questiona o ponto central da obra: o sorriso. Foi ele espontâneo, ou elicitado por da Vinci? Esta linha de inquirições atesta que a noção de original, autêntico, certificado, faz uso de um discurso altamente problemático, pois interpreta a arte como um sistema de castas, que exclui e rebaixa certas manifestações de seu estatuto semi-sagrado.

Benjamin afirma que, no culto, a obra de arte é inserida no complexo da tradição, já que as primeiras surgiram em meio a um ritual mágico, religioso. É precisamente neste contexto que a aura é inicialmente estabelecida; “o fato de que esse modo de existência da obra de arte nunca se desprenda inteiramente de sua função ritual tem importância decisiva” (BENJAMIN, 2012, p. 17).

Por isso é tão significativa a visita de James e Elle ao museu, pois, ao andarem por seus corredores, observam as obras, com exceção da supracitada “Cópia Original”, de relance, destituindo-as de seu caráter mágico, ritualístico. A mudança dos paradigmas de recepção da arte criou um processo de ressignificação, também, do conteúdo exibido, posto que “na medida em que as obras de arte se emancipam do uso ritual, aumentam as possibilidades de sua exposição” (BENJAMIN, 2012, p. 18), já que a reprodutibilidade técnica resulta na massificação e mobilidade das obras.

A quebra da aura e a refuncionalização da arte, temas abordados pelo filme, e discutidos por Walter Benjamin em seu ensaio seminal, a partir da ótica do ascendente cinema, recebem contornos curiosos através da abordagem fílmica. Discutir tal tópico, em um meio reprodutível, idealizado para a reprodução, desenha as possibilidades questionadoras da arte.

Ao serem transpostas para as telas, as obras de arte perdem seu caráter aurático (baseado, de acordo com Benjamin, em preceitos de originalidade, autenticidade e inacessibilidade), pois “mesmo nas circunstâncias em que o produto da reprodução técnica conserve inalterado o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam inevitavelmente o seu aqui-e-agora” (BENJAMIN, 2012, p. 14-15). Assim, a transposição de um meio para outro apreende a essência do objeto: a sua autenticidade.

A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a sua origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é justamente a autoridade da coisa (BENJAMIN, 2012, p. 15).

Diferentemente de outras formas de arte, como a literatura e a pintura, o cinema depende da reprodução. Esta característica indissociável, inerente a sua existência, “não constitui uma condição externa (...), se baseia diretamente na sua técnica de reprodução” (BENJAMIN apud SCHOTTKER, 2012, p. 73).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os questionamentos propostos por Abbas Kiarostami são um compêndio das

angústias humanas no tocante da arte. Questionada de seu valor e limites, tornou-se uma questão, uma dúvida socialmente compartilhada, segundo Marcia Tiburi (em ensaio para a Revista Cult - 01/2018), desde a *Fontaine*, de Marcel Duchamp.

As vicissitudes dos estatutos de realidade e ficção, a todo o momento contestadas pelo cinema, tomam forma em *Cópia Fiel*. Seu caráter inquisitório e provocador remetem ao cinema politizado vislumbrado por Benjamin, em 1936.

A possibilidade de realização de um cinema comprometido, questionador e revolucionário é responsável pela citada politização, reflexo de um pensamento crítico fomentado pela, à época, nova forma de arte. Galgar tal caminho, para Abbas Kiarostami, era ponto recorrente, visto sua vasta filmografia. A escolha por quebrar os paradigmas do real e questionar a veracidade da imagem em tela resume, de forma marcante, grande parte das inquietações do diretor.

Neste caminho, a análise de *Cópia Fiel*, filme do prolífico diretor iraniano Abbas Kiarostami, é uma proposta natural como tentativa de leitura, ou interpretação dessas teorias. Capaz de interrogar, ao mesmo tempo, acerca das vicissitudes do cinema, como produtor de imagens, e, por isso, de sentidos, e do próprio real, em seus labirintos pouco convidativos, este filme é um provocativo usuário das possibilidades oferecidas pelo encontro dessas duas vertentes.

A construção narrativa da obra, juntamente com as belíssimas escolhas técnicas, entrega uma trama (enquanto narrativa cinematográfica, iniciada e encerrada na tela) intrincada e capaz de suscitar amplas discussões. Porém, a gama de propostas que invade o extra-tela refuncionaliza questões há muito debatidas, como as dicotomias entre realidade/ficção, falso/verdadeiro e original/cópia. As hierarquias vêm abaixo, e o que resta, imponente e absoluta, é a dúvida, os questionamentos, e conexão com o outro.

REFERÊNCIAS

ADORNO Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALVES, Marcelle Louise Pereira; CALERO, Maurício de Medeiros. **Simulacros e Simulação: Sucesso**, 2011.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and simulation**. Michigan: The University of Michigan, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CACHOPO, João Pedro. **A aura no seu anunciado declínio: em torno de Cópia Fiel de Abbas Kiarostami**, 2011.

CAPISTRANO, Tadeu (Org). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CLOSE-up. Direção: Abbas Kiarostami, Produção: Alia Reza Zarrin. Irã: Kanoon, 1990, 1 DVD.

CÓPIA Fiel. Direção: Abbas Kiarostami, Produção: Arin Karmitz. Irã: MK2, 2010, 1 DVD.

DIDI-HUBBERMAN, Georges. **Diante da imagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo.** São Paulo: Manole, 2005.

NORTON, Maíra. **Diante do aparelho: a experiência pedagógica do cinema em Walter Benjamin,** 2012.

NUMOMURA, Eduardo Yoshio. **Em busca da “aura” perdida.** 2012.

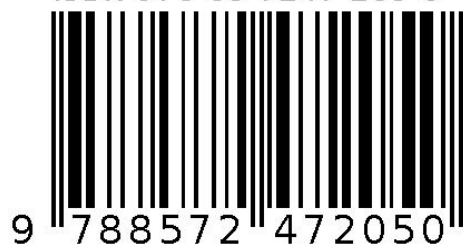
SANTA HELENA, Anna Karolina Veiga. **Os mundos real, virtual e hiper-real de Jean Baudrillard,** 2015.

SMITH, Daniel W.. **The concept of the simulacrum: Deleuze and the overturning of Platonism,** 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7247-205-0



9 788572 472050