

O Grande Pênis Branco: A Produção do Vídeo Também Como Forma de Intervenção Urbana¹

Raquel Gonçalves Dantas²

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

Resumo

Este trabalho visa analisar o vídeo intervenção *O Grande Pênis Branco* sob a ótica de sua construção narrativa e a relação que este produto final faz com a intervenção urbana realizada pelo mesmo grupo no final de julho de 2004. A discussão perpassa a distinção entre a produção audiovisual como simples registro e a montagem de uma narrativa para a produção de um vídeo intervenção, além, é claro, de enveredar pela discussão do conceito de vídeo experimental sob a ótica de André Parente. Por fim, o artigo elenca algumas modificações ocorridas no final do século XX que afetaram diretamente o sujeito pós-moderno e a produção audiovisual dessa época, refletindo nos dias atuais.

Palavras-chave: Intervenção Urbana, vídeo experimental, fragmentação do sujeito.

1 – O Cortejo: a arte subvertendo a ordem

“Quando a arte é tratada como caso de polícia é sinal de que a própria vida torna-se estrangeira a cidade.³” Constantemente manifestações artísticas são censuradas ou vistas de forma negativa por aqueles responsáveis por manter a ordem social vigente do capitalismo. Se toda manifestação artística se resumisse a uma produção estética, a arte perderia totalmente o sentido. Compreender a arte como forma de manifestação da vida é superar e enfrentar as barreiras vigentes que tentam suprimi-la.

O grupo *O Grupo* realizou uma intervenção urbana na cidade de Fortaleza, especificamente na Praia de Iracema – reduto de bares e boates frequentados por prostitutas e estrangeiros no turno da noite – , onde tinham como objetivo questionar o turismo sexual estrangeiro na cidade. Já tendo ocorrido uma primeira mostra da intervenção meses antes na

¹ Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual: cinema, Rádio e Televisão, do Inovcom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Graduada em Comunicação Social – Jornalismo e cursando especialização em Audiovisual e Meios Eletrônicos na Universidade Federal do Ceará. E-mail: rgoncalves84@gmail.com.

³ Frase escrita pelo sociólogo, psicanalista, pós-doutor em Filosofia e professor da Universidade Federal do Ceará Daniel Lins que publicou um artigo no jornal O Povo na época da intervenção “*O Grandão Pênis Branco*”. A frase foi utilizada no vídeo produzido pelo grupo.

baixa estação, o grande cortejo do *Grande Pênis Branco*⁴ foi realizado nos dias 26, 27, 28, 29 e 30 de julho de 2004, período de alta estação, causando espanto e furor na cidade. Cartazes foram afixados nas ruas do bairro com um conteúdo irônico: “Área Exclusiva de Turismo Sexual”. As logomarcas do Estado e da Prefeitura de Fortaleza foram alteradas criativamente em tom satírico, além de panfletos divulgando o evento no turno da noite.

Um grande pênis feito de isopor, medindo aproximadamente 2 metros, tinha afixado em sua superfície bandeiras de diversos países, onde a do Brasil encontrava-se hasteada na uretra. O grupo saiu desfilando com o *Grande Pênis Branco* entre as ruas do bairro da Praia de Iracema no turno de maior movimento do público pretense: a partir de meia noite. Rostos espantados, risos, piadas, agressões e até polícia fizeram parte dos dias da intervenção.

O ocorrido chegou a ser contido pela polícia e os interventores encaminhados a delegacia do turismo. Alguns foram detidos havendo a lavratura do auto de prisão em flagrante, além do Grande Pênis Branco ter sido apreendido no 2º distrito de Fortaleza.

A idéia do grupo reúne uma proposta política de contestação diante de uma realidade vivenciada em Fortaleza. A intervenção não se deu com um intuito moralista ou punitivo àquelas meninas que optam pela venda do corpo. Mas a idéia veio questionar o turismo sexual, a prostituição infantil e o descaso político com uma Praia de Iracema desfigurada e abandonada.

2 – O Grande Pênis Branco: para além do registro

A intervenção foi registrada e a idéia ganhou um novo suporte: audiovisual. A equipe produziu um vídeo de, aproximadamente, 3’30” onde não se restringiu a um simples registro dos dias de intervenção. O vídeo *O Grande Pênis Branco* se tornou uma peça independente e autônoma. Construiu-se através da narrativa cinematográfica uma nova realidade que não foi a mesma vivenciada nos dias de intervenção. E tampouco significou a representação do acontecimento. “(...) a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas; ela não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar em que este é chamado a se produzir”⁵. O vídeo tornou-se uma nova intervenção, levando em consideração a essência do conteúdo ideológico já realizado e os novos recursos cinematográficos utilizados.

⁴ O “*Grande Pênis Branco*” foi realizado por Leonardo Moreira, Lucíola Feijó, Daniel Arruda, Ticiano Monteiro, Marcos Oliveira Lopes, Marta Thereza, Mariana Smith, Airton Lima, Ivo Gotardo, Carlos Naik.

⁵ PARENTE, A. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós- guerra**. Campinas-SP: Papirus Editora, 2000, pag. 13

A intervenção audiovisual *O Grande Pênis Branco* consiste em uma narrativa montada a partir de imagens em movimento, som e fotografias desencadeando uma seqüência cinematográfica expressa de forma cronológica. O vídeo é intercalado com frases que indicam brevemente o ocorrido em cada dia da intervenção de julho de 2004. Embora para quem tenha vivenciado a intervenção prática pareça somente um registro dos fatos, o produto ganhou autonomia diante do fato específico, funcionando com uma obra de intervenção audiovisual independente. Isso se justifica no fato de que, através de recursos de edição próprios da linguagem, trabalharam-se elementos que vão além do registro e caracterizam esta autonomia da produção. Os recursos sonoros são exemplos que demarcam fortemente o caráter de intervenção no produto audiovisual. Os elementos sonoros presentes no vídeo não existiram na prática em 2004. Identificam-se outros elementos na intervenção prática, fato que aponta para uma nova produção.

Há uma distinção entre a produção de um vídeo intervenção e a produção de um vídeo a partir de uma intervenção prática. Analisando essa dicotomia, entendemos dois conceitos distintos de produção audiovisual. A ação prática da intervenção pressupõe um envolvimento imediato com outros atores sociais, outros sujeitos no momento prático da ação. Evidentemente, se interage a obra artística com estes sujeitos de forma a questioná-los, coloca-los sob uma reflexão sobre determinada temática. É possível, portanto, a partir dessa intervenção produzir um simples registro audiovisual ou um novo produto de intervenção.

Quando falamos em uma intervenção audiovisual, o objeto que entrará em contato com o sujeito, gerando a reflexão sobre determinada temática, será o próprio produto audiovisual e não a ação em si. Ou melhor, será uma determinada ação narrada a partir da linguagem audiovisual.

Podemos citar exemplos de artistas que desenvolveram trabalhos de intervenção audiovisual, produzindo vídeos onde a intervenção se daria no contato desse produto com os sujeitos sociais. Como exemplo desse conceito, citamos alguns trabalhos de Letícia Parente como *Marca Registrada*, *Preparação I* ou *Preparação II*⁶. Nesse caso, a artista preparou a ação para o registro e, portanto, produzir a intervenção audiovisual.

⁶ Trabalhos onde a artista prepara a ação para se registrada em audiovisual e daí, funcionar como intervenção. Em *Marca Registrada*, artista borda com uma agulha na sola do próprio pé a inscrição "Made in Brazil". Em *Preparação I*, ela prepara-se para sair. Tem os olhos e a boca cobertos por esparadrapos e sobre eles desenha dois olhos e uma boca. E, por último, em *Preparação II*, quatro vacinas são aplicadas na artista. No final do processo, preenche-se uma ficha de controle sanitário internacional para a saída do país.

No caso do vídeo *Grande Pênis Branco* temos um exemplo cinematográfico que se tornou para além de um simples registro. A partir de uma captação de imagens (fotográficas, sonoras e visuais) somados aos fatos ocorridos do final de julho de 2004, criou-se uma narrativa que compôs uma nova intervenção. Agora, uma intervenção audiovisual.

Sob a música de Reginaldo Rossi, “Ai Amor”, em um tom irônico, o vídeo inicia descrevendo o primeiro dia do Cortejo: “No primeiro dia, antes do cortejo, o grupo foi detido pela polícia enquanto pregava os cartazes no muro da delegacia de apoio ao turista. (risos)”. Em seguida, seguem cenas da Praia de Iracema e de parte do cortejo, captando-se o som ambiente como buzinas de carro, músicas de boates, o barulho de gente conversando na rua. Logo depois, a imagem do hasteamento da bandeira do Brasil no topo do Grande Pênis Branco é feita ao som do hino nacional brasileiro. Registra-se as imagens das reações de algumas pessoas e retorna-se ao som ambiente. Em frente a uma boate, a câmera, operada pela Mariana Smith, pergunta quanto custa para entrar e a resposta da moça é: “Mulher não paga”. A edição dessa imagem deu-se de forma a repetir a resposta da moça por oito vezes seguidas. “Mulher não paga, mulher não paga, mulher não paga, mulher não paga, mulher não paga, mulher não paga, mulher não paga, mulher não paga”.

Já no último minuto do vídeo, aparece escrito: “No segundo dia do cortejo, o grupo foi detido novamente pela polícia militar que alegou importunação ofensiva ao pudor. (mais risos)”. A imagem seguinte constitui o documento de registro feito pela polícia de contravenção penal a alguns dos interventores. Logo depois aparece a frase: “O Grande Pênis Branco encontra-se apreendido no 2º distrito policial de Fortaleza. Na sala do delegado (mais risos).” E no quadro seguinte, a frase do filósofo Daniel Lins publicado em artigo para o jornal O Povo: “Quando a arte é tratada como caso de polícia, é sinal de que a própria vida torna-se estrangeira a cidade”.

A relação imagem/acontecimento está no entendimento de que “não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimento. As imagens são os acontecimentos”⁷, que não são a representação de um acontecimento já passado, mas sim construção de um outro acontecimento.

A descrição breve sobre o vídeo baseada na reflexão do conceito de intervenção audiovisual mostra o zelo por uma montagem que retrata a essência do conteúdo ideológico também trabalhado na intervenção urbana realizada no final de julho de 2004. Porém, o resultado

⁷ PARENTE, A. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós- guerra**. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2000, pag.14.

foi um produto que não condiz com um simples registro do fato, mas sim, um outro acontecimento, uma nova forma de intervenção, sendo eles audiovisual.

3 – A narrativa do cinema experimental

Para tratarmos o vídeo do *Grande Pênis Branco* como um exemplo de cinema experimental podemos levar em consideração a afirmação ampla do conceito sugerido por Mirty citado por Parente: “(...) todo filme é experimental quando contribui para o aperfeiçoamento, para o avanço ou para a renovação do cinema e de sua linguagem”⁸.

Analisando os recursos utilizados na montagem do vídeo, identificamos elementos de inovação da linguagem cinematográfica. A mistura de imagens em movimento com imagens fotográficas, a utilização da repetição como elemento de fixação e ênfase na única fala do vídeo caracterizam um rompimento tradicional da narrativa cinematográfica embora o vídeo possua elementos também desta. A preocupação cronológica da narrativa e o próprio didatismo presente são exemplos de elementos tradicionais no *Grande Pênis Branco*, embora isso esteja claro quando o objetivo desta escolha foi não ocultar a essência do conteúdo ideológico do vídeo.

Através desta análise podemos então encaixar o *Grande Pênis Branco* como cinema experimental? Quando Noguez classifica o cinema experimental sob as funções da linguagem de Jakobson teríamos aqui um impasse: “poder-se-á definir o filme experimental como um filme em que a função ‘poética’ se sobrepõe às outras, sobretudo à função ‘fática’ e a função ‘referencial’”⁹. No caso do *Grande Pênis Branco*, há uma preocupação tanto estética como de comunicação. Portanto, a função poética¹⁰ se equivale à função fática¹¹ no vídeo. E ambas se sobrepõem à referencial¹².

De acordo com Parente, para que possamos entender a idéia de Noguez, seria preciso deixar de lado essa tentativa classificatória do autor em categorizar a linguagem cinematográfica como um conhecimento lingüístico. “(...) é experimental todo filme em que as ‘preocupações

⁸ Idem, pag 88.

⁹ NOGUEZ apud PARENTE *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós- guerra*. Campinas-SP: Papirus Editora, 2000, p. 91

¹⁰ “A função poética é aquela que se centra na própria mensagem, suplementa o sentido da mensagem através do jogo de sua estrutura, de sua tonalidade, de seu ritmo, de sua sonoridade concerne a função poética.” (VANOYE, 2003, p. 58).

¹¹ “A função fática está centrada no ‘contato’ (físico ou psicológico). Tudo que numa mensagem serve para estabelecer, manter ou cortar o contato (portanto a comunicação) concerne a essa função. (Idem, p.56)

¹² “A função referencial é também chamada de denotativa, está centrada no referente. Tudo o que na mensagem, remete aos referentes situacionais ou textuais concerne à função referencial.” (Idem, p.56)

formais' estão no comando"¹³. De acordo com Parente, o autor entende como preocupação formal "toda preocupação ligada a aparência sensível, ou à estrutura da obra, independentemente do sentido que veicula."¹⁴ Se levarmos em consideração o entendimento de experimental de Noguez, o *Grande Pênis Branco*, não partilharia do conceito de cinema experimental, uma vez que há uma preocupação no vídeo para além de uma preocupação formal. Não existe uma independência junto ao que se veicula, pelo contrário, há sim uma preocupação de conteúdo, porém, ao meu ver, o vídeo não deixa de poder ser classificado como experimental.

O conceito de cinema experimental de André Parente condiz com uma flexibilidade que excede a forma e a estrutura: "(...) é o cinema em que a vontade artística está no comando. Nesse sentido, é experimental o cinema dos verdadeiros criadores, quaisquer que sejam eles."¹⁵ Pode-se, a partir daí, incluir à vontade artística expressões que se excedam à uma estética formal e alcance um âmbito contestatório, característica esta, muitas vezes, essencial a arte.

4 – Fragmentação do sujeito na pós-modernidade

O cinema experimental surge diante de um sujeito imerso no mundo moderno, porém agora, mais recente, desde o final do século XX, novas transformações vêm ocorrendo no mundo, fato que desde então, vem afetando diretamente a formação desse novo sujeito e sua relação com a dimensão do tempo, logo, afetando também as produções audiovisuais. Esse novo tempo foi denominado por Hall de pós-modernidade.

As novas tecnologias chegaram de forma avassaladora, transformando as relações sociais. As informações passam a circular de forma mais veloz e a sociedade tem de acompanhar esse novo ritmo que se instituiu. Essa velocidade trouxe reflexos incisivos nos meios de comunicação, alterando significativamente a dimensão do tempo. As possibilidades de versões diferentes do mesmo fato se multiplicaram. "O mundo enche-se de mil histórias, mil interpretações, conflitantes, contraditórias, díspares, desconexas e não-lineares"¹⁶.

As relações de trabalho se tornaram cada vez mais tecnicistas, desvalorizando as relações humanas em prol dessa velocidade exigida pelo novo tempo. Mas o cenário de mudanças implicava alguns questionamentos. De que forma essas transformações desestabilizaram o sujeito

¹³ NOGUEZ apud PARENTE, *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2000, p. 92.

¹⁴ PARENTE, A. Idem p. 92.

¹⁵ Idem, p. 107.

¹⁶ FILHO, C. M. P. *Jornalismo fin-de-siecle*. São Paulo. Scritta Editorial, 1993, p. 90

social? Quais reflexos diretos isso teve na vida em sociedade? Stuart Hall analisa os reflexos na construção da identidade do homem e no seu novo comportamento social, admitindo que “um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX”¹⁷.

Essa mudança estrutural vem refletir diretamente na construção de um novo sujeito exposto a essas transformações, desmontando a idéia da centralização do sujeito moderno e colocando em evidencia a questão do tempo. Essa quebra de paradigmas é classificada por Hall como um tempo de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, trazendo conseqüências diretas ao ser humano como sujeito constituinte de uma identidade própria e como este sujeito passa a se relacionar com o tempo.

Através desse turbilhão de mudanças é pertinente questionar de que forma esses artefatos contribuíram para um reflexo direto na produção audiovisual no mundo? O cinema experimental incorpora a sua produção, a partir de então, uma imensa gama de artefatos tecnológicos. Novas possibilidades de criação tendem a radicalizar o cinema experimental, que o compreendem, muitas vezes, como um cinema de ‘preocupações formais’. Porém, abre-se a possibilidade também ao artista. Àquele disposto não só a inovar em estrutura, estética e linguagem, mas a intervir de outras formas na realidade. Entende-se o artista não só como aquele preocupado com a forma estética da arte, mas com as formas contestatórias de intervir no mundo.

O *Grande Pênis Branco* feito em 2004, surge no meio dessa efervescência do cinema experimental na pós-modernidade e opta em seguir uma trilha mais sóbria a partir do seu objetivo central. Ainda que ele eleja um caminho mais sóbrio e claro, a intervenção audiovisual – *Grande Pênis Branco* – está longe de se enquadrar no cinema clássico e se configura sim como uma obra experimental.

O *Grande Pênis Branco* é uma produção que se utiliza de misturas de linguagens (fotografias, artes plásticas, por exemplo) e é muito mais ousada em sua proposta de conteúdo que estética. Dentro desse perfil de um novo sujeito munido de várias identidades a produção se encontra objetiva e mostra um sujeito parcialmente costurado a uma dessas inúmeras fragmentações.

A produção de um vídeo intervenção, mesmo que a partir de uma intervenção prática, permite uma flexibilidade maior na forma, principalmente dentro dessa esfera vivida pelo homem

¹⁷ HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A Editora. 2003, p.8

do século XXI. O *Grande Pênis Branco*, no que diz respeito a essa forma, escolheu uma estética simples e didática, deixando clara a existência das infindáveis possibilidades radicais de se trabalhar a linguagem audiovisual, traduzindo o conteúdo desejado através da estética adequada.

Referências Bibliográficas

Livros:

HALL, S. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro, RJ: DP&A Editora, 2003.

FILHO, C. M. P. **Jornalismo fin-de-siecle**. São Paulo. Scritta Editorial, 1993.

PARENTE, A. **Narrativa e modernidade:os cinemas não-narrativos do pós- guerra**. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2000.

Vídeo:

Grupo O Grupo, **O Grande Pênis Branco**. Apoio Alpendre Produções, 2004.