

XXIII

**SO
CI
NE**

PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA HOJE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

Porto Alegre
8 a 11
outubro
2019

UNISINOS - Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS DO XXIII ENCONTRO SOCINE

CAPA

Gelson Pereira a partir de arte gráfica de Agexcom - Acrides Júnior

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Gelson Pereira a partir do tema criado por Agexcom - Acrides Júnior

SÃO PAULO

1ª edição digital março de 2020

S678a

Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE (13., 2019: Porto Alegre, RS)

Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2020.

1.274 p.

Formato: E-book

Tema: Preservação e memória de hoje.

Evento realizado no período de 8 a 11 de outubro de 2019 na Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

ISBN: 978-65-86495-00-3

1. Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema latino-americano. 4. Preservação da memória. I Título.

CDD 791.43

Organização editorial

Angela Freire Prysthon
Ramayana Lira de Sousa
Cristian da Silva Borges
Fernando Morais da Costa
Milton do Prado Franco Neto

Diretoria

Presidente • Angela Freire Prysthon (UFPE)
Vice - presidente • Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)
Secretário acadêmico • Fernando Morais da Costa (UFF)
Tesoureiro • Cristian da Silva Borges (USP)
Secretário Executivo • Sancler Ebert

Comitê Científico

Alessandra Brandão (UFSC)
Bernadette Lyra (UFES)
Cezar Migliorin (UFF)
Denize Araújo (UTP)
Luciana Correa de Araujo (UFSCar)
Maria Helena Costa (UFRN)

Conselho Deliberativo

Adriana Mabel Fresquet (UFRJ)
Denise Tavares da Silva (UFF)
Eduardo Tulio Baggio (Unespar)
Erick Felinto (UERJ)
Jamer Guterres de Mello (UAM)
Karla Holanda (UFF)
Lisandro Nogueira (UFG)
Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim (UFRJ)
Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB) Mariana Baltar (UFF)
Milena Szafir (UFC)
Osmar Gonçalves dos Reis Filho (UFC)
Patrícia Moran Fernandes (USP)
Pedro Maciel Guimarães Junior (Unicamp)
Sheila Schvarzman (UAM)

Representantes discentes

Marcela D. de Oliveira Soalheiro Cruz (PUC-RJ)
Wendell Marcel Alves da Costa (UFRN)

Conselho fiscal

Hadija Chalupe da Silva (UFF)
Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho (UFRJ)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)

ENCONTROS DA SOCINE

XXIII	2019	Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Porto Alegre - UNISINOS)
XXII	2018	Universidade Federal de Goiás (Goiânia - UFG)
XXI	2017	Universidade Federal da Paraíba (João Pessoa - UFPB)
XX	2016	Universidade Tuiuti do Paraná (Curitiba - PR)
XIX	2015	Universidade Estadual de Campinas (Campinas - SP)
XVIII	2014	Universidade de Fortaleza (Fortaleza - CE)
XVII	2013	Universidade do Sul de Santa Catarina (Palhoça - SC)
XVI	2012	Centro Universitário Senac (São Paulo - SP)
XV	2011	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
XIV	2010	Universidade Federal de Pernambuco (Recife - PE)
XIII	2009	Universidade de São Paulo (São Paulo - SP)
XII	2008	Universidade de Brasília (Brasília - DF)
XI	2007	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (RJ - RJ)
X	2006	Estalagem de Minas Gerais (Ouro Preto - MG)
IX	2005	Universidade do Vale do Rio Dos Sinos (São Leopoldo - RS)
VIII	2004	Universidade Católica de Pernambuco (Recife - PE)
VII	2003	Universidade Federal da Bahia (Salvador - BA)
VI	2002	Universidade Federal Fluminense (Niterói - RJ)
V	2001	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre - RS)
IV	2000	Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis - SC)
III	1999	Universidade de Brasília (Brasília - DF)
II	1998	Universidade Federal do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro - RJ)
I	1997	Universidade de São Paulo (São Paulo-SP)

COMISSÃO ORGANIZADORA - UNISINOS

Prof. Ms. Milton do Prado Franco Neto

Prof. Dra. Flavia Seligman

Prof. Ms. Vicente Nunes Moreno

Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer

CONSELHO LOCAL

Prof. Dr. Josmar Reyes

Prof. Dra. Fatimarlei Lunardelli

Prof. Ms. Giba Assis Brasil

REALIZAÇÃO

Socine

Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos

EXECUÇÃO

Curso de Realização Audiovisual da Unisinos

PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos

Escola da Indústria Criativa - Unisinos

APOIO

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
(Capes)

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do RS (Fapergs)

APOIO CULTURAL

Cinemateca Capitólio

Livraria Baleia

EQUIPE

Coordenador de produção: Patrick Arozi

Assistente de Produção: Gabriela Burck

Comunicação: Prof. Dr. Daniel Pedroso

Produção exibição: Prof. Andre Sittoni e Prof. Maurício Borges
de Medeiros

Identidade Visual: Agexcom - Acrides Júnior

Layout do site: Agexcom - Matheus Antunes

Programação do site: Arthur Freitas

Social Media: Thais Leidens

Fotógrafa: Ana Schuster

Técnico audiovisual e iluminação: Claiton Duarte e Rodrigo Barp

Eventos Unisinos Porto Alegre: Andressa Duarte, Ana Alice Meireles e Vinícius Vargas

Apoio: Setor de Apoio Unisinos Porto Alegre

XXIII SO CI NE

O tema do XXIII Encontro SOCINE, sediado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) de 08 a 11 de outubro de 2019 foi Preservação e memória hoje. O Brasil tem em sua história uma grande dificuldade de preservação da memória. O incêndio do Museu Nacional, mais antiga instituição científica do país, em setembro de 2018, aparece como um trágico símbolo de décadas de descaso institucional. O que falar então, da memória audiovisual, importantíssima como registro de imagens e sons há mais de um século? Algumas fontes indicam que cerca de 80% da produção do cinema não-sonoro foi totalmente perdida. Acervos privados, arquivos de redes de televisão e até mesmo material sob guarda do Estado foram destruídos por incêndios, degradações derivadas do clima tropical, falta de percepção da importância de determinados materiais e um longo etc.

Os desafios da preservação passam por um grande esforço por parte de pesquisadores, técnicos e instituições, muitas vezes correndo para compensar o tempo perdido. No Brasil, a Cinemateca Brasileira, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna e o Arquivo Nacional aparecem como as instituições principais de preservação e recuperação do acervo de cinema e televisão. Se o trabalho destas pessoas e instituições são pautados pela conservação do que foi criado no passado, urge, no entanto, o entendimento do que significa a Preservação e a Memória HOJE.

Trata-se de uma discussão plural e transdisciplinar, que levanta questões técnicas (como preservar a película e estar preparado para todas as demandas da preservação digital?), éticas (como definir prioridades de conservação em um imenso conjunto de obras deterioradas?), estéticas (como usar, recriar e ressignificar imagens de arquivo?), sociais (como promover e aumentar a difusão do acervo já preservado?), educacionais (como desenvolver e promover pesquisas que envolvam recuperação e preservação?) e políticas (como criar e fortalecer políticas públicas que implementem, permitam e mantenham o aperfeiçoamento nos mecanismos institucionais que trabalhem com preservação?).

Em suma, as questões são muito diversas e o tempo não dá trégua. É certo que há iniciativas extremamente animadoras nos últimos anos, como do CineOP (Mostra de Cinema de Ouro Preto) que surgiu em 2006 com o propósito de tratar o cinema como patrimônio, da criação da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), em 2008, e a inauguração da Cinemateca Capitólio, de Porto Alegre, em 2015. Porém, o certo é que preservar a memória audiovisual de um país é de suma importância para entendermos não somente como o Brasil se tornou o que é hoje, mas também para onde queremos ir. Hoje, mais do que nunca.

sumário

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

XXIII SO CI ne

- 18 **Câmera e corpo no audiovisual político nos sites de redes sociais**
Adil Giovanni Lepri
- 26 **A [Cinemateca], a escola e a universidade como espaços de preservação do cinema - diferentes experiências entre Brasil e México**
Adriana Fresquet
- 32 **O espaço alegórico em filmes brasileiros do momento tropicalista**
Adriano Del Duca
- 38 **A Fome, a guerra, a peste e a morte: cinema em Manaus durante a Grande Guerra**
Alan Gomes Freitas
- 45 **Entre olhares: o fílmico, o teatral e o performático em Jean Genet**
Alex Beigui
- 52 **Bomba de som e música: o discurso distópico de *Branco sai, preto fica***
Alexandre Camargo Scarpelli
- 58 **Preservação e memória na atuação do crítico-cineasta Fernando Spencer**
Alexandre Figueirôa
- 64 **Cinema *noir* italiano: a (in) dependência de uma *femme fatale* clássica**
Alexandre Rossato Augusti
- 71 **Cinema e direitos humanos como perspectiva educacional**
Alexandre Silva Guerreiro
- 77 **Inferno de repetições: Glauber e Sganzerla em comparação**
Alexandre Wahrhaftig
- 83 **Da pintura ao vídeo: a composição da imagem a partir de Kandinsky**
Aline de Caldas Costa dos Santos
- 92 **Suzuki e a Trilogia Taisho - Fantasmas na pós-modernidade**
Aloísio Corrêa de Araújo

PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA HOJE
PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA HOJE

- 98 **Telenovela: do espelho ao retrato, do reflexo à memória**
Álvaro André Zeini Cruz
- 104 **Subterrâneos do horror enquanto experiência em *Amizade Desfeita 2 - Dark Web***
Ana Maria Acker
Juliana Monteiro
- 111 **Velo-Cine: uma fábrica de projetores no nordeste brasileiro**
André Huchi DIB
- 115 **O afeto fantasma**
André Piazero Zacchi
- 120 **O humano e o técnico em um só corpo: diálogos entre Simondon e Béla Tarr**
Andréa C. Scansani
- 126 **Padrões de linguagem e identidade no filme *Muleque té doído! (2014)***
Andréia de Lima Silva
- 132 **“*Let’s keep going*”: O silêncio em *Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)***
Andressa Gordya Lopes dos Santos
- 139 **O registro e a invenção em *A festa e os cães e Monstro***
Annádia Leite Brito
- 145 **O espaço fora do lugar no filme *Inferinho***
Arthur Lins
- 151 **Sons do passado: relatos nostálgicos em paisagens sonoras fílmicas**
Breno Mota Alvarenga
- 157 **30 anos de *Línguas Desatadas*: autobiografias de bixas pretas no cinema**
Bruno F. Duarte
- 164 **O olhar fantasmagórico: aproximações entre a imagem do rosto em Robert Bresson e o pensamento da alteridade em Emmanuel Levinas**
Bruno Carboni Gôdecke
- 171 **O *não lugar* reconquistado nos espaços mínimos de Jia Zhangke**
Camilo Soares
- 176 **Protagonismo Feminino No Cinema De Ficção Científica**
Carina Schröder
- 182 **Nem fetiche, nem escatologia: crítica das imagens de *squirting***
Carla Miguelote
- 188 **THE CHALKROOM: sobre tecnologias imersivas de interação audiovisual**
Carlos Federico Buonfiglio Dowling
- 196 **A narração em segunda pessoa e “Você”**
Carolina Amaral
- 202 **O corpo como um lugar de memória em Teatro de Guerra, de Lola Arias**
Carolina Gonçalves Pinto
- 207 **Luiza Maranhão: A mulher negra no prelúdio cinemanovista**
Catarina de Almeida
- 213 **Cinemas pós-coloniais e decoloniais em contextos de crise**
Catarina Andrade
Michelle Sales
- 219 **Mulheres negras e imaginários sobre gênero e raça na recepção fílmica**
Ceíça Ferreira [Conceição de Maria Ferreira Silva]
- 225 **Exibir cinema brasileiro na universidade: uma devolução?**
Cíntia Langie
- 231 **Mulheres e *found footage*: aproximações**
Clara Bastos Marcondes Machado
- 237 **À escuta de *telefone sem fio*, videoarte brasileira de 1976**
Clotilde Borges Guimarães
- 244 **Por um cinema líquido**
Cristiana Miranda
- 251 **Circulação audiovisual e formação de público no interior da Bahia: a experiência do programa de extensão *Imagina!***
Cristiane da Silveira Lima
- 257 **A arte de narrar e o ato de fingir em *Cópia Fiel***
Cristiane Moreira Ventura

sumário

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 263 O impacto de procedimentos fotográficos na experiência cinematográfica**
Cyntia Gomes Calhado
- 268 Hiato fílmico e liberação narrativa em Lições de História**
Dalila Camargo Martins
- 273 Mitocrítica fílmica: uma proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema**
Danilo Fantinel
- 280 Educação e Cinema: Tópicos sobre a produção presente no Catálogo da CAPES (1987-2016)**
Diogo José Bezerra dos Santos
- 287 Do ver juntos ao montar juntos**
Douglas Resende
- 293 Uma longa jornada: a caminhada, do literal ao expressivo**
Edson Pereira da Costa Júnior
- 299 Documentários de moradias estudantis: memória militante e retomada de imagens**
Eduardo de Souza de Oliveira
- 305 Tensões entre amadorismo e profissionalismo em instaséries**
Emilly Belarmino
- 312 O ressentimento da mulher caipira em *Amélia* (2000), de Ana Carolina**
Erika Amaral
- 319 Juliana Rojas e Marco Dutra: um lobisomem brasileiro no cinema**
Esmejoano Lincol França
- 327 Um gênero em (re)configuração: “melodrama de macho” em *Praia do Futuro***
Everaldo Asevedo
- 333 *O outro lado do vento*: Orson Welles e a montagem da Nova Hollywood**
Fabiano Pereira
- 339 A chegada: tempo e história nas telas do contemporâneo**
Fabio Camarneiro
- 346 O espectador no cinema indígena: entre a mediação e o antagonismo**
Fábio Costa Menezes
- 352 Os *race films* e a resistência afro-americana no período silencioso**
Fabio Luciano Francener Pinheiro
- 358 A direita vai ao cinema: uma análise do filme 1964: *entre armas e livros***
Fabio Silvestre Cardoso
- 365 Estratégias de Produção e Pós-produção de som em *Baby Driver***
Fabrizio Di Sarno
- 371 O Pós-Dramático no Novíssimo Cinema Brasileiro**
Felipe Maciel Xavier Diniz
- 378 Três narrativas mínimas de Brígida Baltar**
Fernanda Bastos
- 384 Cinema, Educação e Psicologia: reflexões a partir de *Jonas e o circo sem lona***
Fernanda Omelczuk
- 390 O Parque Exibidor no Interior da Bahia Contemporânea**
Filipe Brito Gama

- 396 O Fenômeno dos *Filoni*: Os Ciclos do Cinema de Gênero na Itália**
Gabriel Bueno Lisboa
- 402 Temporalidades narrativas: o presente autobiográfico**
Gabriel Kitofi Tonelo
- 408 *A casa que Jack construiu em decomposição: entre agressão e crueldade***
Gabriel Perrone
- 414 O ônus da parcialidade em *Santiago, Itália* (Nanni Moretti, 2018)**
Gabriela Kvacek Betella
- 423 Trilhas “na nuvem”: música disponível para licenciamento audiovisual**
Geórgia Cynara Coelho de Souza
- 429 Edgard Navarro e o escracho da história**
Geraldo Blay Roizman
- 435 *Bixa Travesty* e o queerlombismo: a negritude trans no documentário**
Gilberto Alexandre Sobrinho
- 441 O Gestual do Malandro de Hugo Carvana na Pornochanchada**
Giovanna Durski Dal Pozzo
- 449 Cinema Experimental, Cinema Expandido, Documentário: entre o Arquivo e o Foundfootage**
Guiomar Ramos
- 455 A herança teatral na atuação no cinema: Toshiro Mifune em *Rashomon***
Guryva Cordeiro Portela
- 461 Inovação na cadeia produtiva de filmes e séries ficcionais brasileiras contemporâneas**
Gustavo Padovani
- 467 Ex-pajé e as modulações no documentário**
Gustavo Soranz
- 471 Mulheres na direção: documentários de média-metragem no Brasil (1980-1989)**
Hanna Henck Dias Esperança
- 476 Coexistências plurais no cinema de Sissako**
Hannah Serrat de S. Santos
- 483 Em busca da amizade no cinema queer brasileiro contemporâneo: um encontro com *Lembro Mais dos Corvos***
Haroldo Ferreira Lima
- 490 Cisgeneridade e Transgeneridade no Espaço físico do Cinemão**
Helder Thiago Maia
- 496 Enunciação personalizada e ramificações históricas**
Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau
- 502 Os limites documentais: ética e montagem em *Santiago* e *Um Lugar ao Sol***
Houldine Nascimento e Silva
- 509 A Fotografia em Tempos de Alta Resolução - Os Contrausos da Nitidez**
Ian de Vasconcellos Schuler
- 515 Do grotesco ao antropofágico: corpos e rostos sganzerlianos**
Isabel Paz Sales Ximenes Carmo
- 521 Alain Resnais em defesa do realismo mental**
Isadora Meneses Rodrigues

sumário

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 527 Os estratos do tempo em *Sudoeste*, de Eduardo Nunes (2011)**
Ismail Xavier
- 534 O movimento gráfico por camadas: animetismos de Hayao Miyazaki e Wesley Rodrigues**
James Zortéa Gomes
- 541 Horror cotidiano: O social e o político nos filmes brasileiros de horror**
Jéssica Patrícia Soares
- 547 Nuances poéticas na ficção televisiva infantojuvenil**
João Paulo Hergesel
- 554 Filiações monstruosas: corpo e comunidade em *As Boas Maneiras***
João Victor Cavalcante
- 561 Temporalidade *drag* em *Alegria de Viver* (1958) de Watson Macedo**
Jocimar Dias Jr.
- 567 *Doce Amianto* e a não-normatividade sonora**
Joice Scavone Costa
- 574 Glauber // Welles**
Josafá Veloso
- 580 Remix 5.0: a interface em Echolocation**
José Wilker Carneiro Paiva
- 588 *Acontecimento-fronteiriço: a linguagem no cinema de Trinh T. Minh-ha***
Julia Fernandes Marques
- 594 Hitler IIIº Mundo (1968) e pinturas de H. Bosch: o imaginário grotesco e da loucura.**
Juliana Froehlich
- 603 Denis, Conrad e Camus: o pessimismo do empreendimento colonial**
Juliana Soares Lima
- 609 Como mensurar a ‘escrita de si’ no documentário?**
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
- 615 Interseções entre Cinema e Pintura em *Maria Antonieta* de Sofia Coppola**
Laís Bravo Serra
- 632 Deslocamentos e errâncias: Chantal Akerman sob o olhar comparatista**
Larissa Veloso Assunção
- 639 O céu e a areia de Copacabana: onde residem a luz e a escuridão**
Leonardo Amaral
- 645 A atuação de Jean-Pierre Léaud em *A morte de Luís XIV***
Leonardo Couto da Silva
- 651 Clémenti autor: sobreimpressão psicodélica, militância e... teoria?**
Leonardo Gomes Esteves
- 656 Cinema de som, faixas de frequência e arranjos audiovisuais nos filmes de sound system**
Leonardo Vidigal
- 663 Cinema de Heroínas: Olhares Críticos sobre *Mulher Maravilha* e *Capitã Marvel***
Letícia Moreira
Regina Gomes
- 669 Cinema e “Performance Art”**
Lisandro Nogueira
Wertem Nunes Faleiro
- 672 O casal e as ruínas em *Rossellini e Saraceni***
Livia Azevedo Lima

XXIII

SO CI ne

PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA HOJE

- 679 O circuito exibidor de *Inconfidência Mineira* (1948) no Rio de Janeiro**
Lívia Maria Gonçalves Cabrera
- 685 Imersão, games e experiência do espaço sonoro nos fones de *Baby Driver***
Lucas Correia Meneguette
- 691 Vereda da salvação: estética e política no Brasil da década de 1960**
Lucas dos Reis Tiago Pereira
- 697 Melodrama e sensibilidade gay em *Praia do Futuro***
Lucas Hossoe
- 704 Jaulas pequenas, monstros gigantes: modos do horror cinematográfico**
Lucas Procópio Caetano
- 709 Charlie Chan e o *whitewashing* de detetives asiáticos em Hollywood**
Lucas Ravazzano
- 715 Trânsitos inquietos entre a dança e a tela: do cinema ao fenômeno Passinho**
Luciana Ponso
- 721 Cinema paranaense em revisão: relações históricas na Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)**
Luciane Carvalho
- 726 Como enganar um míssil teleguiado: Pedagogia farockiana**
Luís Flores
- 732 Localizando o *western* contemporâneo**
Luiz Felipe Baute
- 736 Os silêncios em *Ossos* (1997)**
Luiz Fernando Coutinho
- 742 Da alteridade à alterofobia: o outro no cinema latino-americano**
Luiz Todeschini
- 748 Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de *Arábia***
Luíza Beatriz A. M. Alvim
- 754 Coutinho ator em “Últimas Conversas”**
Luíza Zaidan
- 760 A montagem para (re)construir, (re)encenar e (re)escrever a memória**
Luzileide Silva
- 767 Imagem, percepção e sensação: o cinema de Peter Mettler**
Lyana Guimarães Martins
- 772 Realidade Virtual e Audiovisual - Configurações da Imagem no Vídeo 360**
Lyara Oliveira
- 778 Estratégias de desenvolvimento de roteiro, narrativa e personagens e o Realismo de Confronto em *Boyhood* e *Entre os muros da escola***
Marcela Amaral
- 784 Entre versões de *O Mysterio do Dominó Preto* (1931)**
Marcella Grecco de Araujo
- 792 *Filmar sem saber, filmar sem compreender, filmar para ver*. a epifania dos arquivos abandonados e inacabados da *Shoah***
Marcia Antabi
- 799 Visão em colapso: corpo e finitude entre Jarman e Saramago**
Marcia de N S Ferran

sumário

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 804 O Encontro entre a Educação e o Cinema Novo na produção de *O Parque***
Marcio Blanco Chavez
- 810 A contribuição dos elementos visuais no espaço fílmico de *Seguindo em frente***
Mari Sugai
- 818 O narrador *acousmêtre* em Woody Allen**
Maria Castanho Caú
- 824 Historiografia da Dança no Cinema: análise fílmica no século XXI**
Maria de Lurdes Barros da Paixão
- 830 *Superoutro* ou memória de um cinema**
Maria do Socorro Carvalho
- 835 Cartografia cinematográfica e a identidade em Rio Doce/CDU**
Maria Helena Braga e Vaz da Costa
- 841 El documental autobiográfico y la preservación de la memoria histórica**
María Marcela Parada
- 848 *Identidade de resistência* no cinema de Nelson Pereira dos Santos: O caso de “Tenda dos Milagres”**
Maria Neli Costa Neves
- 853 O que pode o cinema? O que pode a educação? Rastros de um CineDebate**
Maria Paula P. S. Belcavello
Wescley Dinali
- 860 Polarização e performance política no interior de Pernambuco**
Mariana Lucas Setúbal
- 865 Curadoria como exercício de cinema comparado**
Mariana Souto
- 871 A imagem como arma no trabalho de Rabih Mroué**
Mariana Teixeira Elias
- 877 Cruzamentos entre práticas sonoras em tempo real e em tempo diferido**
Marina Mapurunga de Miranda Ferreira
- 883 Mulheres em *Narcos México* e *El Chapo* (3ª temporada)**
Marina Soler Jorge
- 888 Super-8 e Cinemateca do MAM: a imagem como condensação de tempos**
Marta Cardoso Guedes
- 894 Manoel Clemente: memórias da direção de fotografia na Paraíba**
Matheus Andrade
Fernando Trevas Falcone
- 900 Créditos falados: dos *talkies* ao cinema moderno**
Matheus Strelow
- 906 O Cine UFPel e a promoção da cinefilia a partir do cinema brasileiro**
Maurício Vassali
- 911 Memória e identidade na filmografia de Joaquim Pedro de Andrade**
Meire Oliveira Silva
- 917 Videodança: o sonho do cinema pulsante**
Michel Schettert
- 924 Os rostos, os olhos. O trecho**
Milena Travassos

- 930 Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, uma construção da memória**
Mili Bursztyn de Oliveira Santos
Arthur Ribeiro Frazão
- 935 Cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul e a economia da dádiva**
Miriam de Souza Rossini
- 941 *Ladrões de cinema* (1977) e a carnavalização do filme histórico.**
Míriam Silvestre Limeira
- 952 Expandindo as estratégias de convocação dos personagens no documentário argentino contemporâneo**
Natacha Muriel López Gallucci
- 958 *A Margem: a poíesis da obra aberta de Candeias***
Natália Conte
- 966 A casa claustrofóbica de Chantal Akerman: Estilo e feminismo**
Natália Marchiori da Silva
- 972 Que “negro” é esse no Cinema Negro brasileiro?**
Natasha Roberta dos Santos Rodrigues
- 978 História e Nova História do Cinema Brasileiro: O Cinema Silencioso em Minas Gerais**
Nezi Heverton Campos de Oliveira
- 984 Corpos marginalizados em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília***
Paloma Palacio
- 990 As potencialidades dos paratextos para a Teoria dos Cineastas**
Patricia de Oliveira Iuva
- 995 O trabalho coletivo e reconhecimento mútuo nos filmes de Helena Solberg**
Patricia Sequeira Brás
- 1001 Joan Jonas, do espelho ao vídeo**
Paula Nogueira Ramos
- 1007 Câmeras de vigilância e um novo regime de visualidades**
Paulo Souza
- 1014 “Bravo, Sr. Baez!”: O Brasil em *The United Artists Around the World***
Pedro Butcher
- 1020 Sonhar não é reviver algo que é seu: traumatipo documentário**
Pedro Drumond
- 1026 Aparelho relacional**
Pedro Urano
- 1031 Leon Hirszman, 1969: popular e marginal**
Pedro Vaz Perez
- 1037 Vozes na cabeça: possibilidades da narração em voz-over no realismo imersivo**
Rafael Leal
- 1044 Sensório motor como coextensão do corpo personagem-espectador.**
Régis Orlando Rasia
- 1050 Fantasmas, rastros e memórias. 10 anos do filme de André Novais**
Richard dos Anjos Tavares
- 1054 Invenções e (re)existências em *Cauhtémoc* e *Mundo Incrível REMIX***
Roberto Ribeiro Miranda Cotta

sumário

ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS

- 1060 CINE-PERFORMANCE: Montagens espaciais e temporais entre a PERFORMANCE CORPORAL & PERFORMANCE AUDIOVISUAL**
Roderick Steel
- 1073 O som em *Game of Thrones***
Rodrigo Carreiro
- 1079 H.O. o estado documental no cinema de invenção de Ivan Cardoso**
Rodrigo Corrêa Gontijo
- 1084 O Mal do Mal de Arquivo: entropia e neguentropia no *found footage***
Rodrigo Faustini dos Santos
- 1090 La Parole Vivant – A declamação no cinema de Eugène Green**
Rogério Eduardo Moreira Pereira
- 1096 A direção de fotografia e a poética do espaço**
Rogério Luiz Silva de Oliveira
- 1103 Descolonizar do pensar e das infraestruturas Na Maré Profunda**
Ruy César Campos Figueiredo
- 1109 Darwin na programação: Entre heroínas, cômicos, atualidades e seriados**
Sancler Ebert
- 1115 *Timecodes e frame rates*: uma trajetória do pulso cinematográfico**
Silvia Hayashi
- 1119 Construção audiovisual do espaço de criação de Deborah Colker em *Starte***
Sofia Franco Guilherme
- 1126 “sentir, pensar e agir”: O fazer artístico-cinematográfico de mulheres indígenas no Brasil e na América Latina**
Sophia Ferreira Pinheiro
- 1131 O vestígio no cinema brasileiro contemporâneo: O caso *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2004)**
Tainá Xavier
- 1137 Pausa, espaço, encenação e performatividade na construção da imagem de dança**
Teresa Bastos
- 1146 *O Mês do Filme Documentário*: uma economia para documentários de acervos**
Teresa Noll Trindade
- 1152 Conversas ao pé do ouvido: vamos falar do museu de cinema?**
Thaís Lara
- 1158 *Hiroshima Mon Amour*: alegoria do esquecimento**
Thaís Itaborai Vasconcelos -
- 1165 *Mangue Banguê*, filme-limite de Neville D’Almeida**
Theo Costa Duarte
- 1171 Exploração de exportação: o díptico de horror satânico de Fauzi Mansur**
Tiago José Lemos Monteiro
- 1177 2019 | 2049: a dialética cromática em *Blade Runner***
Tiago Mendes Alvarez
- 1185 Expressão fílmica e estilo no cinema de Wigna Ribeiro**
Veruza de Morais Ferreira
Sebastião Guilherme Albano da Costa

XXIII

SO CI ne

PRESERVAÇÃO E MEMÓRIA HOJE

- 1192 Hiato 71: transições (in) visíveis na montagem elíptica de “Lawrence da Arábia”**
Vinicius Augusto Carvalho
- 1198 Relações dialéticas entre mães e filhas em Grey’s Anatomy**
Virgínia Jangrossi
- 1206 A produtora Sonofilms em comparação às suas contemporâneas argentinas**
Vitor Ferreira Pedrassi
- 1212 Audiovisualidades críticas: Discursos sobre o cinema no YouTube Brasil**
Wanderley de Mattos Teixeira Neto
- 1218 Descobrir a cena: a imagem subterrânea em Profundo Rosso**
Wellington Sari
- 1223 Narrativas audiovisuais e disputas culturais em busca do povo**
Wilq Vicente
- 1231 Atrações do cinema (de rua): multiusos, variedades e inovações**
Wilson Oliveira Filho
Márcia Bessa [Márcia C. S. Sousa]
- 1236 Diversidade Videoclipe em *Paraíso Perdido*: anotações e memórias**
Wilton Garcia
- 1243 K. M. Eckstein: Uma biografia cinéfila entre a televisão alemã e o Cinema Novo**
Wolfgang Fuhrmann
- 1250 O Plano Sequência Diegético Utilizado Como Variação Narrativa em Atividade Paranormal**
Rodrigo Terplak
- 1268 Um pensamento fragmentado da margem em *Stuart Hall Project***
Reginaldo do Carmo Aguiar

Câmera e corpo no audiovisual político nos sites de redes sociais¹

Camera and body in political videos on social networking sites

Adil Giovanni Lepri²
(Doutorando - PPGCine/UFF)

Resumo: O trabalho pretende realizar uma reflexão sobre o audiovisual de cunho político nos Sites de Redes Sociais. Os objetos giram em torno de vídeos realizados por movimentos políticos tanto à esquerda quanto à direita no espectro ideológico e são marcados por uma dimensão excessiva e sensacional, articulada a partir do próprio tecido fílmico. Através da noção de “câmera-corpo”, esses aspectos sensacionais do visível parecem se manifestar por meio da afetação de corpo e câmera de maneira conjunta.

Palavras-chave: Excesso, Política, Sites de Redes Sociais, Sensacionalismo, Câmera-corpo.

Abstract: This work intends to reflect on political videos on social networking sites. The objects are videos made by political movements both on the left and on the right and are marked by a excessive and sensational dimension, articulated from the filmic tissue itself. Through the notion of “camera-body”, these sensational aspects of the visible seem to manifest by means of the body and camera affecting in a joint manner.

Keywords: Excess, Politics, Social Networking Sites, Sensationalism, camera-body

Introdução

Este artigo parte da noção de que o discurso e o fazer político no contexto dos Sites de Redes Sociais (SRS) se colocam em um processo em que excesso, sensacionalismo e o espetáculo do visível são elementos centrais. A partir das reflexões de diversos autores pretende-se investigar a manifestação deste fenômeno mais especificamente no audiovisual que circula nestas plataformas.

O registro em imagens de manifestações políticas não é exclusivo aos sites de compartilhamento de vídeos. A tradição da filmagem e montagem de protestos e multidões já aparece de forma central no pensamento de Eisenstein (1983).

A tensão máxima dos reflexos agressivos do protesto social em “Greve’ deriva do acúmulo ininterrupto (sem satisfação) de reflexos, ou seja, da concentração dos reflexos da luta (elevação do tônus potencial de classe) (p. 200).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no ST Corpo, gesto e atuação.

2 - Doutorando e professor substituto da ECO/UFRJ.

Essas imagens – em Eisenstein e nos SRS – trazem um aspecto que é essencialmente espetacular, e, neste trabalho, pretendemos dialogar de também com a questão de espetáculo como inserida no pensamento de Debord (1967). Para o autor, o espetáculo é indivisível da sociedade a qual pertence e ao mesmo tempo engendra, está ligado ao modo de produção de forma intrínseca e por isso é inescapável enquanto forma de reprodução sistêmica. O espetáculo então “(...) não é outra coisa senão o sentido da prática total de uma formação socioeconômica, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém” (p. 27).

Nesse sentido, no pensamento original de Debord está presente a noção de que “O espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem” (1967, p. 32). Essa articulação das imagens pode produzir autenticidade, que pode ser mais real que o próprio real, ou seja, “(...) podemos propor esta hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), em um jogo de ausência e presença através do que Mondzain (2009) chama de “encarnação”. Para a autora:

A imagem é fundamentalmente irreal; sua força reside na sua rebelião contra se transformar em substância com seu conteúdo. Encarnar é dar carne e não dar corpo. É agir na ausência das coisas³ (p. 29).

Essa necessidade de se mostrar, se ver e dar a ver algo está presente no contexto dos SRS de diversas maneiras, em geral a partir de uma certa retórica do cotidiano, do usuário comum que possui uma marca de autenticidade no seu modo de agir perante à câmera. Sibilia (2015) vai chamar isso de performance, e, sem entrar em minúcias sobre a palavra e o conceito, pretendemos aqui dialogar com o que este modo expressivo tem em comum com o audiovisual enquanto ferramenta política na contemporaneidade. Para a autora:

Algo é evidente, porém: se esses cobichados olhos que (me) olham jamais comparecerem, não haveria performance alguma. Tudo isso leva a formular uma conclusão inquietante, embora óbvia: somente se performa para o olhar alheio (p. 359).

O que parece relevante para a discussão em questão é este convite, este endereçamento ao espectador, essa chamada ao vislumbre através de uma espetacularização da própria vida.

O lugar do corpo na equação que produz as imagens em questão é fundamental enquanto elemento de enunciação. Embora a noção de “câmera-corpo” já tenha sido trabalhada por Vieira Jr. (2014) e Silva (2013) a partir de um certo tipo de cinema contemporâneo, aqui deseja-se pensar este fenômeno por outro viés. Os autores propõem a “câmera-corpo” como uma entidade em si, ligada à apreensão das sensações em quadro: “Daí pensarmos numa ‘câmera-corpo’, em estado de ‘semiembriaguez’, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo” (p. 1223). O olhar da objetiva para os corpos e objetos em tela está em

3 - The image is fundamentally unreal; its force resides in its rebellion against becoming substance with its content. To incarnate is to give flesh and not to give body. It is to act in the absence of things.”

um lugar privilegiado na reflexão, buscando a ativação das sensações e do sentir a partir dos “[...] transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez, um “aqui-e-agora” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento” (*Ibidem*). Para Vieira Jr. a centralidade está na visualidade, na textura dos objetos e corpos em cena e na proximidade desta câmera a eles. Silva (2013), por sua vez, defende uma câmera que se coloca como uma entidade com agência, que transita pelo espaço fílmico de forma ativa.

Embora estas importantes reflexões sejam fundamentais para uma compreensão da relação entre dispositivo cinematográfico e sensações, aqui deseja-se seguir por outro caminho e analisar objetos de outra natureza. A discussão de câmera-corpo neste trabalho está mais próxima da noção conforma apresentada por Lima (2017), em relação à tradição de Dziga Vertov (1985) e do cine-olho. A articulação da câmera-corpo em vídeos de manifestações das chamadas Jornadas de Junho de 2013 no Brasil se apresenta no trabalho do autor como um resgate da tradição de Vertov. Nessa reflexão a câmera e o corpo se confundiriam, se mesclariam e se afetariam em conjunto, no contexto das manifestações. Para o autor então a neutralidade do registro se torna impossível, já que o próprio ato de filmar é também um ato político, um ato de se afirmar enquanto sujeito e de produzir um discurso político, mesmo que apenas através de imagens.

Resgatar a tradição do cine-olho de Vertov então parece importante e apropriado para construir essa noção de câmera-corpo. O cine-olho se apresenta, a partir do pensamento de Vertov, como um dispositivo que revela, descobre e mostra o mundo: “Eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a você o mundo como só em posso ver.”⁴ (VERTOV, 1985, p. 17), a visão da máquina cine-olho então desnudaria a fraqueza do olho humano frente ao dispositivo cinematográfico, “1. Cine-olho, desafiando a representação visual do olho humano do mundo e oferecendo a seu próprio ‘eu vejo’ (...)”⁵ (Idem, p. 5). Revelando então a potência deste dispositivo.

A fraqueza do olho humano é manifesta. Nós afirmamos que o cine-olho, descobrindo dentro do caos do movimento o resultado do seu próprio movimento; nós afirmamos o cine-olho com suas próprias dimensões de espaço e tempo, crescendo em força e potencial ao ponto de autoafirmação⁶ (*Ibidem*, p. 16).

O propósito do cine-olho então é revelar o escondido, a verdadeira natureza das coisas, dar autenticidade ao dissimulado: “Cine-olho como a possibilidade de fazer o invisível visível, o não claro claro, o escondido manifesto, o disfarçado revelado, o atuado não-atuado; transformando falsidade em verdade.”⁷ (*Ibidem*, p. 33).

4 - “I am kino-eye, I am a mechanical eye. I, a machine, show you the world as only I can see it.”

5 - “1. Kino-eye, challenging the human eye’s visual representation of the world and offering its own ‘i see’”

6 - “The weakness of the human eye is manifest. We affirm the kino-eye, discovering within the chaos of movement the result of the kino-eye’s own movement; we affirm the kino-eye with its own dimensions of time and space, growing in strength and potential to the point of self-affirmation. “

7 - “Kino-eye as the possibility of making the invisible visible, the unclear clear, the hidden manifest, the disguised overt, the acted nonacted; making falsehood into truth.”

O que se deseja construir aqui é que esta câmera seria então uma extensão do corpo de quem filma, não necessariamente se confundir com este corpo, mas sobretudo fazer parte dele, se afetando junto principalmente no interior das manifestações. A questão da técnica parece importante na equação, já que o avanço dos dispositivos de filmagem possibilita, e talvez condiciona, a existência desta “câmera-corpo” nos objetos aqui analisados. Para além da articulação da câmera a partir de um corpo em protesto que a opera, parece central a capacidade de usar o dispositivo – exaltado enquanto atração cinematográfica – para filmar a si neste mundo das imagens e no contexto de manifestação. O uso do dispositivo como ferramenta de produção de testemunho nesse sentido então coloca em destaque não só a afetação da câmera junto com o corpo através do movimento e dos tremores que vem junto com esta operação voltada para si. Mas também através da captação de um som direto que vai conferir autenticidade às imagens na medida em que traz os ruídos típicos dos momentos de protesto e sobretudo a partir de uma afetação própria em conjunto com o corpo, quando, nos momentos de confusão e violência o dispositivo se arrasta e choca com os corpos em movimento, produzindo ruídos especificamente corpóreos e sensoriais.

A noção de “câmera-corpo” que se propõe aqui carrega uma dimensão pervasiva, convidativa, de ligação direta entre espectador e obra/autor. Pretende-se analisar em seguida a partir de exemplos concretos essa particularidade, que, embora esteja inscrita em uma série de tradições e matrizes excessivas que privilegiam o mostrar e o sentir, emerge de forma diferente no contexto estudado.

Análise fílmica

O primeiro exemplo é do canal “Mamãe, Falei”, ligado ao Movimento Brasil Livre (MBL) e carrega o título de “Manifestação Depoimento Lula – Curitiba”.⁸ O vídeo traz Arthur Do Val, o *youtuber*, que vai até Curitiba acompanhar uma manifestação a favor do ex-presidente Lula ocorrida quando da realização de seu depoimento para o então juiz Sérgio Moro em 2017. O usual expediente de Do Val da busca da contradição é realizado aqui de forma reiterada, com ele buscando militantes que parecem menos esclarecidos a fim de revelar desconhecimento da causa e das bandeiras da manifestação.

Em 4’36” o *youtuber* se encontra em uma situação de hostilidade por parte dos manifestantes, que entoam o grito “fora MBL”, observados por Do Val em primeiro plano e pelo espectador em conjunto, encarado repetidamente pelo *youtuber* que olha várias vezes diretamente para a câmera. Nesse momento a câmera é atingida, sem aviso, por um militante que está fora de quadro.

8 - <Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sls_T-bb3Gc> Acesso em 20/07/2018.



Figuras I e II: Frames do vídeo "Manifestação Depoimento Lula - Curitiba" (Arthur do Val)

Num primeiro momento há um choque com o golpe na objetiva e em seguida, como já padronizado na maioria dos vídeos da série "Manifestações", o acontecimento é mostrado por outro ângulo, onde se vê o manifestante que atinge a câmera. Do Val então começa a correr dos militantes que o hostilizam e sobretudo daquele que bateu em sua câmera. O início da corrida é repetido, pelo mesmo ângulo, mas da segunda vez em câmera lenta, o som é afetado junto com a imagem e para além da lentidão dos quadros há a diminuição na velocidade das ondas sonoras que deixa a pista de som mais grave, exacerbando aquela vista sensacional. Do Val continua a correr se afastando da câmera e perseguido pelo militante, este acontecimento é então mostrado novamente pelo ângulo da câmera vestimenta que o *youtuber* carrega, balançando conforme o ritmo da corrida e produzindo sons que destacam o arrastar da câmera nas roupas de Do Val e em seu corpo e o ruído do vento incidindo sobre o microfone do dispositivo.



Figura III: Frame do vídeo "Manifestação Depoimento Lula – Curitiba" (Arthur do Val)

Parece então haver, no contexto dos exemplos analisados, a articulação do que se propõe aqui como câmera-corpo, que faz extrapolar o caráter espetacular e sensorial destes momentos. Estas vistas sensacionais inseridas no interior do tecido fílmico marcado por um caráter de testemunho e intervenção amplificam os acontecimentos registrados e fazem do corpo e da câmera instrumentos de identificação a partir de um constante endereçamento ao espectador.

As transmissões ao vivo de manifestações são vídeos ocorrem de forma reiterada nas páginas dos movimentos políticos, em particular o movimento Mídia Ninja. Um exemplo que se destaca é uma transmissão feita em julho de 2018 retratando uma manifestação pela liberdade do ex-presidente Lula na frente da carceragem onde ele se encontra preso em Curitiba.⁹ Esta transmissão é feita pela página do Facebook da Mídia Ninja e começa com uma pequena multidão entoando um canto de apoio ao ex-presidente, a câmera segue durante mais de 40 minutos a transitar por dentro e pelas imediações desta manifestação, criando uma série de momentos de vistas sensacionais e ligados esteticamente a manifestação do regime de atrações discutido aqui em outros exemplos. Estes corpos em cena se afetam e a câmera por vezes se afeta junto, em uma articulação particular da noção de câmera-corpo aqui trabalhada.

9 - <Disponível em: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/1201042456720564/>> Acesso em 15/07/2018.



Figura IV: Frame do vídeo sobre a manifestação pela liberdade de Lula em julho de 2018. (Mídia Ninja)

É como se a sensação contagiasse o dispositivo e este não fosse apenas um objeto técnico alheio. Embora pretenda-se afirmar a presença destas características neste audiovisual o que parece claro neste tipo de formato é que, a partir da longa duração do fluxo de imagens e de um caráter testemunhal importante, há a articulação de outras formas de narrar que não só essas relatadas há pouco. Por entre estes momentos de caminhada e de afetação da câmera há a contínua narração do “ninja” que a opera, dando informações importantes e reiterando fatos periodicamente a fim dar conta do fluxo de saída e entrada de espectadores da transmissão. É presente de forma periódica na maior parte destes audiovisuais também alguns momentos de depoimentos de militantes presentes na manifestação, oferecendo eles o seu testemunho e destacando a sua presença corpórea naquele espaço.

A partir dessa observação postula-se a hipótese da presença do que chamo de *câmera-corpo*, que se diferencia de outras proposições no mesmo sentido ao mesmo tempo que dialoga com uma série de apontamentos conceituais feitos por outros autores investigando outros tipos de objetos. Essa câmera-corpo então aparece na pesquisa como uma forma própria de realizar o registro audiovisual que entende a máquina “câmera” como uma extensão do corpo de quem filma, se afetando em conjunto.

Referências

- DA SILVA, C. V. “*Como organizar bons encontros? Sobre os afetos e os corpos em Shara, de Naomi Kawase.*” Passagens, v. 4, n. 1, 2013.
- DEBORD, G. A sociedade do espetáculo. 1967.
- DIDI-HUBERMAN, G. “*Quando as imagens tocam o real.*” PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.
- EISENSTEIN, S. *A Montagem de Atrações*. In XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- GAINES, J. “*Political mimesis*”. In *Collecting visible evidence*, 1999, 6: 84-102.

LIMA, R. Robalinho. *Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017.

MONDZAIN, M. "Can images kill?". *Critical Inquiry*, v. 36, n. 1, p. 20-51, 2009.

SIBILIA, P. "Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível." *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 17, n. 3, p. 353-364, 2015.

VERTOV, D. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

VIEIRA JR, E. "Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo." *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, 2014, 21.3.

A [Cinemateca], a escola e a universidade como espaços de preservação do cinema - diferentes experiências entre Brasil e México¹

The Cinematheque, the school and the university as spaces for the preservation of cinema - different experiences between Brazil and Mexico.

Adriana Fresquet²

Faculdade de Educação - Universidade Federal do Rio de Janeiro/ DIE-CINVESTAV (Mexico/DF)

Resumo: Imagine uma cinemateca que atualiza a preservação do seu acervo fazendo 5 cópias em 4k de cada fotograma dos seus filmes. Imagine agora um governo receber de mãos de cineastas e preservadores um Plano Nacional de Preservação Audiovisual e não dar nenhum tipo de retorno durante quatro anos. Que países são esses? Que políticas públicas fazem isso possível? Como fazer para que o patrimônio audiovisual nacional preservado circule pelas escolas públicas do país?

Palavras-chave: cinema, cinemateca, escola, preservação.

Abstract: Imagine a cinematheque which updates its collection with five 4k copies of every movie photogram. Now, imagine a government that received a national audiovisual preservation plan, idealized and made by filmmakers and preservers. During four years the same government stayed silence and didn't respond to the plan's proposal. Which country is this? Which public policies made that possible? How to make national audiovisual patrimony circle through public schools over the country?

Keywords: cinema, cinematheque, school, preservation.

A seguir, apresento parte do percurso da pesquisa de pós-doutorado cartografando políticas e pedagogias do cinema e da educação na escola, mas focando na relação referida no título.

Em 1927, se estabelece o Instituto Internacional de Cinema em Educação de Roma (IICE) e México concebe o cinema como uma ferramenta educacional. O relacionamento do México e do Brasil com o Instituto de Roma, faz parte de um projeto de cooperação internacional sem precedentes. O México colaboraria de maneira muito irregular com o IICE,

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na primeira sessão do SEMINÁRIO CINEMA E EDUCAÇÃO.
2 - Professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordena o grupo CINEAD/LECAV. É membro fundador da REDE KINO: Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audiovisual.

apesar dos benefícios que o projeto de cinema italiano poderia oferecer. A construção de uma nova ordem internacional não descartou os problemas intelectuais presentes no final da Primeira Guerra Mundial. O processo evolutivo do sistema internacional imediato ao conflito também envolveu a criação de organizações com objetivos científicos e culturais ambiciosos de estatura internacional. A instituição romana, juntamente com o Instituto Internacional de Cooperação Intelectual de Paris, criado em 1924, constituiu o pilar da cooperação científica e intelectual da principal organização do período entre guerras: a Sociedade das Nações. Anos depois, a UNESCO se beneficiaria dessa primeira experiência de cooperação internacional e se baseariam nos fundamentos feitos por ambas as instituições.

O IICE respondeu a uma preocupação internacional compartilhada pelos 32 países e pelas 12 associações internacionais que em 1926 compareceram ao Congresso Internacional de Cinema de Paris, convocado pela comissão internacional de cooperação intelectual. As recomendações finais do Congresso, que interessam a este estudo, foram: melhorar a produção de filmes do ponto de vista intelectual, artístico e moral; fazer filmes de ensino e educação social; relacionar o cinema com outras manifestações artísticas; e, finalmente, estabelecer um escritório internacional de cinema. A Itália, como a França havia feito em 1924 diante da preocupação intelectual e científica internacional, ofereceu seu patrocínio para estabelecer uma instituição em Roma de acordo com as necessidades do Congresso Internacional de Cinema. Na empresa do Instituto de Paris, a nova instituição italiana fortaleceria a surpreendente rede de organizações multilaterais ligadas à Sociedade das Nações em quantidade e qualidade. Existe um documento intitulado “O cinema da educação e do ensino no Brasil” e pode ser lido na revista correspondente ao mês de junho de 1933.

Um decreto de 21 de abril reagrupa em um único texto sob o nome do código educacional, as disposições em vigor no estado de São Paulo em relação à educação, do qual reproduzimos dois artigos:

121. O Serviço de Rádio em Cinematografia Educacional visa a beneficiar a escola dos avanços na técnica de rádio e cinematografia.

122. Corresponde ao chefe deste serviço: organizar uma biblioteca de filmes e configurar uma coleção de filmes e visualizações fixas; fornecer instalações de dispositivos de projeção de luz e dispositivos de rádio; formar os programas de projeção; dar uma orientação educacional e instrucional para projeções fixas e animadas; dirigir e incentivar o ensino no rádio; monitorar e verificar os efeitos da censura, filmes espetaculares, discursos, conferências, palestras e transmissões de rádio (HERRERA LEÓN, 2008). Porém, a presença do cinema na escola começou a se sistematizar fundamentalmente em 1936, quando foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), por Roquete Pinto, que levou o cineasta mineiro Humberto Mauro a produzir filmes pedagógicos fortemente orientados pelo currículo escolar e entrando com toda força nas políticas escolanovistas da época.

Dando um salto no tempo, destaca-se a importância que teve nessa história de cinema e educação o Secretariado para América Latina da Organização Católica Internacional do Cinema (SAL-Ocic) que se fixou em Lima, Peru. Seu primeiro informativo noticia a existência

das atividades do apostolado cinematográfico católico no Brasil, México, Argentina, República Dominicana, Chile, Venezuela e Panamá, alguns países já com suas oficinas nacionais em funcionamento e outros em implantação. Entre suas atividades estão a classificação moral de filmes, a criação, organização e manutenção de cineclubes, cinefóruns, festivais, premiações, exposições, conferências em colégios católicos e estatais, a realização de filmes etc. O SAL-Ocic manteve importante relação com o apostolado oficial brasileiro, o que foi fundamental para a implantação no Brasil, em 1970, do Plano de Educação Cinematográfica de Crianças, o Plan Deni, que nasceu dentro da Central Católica de Cinema (SAEZ, 1986). A relevância desses dados se referem ao surgimento do CINEDUC, quem e 2020 completa 50 anos e ainda desenvolve projetos educativos com cinema.

Dessa mesma época data também o nascimento das cinematecas no México e no Brasil. A *Cineteca Nacional*, é inaugurada em 1974 e suas missões foram preservar a memória cinematográfica nacional e mundial e promover a cultura cinematográfica. Em 2011, o Conselho Nacional de Cultura e Artes (Conaculta) promoveu a modernização e expansão das instalações e espaços públicos da Cineteca Nacional. A partir de 2014, a Cineteca Nacional, com o objetivo de enriquecer a cultura cinematográfica e contribuir para a formação de públicos e espectadores, foi criado o Departamento de Extensão Acadêmica, responsável pela organização de graduados, cursos, seminários, cadeiras e oficinas ministradas por especialistas na sétima arte.

Voltando ao Brasil, poderíamos falar de várias cinematecas, mas vou me referir apenas à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi fundada oficialmente em 1955, com o nome de Departamento do Filme do MAM e cumprindo a determinação original do museu de incorporar o cinema ao arco de exposição/exibição das expressões artísticas modernas. Ao longo de seis décadas de existência o setor estruturou-se em arquivo de filmes, centro de documentação correlata e sala de exibição audiovisual dos diferentes suportes, formatos, bitolas e padrões que o cinema e as demais formas de imagens em movimento assumiram ao longo do tempo, cobrindo película, magnético e digital. A história da Cinemateca compreende um vasto número de iniciativas em termos de mostras, festivais, programas itinerantes, programação de salas comerciais, apoio à produção e finalização de filmes, coleta, conservação, recuperação e restauração de títulos brasileiros e estrangeiros, cursos, atendimento a pesquisas, principalmente de graduação e pós-graduação, realização de exposições documentais, colóquios, encontros, seminários e debates, formação de plateias e desenvolvimento de projetos pedagógicos, sem falar em pré-estreias de filmes, lançamento de livros, exibição de filmes silenciosos acompanhados de música ao vivo e performances interativas (HEFFNER, 2012).

Do ponto de vista dos vínculos pedagógicos, a Cinemateca do México cede seu espaço para aulas do curso de cinema da Universidade de Guadalajara e uma programação conjunta com a *Coordinación Nacional de Literatura* sobre cinema e adaptação literária, mas carece de projetos institucionais de formação docente e de exibição de filmes para escolas, exceto por iniciativas particulares tais como a *Linterna Mágica* ou *La Matatena*. Nos finais

de semana oferece uma sessão matine para crianças. A dimensão radicalmente pedagógica está no objetivo institucional: “que a população em general conheça com oportunidade a ampla oferta de qualidade, tanto nacional como internacional que programa la Cineteca”.

No Brasil, longe de investimentos significativos para preservar e divulgar seu cinema, existem programas e parecerias pedagógicas em diferentes cinematecas, São frequentes as aulas de universidades públicas nas suas salas. Porém, isso não torna acessíveis os recursos audiovisuais nacionais para qualquer pessoa. A maioria dos municípios brasileiros não tem sequer acesso a salas de cinema. Uma bela iniciativa para agilizar a circulação da produção audiovisual nacional foi a Programadora Brasil (PB). Programa estratégico da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, entre 2006 e 2013, juntamente com a Cinemateca Brasileira e o Centro Técnico Audiovisual (CTAv) construiu um catálogo com 970 filmes e vídeos de todas as regiões do país, organizados em 295 programas (DVDs), apresentando a diversidade e a possibilidade de conhecimento sobre o cinema brasileiro. À promessa do conjunto de filmes em formato DVD virar o início de uma plataforma *on line* se somava a esperança do Ministério de Comunicações garantir uma banda larga que abraçasse todo o país. Promessas diluídas, *kits* esquecidos, apagados ou destruídos com o impeachment e a dissolução do Ministério de Cultura nos fazem sentir uma forte regressão. Ainda em 2015 a Associação Brasileira de Preservação Audiovisual entregou em mãos dos responsáveis pela Secretaria do Audiovisual um Plano Nacional de Preservação Audiovisual que completará 4 anos de estrondoso silêncio. No Rio, o MAM tem vários convênios com universidades, fundamentalmente com o curso de cinema na UFF e de educação na UFRJ para a realização de atividades de pesquisa, ensino e extensão. Como política pública merece destaque o projeto de lei que obriga as escolas a exibir duas horas de cinema nacional por mês como carga curricular complementar e que veio ser sancionado como a lei 13006 em 2014. Em 2015, foi criado um Grupo de Trabalho “Cinema na escola” com o propósito de elaborar uma proposta para regulamentação e encaminhá-la para o Conselho Nacional de Educação. Este GT foi de carácter inter-ministerial, no âmbito do Ministério da Cultura e do Ministério da Educação e cinco membros da sociedade civil com o objetivo de elencar os principais tópicos a serem estudados para que a Lei conseguisse chegar a todas as escolas do Brasil de maneira orgânica e com sucesso. O GT ficou composto pelos subgrupos de “formação docente”, “acesso” e “fomento”. Desse processo surgiu um denso texto constituído por reflexões, princípios e propostas a curto, médio e longo prazo, que foi apresentado e entregue ao Conselho Nacional de Educação em 04/05/16, mas até hoje não entrou em pauta.

Já em relação às escolas mexicanas, não existem políticas públicas relativas ao cinema e seu currículo não contempla atividades para nenhum dos seus níveis. Porém, existe um movimento importante que vem capilarizando e contaminando a vida escolar nas suas mais diversas manifestações. O cinema está efetivamente chegando às escolas graças aos movimentos de cinema comunitário, como por exemplo com o *Coletivo Spora*, que hoje já derivou em uma produtora, formada por estudantes de antropologia, sociologia, comunicação e arquitectura. O coletivo surge quando assume a presidência de México Enrique Peña Nieto, em dezembro de 2012 e anuncia as 5 grandes reformas estruturais. Num marco de

descontentamento social causado pela corrupção do estado, o narcotráfico, a privatização e usurpação de recursos de recursos naturais e a criminalização da protesta social; professores, estudantes, pais e mães de família e a sociedade em geral realizam ações em apoio ao movimento magisterial nacional se opondo à Reforma Educativa e demais reformas estruturais, políticas neoliberais ditadas por organismos e empresas multinacionais aprovadas pelo governo mexicano durante a administração de Peña Nieto. As implicações dessa reforma para a vida universitária y para a educação em geral eram nefastas. Alguns dos estudantes do coletivo também faziam parte do Sindicato Nacional de Trabajadores da Educação (SNTE) e a Coordinadora, - parte crítica de la SNTE-, começaram se reunir por razões de afinidade política. Assim, começaram trabalhar em um documentário. Da associação nacional de universidades se gestava certo alinhamento com as políticas de segurança que surgiam a partir desse contexto de violência generalizada, com o narcotráfico entrando mais nas cidades e nas universidades e então já se visualizava a possibilidade de ritualizar o pan-óptico nas instituições acadêmicas incorporando câmaras de controle, exigir dos estudantes o ingresso com credenciais, entre outras medidas para vigiar e punir educadores e estudantes. O cinema e o documental surgem para este coletivo como uma vertente de transformação social direta e como uma forma de pesquisa-ação. A produção do documentário traz no seu título uma primeira ironia contra a Reforma Educativa, pois se chamou *A deforma educativa. Desde las perspectiva del movimiento ministerial em Veracruz*³. Desde las perspectiva del movimiento ministerial em Veracruz. O filme coloca em evidência efeitos nefastos ocultos nas reformas estruturais de 2013, que prometem um “melhor desenvolvimento” para o México. Essas reformas respondem aos interesses de organizações internacionais como a OCDE e o Banco Mundial, incorporados em empresas privadas e partidos políticos corruptos. A reforma educacional gerou grande descontentamento no ensino em todo o país. Nas escolas, ruas e praças públicas, vários setores sociais mostraram sua indignação. O documentário foi o pavio que viralizou rapidamente através do sindicato conseguiu mobilizar pessoas de todos os estados da república. Assim, hoje o cinema entra nas escolas mexicanas através dos registros dos projetos de hortas escolares, movimentos de ocupação, redes de colaboração e produção de alimentos a partir da recoleção de restos que ainda podem ser consumidos pelos produtores *freegan*, entre outras iniciativas que não vêm do poder político institucionalizado, e sim das organizações sociais e políticas populares que emergem como agrupações de pessoas que se reúnem para resolver as necessidades básicas. Este fenômeno se multiplica e se torna mais complexo a cada dia.

Para finalizar, enquanto lutamos por políticas públicas que reconheçam a importância da sobrevivência do cinema nacional e sua presença nos espaços educacionais como sonhara Humberto Mauro, cada vez que exibimos um filme e como *Os óculos do vovô* (Pelotas, Francisco Santos, 1913), *Limite* (Mario Peixoto, 1931) ou *A velha a fiar* (Humberto Mauro, 1964) em uma escola de educação infantil (sim, infantil!), fundamental, médio ou para estudantes universitários acredito que estamos, também de alguma maneira, fazendo uma experiência de preservação de cinema em contextos educativos.

3 - Assista o filme *La deforma educativa. Perspectivas del movimiento ministerial en Veracruz* em <https://vimeo.com/94207696>

Referências

- HEFFNER, H. A preservação audiovisual na atualidade. *Filme Cultura*, v. 24, p. 93-95, 2012.
- HERRERA LEÓN, Fabián. México y el Instituto Nacional de Cinematografía Educativa, 1927;1937; *Estud. hist. mod. contemp.* Mex no.36; México jul./dic. 2008.
- SCHMELZ, It. *Cineteca Nacional 40 anos de história. 1974/2014*. México: Conaculta - Cineteca Nacional, 2015.
- SAEZ, J. L. *Cine sin secretos*. Santiago de Chile, CENCOSEP, 1986.
- SOBERÓN TORCHIA, É. *Los cines de América Latina y el Caribe*. La Habana: Ediciones EICTV, volume I, 2012.

O espaço alegórico em filmes brasileiros do momento tropicalista¹

The allegorical space in Brazilian films of the tropicalist moment.

Adriano Del Duca²
(Mestrando - PPGCINE/UFF)

Resumo: A partir da comparação dos “espaços alegóricos” em quatro filmes brasileiros realizados no ‘momento tropicalista’ (1967-1972) - *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr. 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) e *Prata Palomares* (André Faria, 1971) - refletimos sobre a construção de “contra-narrativas” (STAN, 2006) que representam ‘Brasis’ alegóricos como elaboração de formas de ruptura com o regime de representação do cinema eurocêntrico.

Palavras-chave: Tropicalismo, Cinema Brasileiro Moderno, Cinema Novo, Alegoria, Geopética.

Abstract: This work aimed to discuss the construction of “counter-narratives” (STAN, 2006) that represent allegorical versions of Brazil as an elaboration of forms to break apart from the representation regimen of the Eurocentric cinema, by comparing “allegorical spaces” in four Brazilian movies made in the ‘tropicalist period’ (1967-1972): *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr. 1969), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) and *Prata Palomares* (André Faria, 1971).

Keywords: Tropicalismo, Modern Brazilian Cinema, New Cinema, Allegory, Geopetics.

No final dos anos 1960 e início dos 1970 diversos filmes brasileiros lançaram mão de recursos alegóricos para construção do seu campo narrativo. Personagens, locais, épocas construídos livremente na mas ancorados em representações da realidade social e política do país. De forma exploratória e e algo provisória, nos interessa refletir sobre a construção das espacialidades destas alegorias, pensando a representação desses ‘Brasis’ alegóricos do cinema brasileiro impactado por ecos da experiência tropicalista. Há aqui um diálogo com o livro *Alegoria dos subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*, de Ismail Xavier, mais especificamente aos capítulos “Terra em Transe: alegoria e agonia” e “Brasil Ano 2000: o mal congênito da província”, a fim de pensar os filmes *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1970) e *Prata Palomares* (André Faria, 1971) em balizas teóricas ‘tomadas de emprés-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema Comparado - Sessão 3 (Constelações II).
2 - Licenciado em Ciências Sociais - UNESP/FCLAr (2007). Bacharel em Cinema e Vídeo - UNESPAR/Campus II (2019). Mestrando em Cinema pelo PPGCINE/UFF.

timo' dos textos de Ismail. Assim, apontamos o 'espaço alegórico' como uma construção coincidente que nos permita traçar uma rota comparativa entre obras que lançam mão da alegoria no período compreendido como 'momento tropicalista'³ (1967-1972).

Assim como a Eldorado de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), e a Me Esqueci de *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr, 1979), Pindorama e Porto Seguro sustentam as metáforas que deslocam ou suspendem o referente da nação para refletir o Brasil e a colonialidade latino americana. Estes procedimentos de sedimentação geográfica nas alegorias, nos parece uma chave interpretativa para os filmes do período, já que a construção destes territórios imaginários se alimentam de elementos contextuais. Ainda que composições imaginárias, o esforço da estética tropicalista em articular contra-narrativas, compreendeu uma rearticulação de signos da cultura colonial brasileira e afro-latina para confrontar o discurso hegemônico através da inversão e reinvenção dos signos da opressão e da colonialidade. Nesse sentido, a "nação" e o "povo" são reconfigurados através da incorporação antropofágica de elementos de nacionalidades diversas e dos produtos da cultura pop midiaticizada internacionalmente no contexto dos mercados globais transnacionalizados.

Essas construções de lugares indefinidos na geopolítica dos Estados Nacionais, com referentes políticos e culturais incertos mas que articulam-se em torno de uma elaboração crítica e ideologicamente posicionada, e, a sintomática narrativa trágica ou catastrófica do lugar representado, parecem indicar que a reincidência dessa metáfora nacional é um procedimento do cinema produzido no período tropicalista, não apenas como intenção de ocultamento para burlar a censura, mas produção de sentidos estéticos que confrontam os padrões do uso da linguagem no cinema hegemônico.

Terra em Transe

Os personagens tem referentes concretos na realidade sócio-histórica: o intelectual de esquerda, o político conservador, o político populista, o povo amorfo, as lideranças populares; a trama e as viradas narrativas são referentes a processos reais da disputa do poder no mundo colonial latino-americano: populismo, clientelismo, revoltas populares, golpes de estado. No entanto a representação destes elementos distancia-se do realismo e desenvolve-se em um lugar fictício, através da trama de personagens que estão histórica e territorialmente descontextualizados.

Vieira surge como o político burguês progressista disposto a representar os interesses nacionalistas, Sara e Paulo representam a intelectualidade de esquerda. As cenas da campanha política de Vieira junto à população pobre de Alecrim, e a representação jocosa do líder populista, cruzam-se a imagens de massas populares o apoiando, cenas típicas do populismo brasileiro, mas que não buscam repressentar nenhum fato histórico específico.

3 - Utilizamos o termo 'momento tropicalista', baseando-nos na visão de Charles A. Perrone (1999) para "se referir a soma de fenômenos multidisciplinares em espaço de tempo mais amplo, já que a expressão *Tropicália* será empregada com respeito à 'fase heróica' (final de 1967 - início de 1969) da música popular.

Terra em Transe, primeiro filme urbano de Glauber Rocha, organiza inúmeros elementos para conformar a realidade de uma república urbana moderna. A composição das classes sociais, a complexidade das relações políticas e econômicas, a existência de imprensa, emissoras de televisão, intelectuais, localizam a fictícia Eldorado em um contexto muito próximo ao latino-americano na segunda metade do século XX.

O procedimento alegórico experimentado por Glauber Rocha é eficiente em realocar o contexto político nacional num ambiente fictício, ampliando a margem da conotação de seu discurso político. O deslocamento que o discurso opera através da enunciação de um lugar outro, onde tudo se parece e se relaciona com o Brasil, mas que não o é, constrói uma camada literariamente rica que amplia o alcance da crítica a contradições fundantes da sociedade brasileira, fugindo da análise datada deste ou daquele período histórico.

Brasil ano 2000

Me Esqueci surge como representação de um lugar no futuro, um Brasil em que os aspectos de uma nacionalidade sugerem o esquecimento como escamoteamento, ou falsificação da memória. A cidade de Me esqueci, contempla um lugar que sobreviveu a partir da destruição cataclísmica das nações numa apocalíptica terceira guerra mundial: um triunfo através da destruição. Os protagonistas, retirantes de um lugar avassalado pela crise, serão, em Me esqueci, a falsificação das populações nativas destruídas pelo genocídio, mas que precisam ser atualizadas na construção da enviesada memória oficial pautada pelo esquecimento.

A biblioteca de Me esqueci onde estão arquivadas a história material e imaterial do lugar, é um subsolo onde isola-se um intelectual, espécie de guardião do passado, ressentido e escondido, junto daquilo que a realidade busca ocultar. O grande projeto futurista dos governantes dessa nação militarizada é um foguete que não decola, coroando a vocação para o fracasso, uma inépcia inata de uma nação forjada a fórceps.

Entre um humor jocoso e um pessimismo sórdido quanto à representação da nação, a “alegoria do esquecimento” (XAVIER, 1992) de *Brasil Ano 2000* sustenta-se na relação com o lugar Me Esqueci. O “País do Futuro”, lugar utópico e inalcançável reservado ao Brasil, é reelaborado como distopia diante da realidade lancinante de uma ditadura militar que expunha sua face violenta e autocrática no Brasil de 1969.

Pindorama

A trama se passa na fictícia Pindorama, colônia portuguesa fundada por D. Sebastião de Sousa, personagem também ficcional, mas claramente referido aos colonizadores portugueses do século XVI. D. Sebastião, é solicitado pelo Rei de Portugal para retornar ao local atualmente governado por D. Henrique, e que se encontra em desordem e desobediente à Coroa. No efervescente vilarejo, constrói-se uma revolta popular e o corrupto governador D. Henrique conspira pela manutenção de seus privilégios. Encurralado entre a violência po-

pular contra a monarquia e pela virulência do poder entre os nobres, D. Sebastião massacra Pindorama, impedindo a revolta popular mas também a continuidade da exploração imoral dos poderosos locais.

Sequências abstratas, monólogos, colagens que operam a “subjativa indireta livre”, emprestando aqui a terminologia de Pasolini, recurso narratio em que o autor, identificado ideologicamente com o personagem, utiliza-o como mediação para realizar uma intervenção na narração, como forma de expressar, na alegoria, o discurso crítico do autor sobre o momento político de seu país. Para que esse procedimento de colagens, paródias, encenações metafóricas, possa viabilizar um sentido político, a representação do local encenado busca um referencial real, que articule o sentido da abstração metafórica ao sentido crítico proposto. Pindorama é um lugar irreal habitado por personagens irreais, figura no campo do imaginário, do sonho ou utopia, mas representa um momento remoto de um Brasil real, lugar concreto, com o qual a contra-narrativa do filme busca compor.

A ‘alegoria de fundação’ de uma nação que talvez possa ser lida em Pindorama, não aponta a resolução dos conflitos a estruturação de um meio social coeso em torno da figura da lei e da autoridade, mas sim um universo catastrófico e impotente onde a autoridade não vigora senão pela força, e a formação social do território é resultado do conflito e da violência como expressão legítima do Poder. A alegoria se molda entre a impotência do povo em assumir a construção político-cultural de seu território e a catástrofe do choque entre os interesses no mundo colonial.

Prata Palomares

Prata Palomares (André Faria, 1971) é um filme interdito pela censura brasileira. No filme, dois guerrilheiros em fuga de uma revolução derrotada escondem-se em uma igreja abandonada em um lugar chamado *Porto Seguro*. Um deles decide se passar pelo vigário que a comunidade esperava enquanto o outro prepara meios para prosseguirem a fuga. Envolvidos por uma figura mística, misto de santa e prostituta, acabam absorvidos pelas disputas políticas locais. Em meio ao conflito o falso padre enlouquece e assume uma personalidade messiânica. Diante de torturas, assassinatos, e de seu conflito psicológico, o guerrilheiro trai seus objetivos e instaura o “Paraíso Agora”, a alegoria de uma república caótica que remete ao subdesenvolvimento dos países periféricos.

Porto Seguro é contraposto sempre a Maracangalha, um sujeito oculto na narrativa. Esse outro local, um duplo utópico onde há autonomia política, aponta para os processos de liberação anti-colonial mas como uma perspectiva utópica não alcançada. O território de Porto Seguro está desde o início dividido, mas as posições políticas serão delimitadas no corpo da representação metafórica. Neste sentido a alegoria expõe um ‘lugar’ – Porto Seguro – tomado por uma aristocracia imperialista, e uma outra ‘nação-distópica’ – o Paraíso Agora – vislumbrada messianicamente por um guerrilheiro que se converte em um padre alucinado.

Na tensão entre a fragmentação e a totalização do discurso em relação ao lugar, *Prata Palomares* tende à fragmentação. Sua metáfora para a 'nação' é irônica e negativa. Os personagens que poderiam ser os portadores do futuro – a Santa que deseja um filho, os revolucionários que querem voltar a Maracangalha, e Tonho e sua revolta liberadora – são avassalados pelos acontecimentos. O sentido negativo da alegoria, relaciona-se claramente com o conceito de “alegorias catastróficas” forjado por Ismail Xavier quando analisa Eldorado, e assume aqui um sentido estético ainda mais drástico, influenciado pela ‘estética do lixo’ e pelo tropicalismo, busca uma representação que choça pelo abjeto, pelo encadeamento de agressões ao bom gosto ou à uma recepção aplainada do filme.

O recurso à alegoria de uma revolução derrotada, de guerrilheiros em fuga, de uma elite parasitária e entreguista, bem como à tresloucada atuação da esquerda, aliando-se à tradição messiânica e religiosa, só podem sustentar-se narrativamente na medida em que se relacionam com um espaço que embora fictício, oferece pontos de contato com a alguma realidade sócio-histórica, onde através do referencial linguístico, controem-se sentidos políticos que evidenciam uma consciência da crise que se vivia naquele momento. A postura do cineasta na organização da narrativa, desarticulando as estruturas temporais, espaciais, e a clareza dos personagens, indica a tentativa de estilhaçar a legibilidade do filme e estabelecer um olhar sociológico crítico à construção do território, da formação do Estado e a forma da dominação política no Brasil.

Conclusão

A representação de um *lugar*, tanto para a construção de identidades tradicionais e oficiais, como para a formulação de representações alternativas ou críticas, requer referenciais comuns, ainda que fictícios, para validar a metáfora proposta e estabelecer um status consensual sobre o que seja o território em questão. O poder colonial forjou historicamente discursos legitimadores de sua prática expansionista e invasora, construiu ideológica e materialmente um ‘novo mundo’. Poderíamos dizer que o hemisfério sul do planeta é uma realidade geográfica, mas a América Latina, uma construção sócio-histórica, forjada por processos políticos e econômicos mas também por concepções que partem de premissas abstratas da representação deste lugar.

Ao longo dos séculos de colonialismo a criação artística e literária tem sido uma ponte entre a percepção concreta do lugar (espaço) e as noções subjetivas do lugar (nação, país, pátria). Esta breve ‘cartografia’ dos *lugares* da ficção tropicalista que se propõe a realizar uma contra-narrativa do *lugar* latino-americano nos parece um veio para compreender a representação que une a metáfora alegórica ao seu objeto real, as percepções hegemônicas de nação e povo, e a sua crítica.

Assim, refletir os sentidos das representações alegóricas do lugar Brasil enquanto proposição pertinente como crítica a história oficial, é uma caminho possível para leituras das construções de discursos contra-hegemônicos realizados pelas vanguardas artísticas no

contexto do final dos anos 1960. Apesar de não realista, a alegoria dialoga com o contexto histórico e enuncia aos sujeitos desta sociedade uma visão particular e articulada sobre determinados eventos de sua época histórica.

Referências

AINSA, Fernando. *Del topos al logos*. Propuestas de geopoética. Vervuet: Iberoamericana, 2006

BRASIL ANO 2000. Direção: Walter Lima Jr. Mapa Produções Cinematográficas Ltda.;|2000 Film. Brasil, 1969. (95 min) 35mm/Tropicolor.

OITICICA, Hélio. *A trama da Terra que treme*. O sentido de vanguarda do grupo baiano. Correio da Manhã, setembro de 1968. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/verbo_trama.php

_____. *Esquema geral da nova objetividade*. Originalmente publicado no catálogo da mostra “Nova Objetividade Brasileira” (Rio de Janeiro, MAM, 1967); republicado em *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

PERRONE, Charles A. *Topos e Tropicalidades: os tropos da Tropicália e do Tropicalismo*. IN: *Studies in Latin American Popular Culture*, 1999. Disponível em: http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/visestr_2.php

PINDORAMA. Direção: Arnaldo Jabor. Columbia Pictures do Brasil | Screen Gems | Cia Cinematográfica Veracruz | Kamera Filmes, Brasil, 1970 (80 min), NTSC, color.

PRATA Palomares. Direção: André Faria. VEGA-I Filmes, Brasil, 1971. (100 min), NTSC, color.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1963.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política, 1964-1969*. IN: *O Pai de Família e outros estudos*, São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SHOHAT, E. & STAN, R. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac&Naif, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, Contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. IN: BASUALDO, C. (Org.) *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. MAPA Filmes, Brasil, 1967 (108 min), NTSC, p&b.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

A Fome, a guerra, a peste e a morte: cinema em Manaus durante a Grande Guerra¹

Hunger, war, plague and death: cinema in Manaus during the Great War

Alan Gomes Freitas²
(Mestrando - PPGCINE-UFF)

Resumo: A cidade de Manaus, no início do século XX, vivia o fim da opulência proporcionada pelo ciclo econômico da borracha. Em um período de cerca de 40 anos, passou da aceleração propiciada por símbolos da modernidade europeia indústria automobilística, abertura dos portos ao comércio estrangeiro, intensa urbanização para uma grave estagnação econômica. O cinema se estabelece como principal entretenimento da metrópole e a eclosão da Primeira Guerra Mundial reflete-se no consumo de cinema da cidade

Palavras-chave: Cinema, história, Manaus, Grande Guerra, consumo.

Abstract: The city of Manaus, at the beginning of the twentieth century, lived the end of the opulence provided by the rubber economic cycle. In a period of about 40 years, it has gone from accelerating propitiated by symbols of the modern European auto industry, opening ports to foreign trade, intense urbanization to severe economic stagnation. Cinema establishes itself as the main entertainment of the metropolis and the outbreak of World War I is reflected in the city's cinema consumption.

Keywords: Cinema, history, Manaus, World War, consumption

Introdução

Entre o fim do século XIX e início do século XX, diversas cidades brasileiras passaram por processos de modernização aos moldes do que ocorrera em cidades europeias. Manaus, capital da província do Amazonas, passa por radicais transformações também nesse período. Impulsionada pela circulação de capital proporcionada pela economia da borracha, a cidade inicia o século XX com luz elétrica instalada, intensa circulação de barcos a vapor e uma mudança radical em sua visualidade com melhoramentos urbanos e características cosmopolitas, tendo sua população ampliada e a introdução de elementos e costumes de origens diversificadas.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: "Painel de Mestrandos - Acervos, arquivos e preservação"

2 - Allan Gomes é mestrando em Cinema e audiovisual PPGCINE-UFF onde desenvolve pesquisa sobre o consumo de cinema como demarcação social em Manaus (orientação: Pedro Lapera).

Em pouco mais de dez anos, essa pujança econômica dá lugar ao terror de uma crise com ares apocalípticos. Milhares de trabalhadores abandonam seus postos de trabalho nos rincões do estado, e avançam para a capital, com suas fomes, suas doenças e caindo mortos sucumbindo ao cenário de miséria.

Na primeira década do século XX, o discurso dos administradores era de que se tivesse uma cidade limpa e ordenada, os investimentos estrangeiros viriam para a cidade e os que já estavam não sairiam (MASCARENHAS, 1988, p.131).

É marcante no período a tentativa de aproximar Manaus de um ideal de cidade moderna. Porém, ao mesmo tempo em que se embelezava a cidade, em busca de investidores, segregava-se a população, que se encontrava em péssimas condições de vida, sem saneamento, higiene, habitação adequada e acompanhada por um quadro de doença de todos os níveis. Esta segregação não promoveu de maneira imediata a expulsão do trabalhador para as periferias mais distantes, mas caminhou no sentido de trazer para a dimensão pública segmentos sociais da elite mercantil e política, encantadas com as cidades europeias (COSTA, 2014, p.110).

O período foi representado por um diferente estado de espírito de clima intelectual e artístico e profundas transformações culturais traduzidas nas mudanças de pensamento e cotidiano, uma época caracterizado pela ostentação, luxo e extravagância da classe alta da sociedade. (DAOU,2000)

É esse espaço que vamos observar nos anos 1910, já em plena crise da economia gomífera, e em uma década marcada por convulsões sociais, com reflexos da I Guerra Mundial, miséria decorrente do fechamento de muitos seringais e o fluxo de migrações abarrotando a capital. A cidade que se preparou para ser uma vitrine (MESQUITA, 2016) para o imigrante estrangeiro é marcada nesse momento por uma desilusão quanto ao futuro.

Os jornais da época são nossa fonte para acessar os signos de transformação desse período. Ainda que com discursos fragmentados, não-lineares e heterogêneos, recorreremos à metodologia do Paradigma Indiciário, proposta por Carlo Ginzburg (2016), para identificar os pormenores aparentemente negligenciáveis que podem revelar fenômenos profundos de notável alcance.

Entendendo ainda que não partimos de um ponto inédito, buscaremos dialogar com outras pesquisas que se lançaram na tentativa de acessar processos do passado. Esse diálogo com pesquisas já consolidadas, fontes já utilizadas, e busca de novas fontes, é a construção que pretendemos fazer no desenvolvimento deste artigo. Entendendo que apesar da heterogeneidade das fontes, é possível reuni-las caso sejam consideradas vestígios de processos de estruturação e de mudança social (GINZBURG, 2016).

Os espaços da cidade

Além das transformações urbanas, o crescimento demográfico acompanhou os bons números econômicos e recebeu pessoas de diversas nacionalidades, sobretudo portuguesas, inglesas e espanhóis, além da forte migração nordestina. A população da cidade, em 1907, era de cerca de 60.000 habitantes, sendo pelo menos 10.000 estrangeiros, dentre os quais a maiores colônias eram de portugueses, em primeiro lugar, e espanhóis, em segundo (PINHEIRO, 2018).

Há que se diferenciar o tipo de imigração recebida na cidade, visto que o discurso oficial era voltado para o recebimento de estrangeiros capitalizados para aproveitar ou reestimular a economia gomífera, mas a propaganda governamental atraiu todo tipo de gente. No período de maior fluxo de capitais, o governo “mandou escritores e políticos como propagandistas à Europa, fotografou a cidade em álbuns que percorreram capitais europeias, e metamorfoseou-a aos gostos estrangeiros” (COSTA, 1996, p.21). Manaus então preparara-se para tornar-se uma versão idealizada de metrópoles europeias, mas intensidade das transformações pretendidas não parecia considerar a população, tanto nativa como migrante. O espaço estava em disputa.

Cabe aqui pensarmos o espaço da cidade como proposto pelo geógrafo David Harvey (2012), não em um sentido absoluto, mas como uma relação entre objetos. Não há como imaginarmos que o projeto modernizante de uma cidade como Manaus se daria da forma como planejada em planilhas e projetos, tampouco que a própria transformação da cidade não levaria a mudanças nos modos de se relacionar daquela sociedade.

A concepção de espaço relativo propõe que ele seja compreendido como uma relação entre objetos que existe pelo próprio fato dos objetos existirem e se relacionarem. Existe outro sentido em que o espaço pode ser concebido como relativo e eu proponho chamá-lo espaço relacional – espaço considerado, à maneira de Leibniz, como estando contido em objetos, no sentido de que um objeto pode ser considerado como existindo somente na medida em que contém e representa em si mesmo as relações com outros objetos (HARVEY, 1973, p.13 apud HARVEY, 2012, p. 10).

Há então indicações de um esforço da elite local em se definir através do seu consumo, dos espaços que frequenta, e, principalmente, o esforço para que a vida pública represente o que se espera de quem detém poder aquisitivo.

Os cinemas

A inauguração da primeira sala fixa de cinema, o Cine Theatro Julieta, acontece em maio de 1907, sendo sucedida por uma série de outras salas (COSTA, 1996). No ano de 1912 a cidade de Manaus chega a contar com sete salas de cinema, marcando esta diversão como central para a vida da cidade que sofre com a perda do poder econômico decorrente dos preços da borracha.

A centralidade do cinema nas diversões locais já se tornara motivo de reclamação no ano anterior, quando, no jornal Correio do Norte, o redator lamentava os cinemas lotados e o comparava a uma epidemia: “Manaus presentemente atravessa uma crise assustadora em tudo. (..) Diversões aqui só se resumem nesse flagelo que é o epidêmico cinema. (...) Tudo fracassa. Agora, é triste dizer, vejamos os cinemas e os botequins, repletos!” (Correio do Norte, 7/11/1911, p.1)

Há aqui uma clara hierarquização das diversões, donde se compara o cinema e o botequim repletos em contraponto aos concertos líricos e à música clássica com pouco público. Certamente a diferença de preços entre as diversões deveria contribuir para a diferença de lotação, mas nota-se pelo texto que a presença do cinema já era predominante entre as diversões de Manaus.

Momentos apocalípticos

O ano de 1914 chega com forte estagnação econômica, provocando situações de desespero e fome, e em meados deste ano eclode a Grande Guerra. Os jornais da cidade dão bastante espaço para a cobertura da guerra, dedicando espaço diário à cobertura do conflito. O Jornal do Commercio, em sua coluna de notícias internacionais, reportava os movimentos de cada nação envolvida.

O Amazonas passava por como uma crise sem precedentes no setor econômico, situação relatada pelo Governador Jonathas Pedrosa em 1915, na Mensagem lida perante a Assembleia Legislativa:

Os efeitos d’essa depressão econômica ahi estão, aos olhos de todos, a manifestarse por toda parte, em todas as actividades, desde as grandes empresas, [...] até ás grandes e pequenas casas commerciaes d’esta praça, todas ellas atravessando enormissimas difficuldades financeiras, algumas já fallidas e outras na imminencia de não suportarem [...] (PEDROSA, 1915)

É fato que alguns estrangeiros já não gozavam de boa acolhida pela elite da cidade, que se expressava em alguns jornais e na forma como estes reportavam situações do cotidiano e do noticiário policial.

O cosinheiro Manoel Severo Bomfim, numa irrefreável expansão da cachaça, que havia ingerido, tentou hontem espancar a quantos transitavam pelo roadway da Manãos harbour. Em tempo, porém, foi esse ferrabraz socorrido pelo agente Medeiros, que por ali passava, e que o levou para a primeira delegacia, onde o melro ficou detido. Outros dois de igual jaez do precedente também foram lhe fazer companhia no xadrez da primeira, são elles os italianos Raphael Montezan e Vicente Massaferra, desordeiros de marca (Jornal do Comércio do Amazonas, 27 de agosto de 1908)

Não apenas italianos, mas indivíduos de outras nacionalidades são citados de forma pouco lisonjeira - ou ainda xenofóbica - na imprensa local, que demonstrava sempre uma tentativa de disciplinar espaços que estes deveriam ocupar e como deveriam ocupar: “Um

indivíduo de nacionalidade estrangeira foi espancado, ante-hontem, em frente ao café O Cometa, por pretender assistir ao espectáculo do theatrinho Gato Malhado, trajando muito modestamente” (Jornal do Comércio: 22 de outubro de 1910). Quando do início da Grande Guerra, com a crise econômica instalada, e a pressão demográfica crescente, a relação com o contingente de estrangeiros torna-se ainda mais ambígua.

Em 1916, o Cinema Polytheama, ao exibir o drama de guerra *O patriota francês ou O sacrifício pela pátria*, advertia seus frequentadores:

Este filme tem cenas horrorosas de crueldade do inimigo invasor, cenas irritantes e espantosas. Assim sendo, não desejando agitações em seus salões, a empresa pede encarecidamente que os partidários das diversas nações em guerra não compareçam ao espetáculo, desde que não tenham a calma precisa para assistir ao desenrolar deste lindo trabalho (Jornal O tempo, 10.02.1916, p.2)

Algumas escolhas na redação desse aviso despertam questões, a começar pela denominação *inimigo invasor* visto que até aquele momento o Brasil declarava-se neutro durante o período, só declarando guerra em 1917. Como o filme exibido tratava-se de uma produção francesa, é possível que o termo se referisse à Alemanha, que naquele momento impunha severas derrotas e adentrava o território francês. Ainda assim, o recado parece um exagero dado o contingente da população estrangeira na cidade e a predominância das colônias portuguesa e espanhola como a maioria dos cerca de 10 mil imigrantes. Quem realmente precisaria se comportar nos salões do Polytheama durante a exibição do filme? Não nos parece razoável achar que seria o público leitor destes jornais, visto que as próprias colônias mantinham periódicos como o *El Hispano Amazonense*, em espanhol, e o jornal *Polyanthea*, em italiano.

Ao longo da década a cidade passou por diversos problemas e agitações pontuais, porém a fome causada pela depressão econômica foi contínua. A participação da borracha amazônica no mercado internacional caiu de 61%, em 1905, para 27% em 1915 (FEITOSA; SAES,2013). O impacto dessa queda foi sentido diretamente nos seringais, com os trabalhadores abandonando a extração da goma.

Sulcando os rios em bandos turbulentos, depredando e destruindo as propriedades que iam encontrando à sua passagem... Nordestinos que procuravam regressar a seus Estados de origem. Os anos de 1914 e 1915 assinalaram o ponto máximo desse êxodo, levando o Governo Federal a conceder-lhes transporte gratuito nos navios do Lloyd Brasileiro (SANTOS, 1985 apud COSTA, 1996, p.95)

A pujança econômica não dura muito, e ao final dos anos de 1910 a economia da borracha dá sinais de esgotamento frente à concorrência com o produto plantado no Oriente, com números de produção estagnados e superados em muito pelos orientais. A crise leva à convulsão social, com “bandos turbulentos depredando e destruindo as propriedades que iam encontrando à sua passagem... nordestinos que procuravam regressar aos seus estados de origem” (SANTOS, 1985. p.26).

A partir de meados de 1918, os jornais que só publicavam notícias do fronte de guerra deixariam de mencionar somente episódios de trincheiras e conquistas de território, mas notícias de uma epidemia que grassava no mundo e que teve diversos nomes. Contudo ficou conhecida mesmo como a Gripe Espanhola. A doença parecia comum a todas as outras gripes, sendo dois ou três dias de febre.

Dentre os esforços para conter a força da epidemia, os médicos sanitaristas faziam circular nos jornais da cidade algumas indicações, dentre as quais evitar lugares de grande concentração de pessoas, como os cinemas:

São o nariz a bocca e a garganta os fôcos principaes de contágio. Evitemos: 1º Beijos, abraços e apertos de mãos. 2º Aproximação das pessoas que espirram e tussan. 3º Tocar em objetos contaminados e beber água fora da casa, a não ser em copo próprio. 4º Reuniões de sociedades compreendo theatros, cinemas, botequins e etc. 5º Levar as mãos a boca, nariz e ouvidos. (A Imprensa, 04 de novembro de 1918)

A cidade que experimentara no início do século a efervescência de grandes capitais, terminava os anos 1910 em situação calamitosa. Ao longo do segundo semestre de 1918 a doença foi fazendo um número cada vez maior de vítimas, e os jornais reportavam de forma partidarizada, com aqueles alinhados ao governo procurando diminuir a percepção da abrangência da doença, e os de oposição ao governo, carregando nas palavras dramáticas.

Fato é que em novembro de 1918 todos os cinemas baixaram as portas e deixam de realizar sessões. Não fica claro se atendendo à recomendações do poder público, ou pela falta de frequentadores, mas o registro é que somente em janeiro do ano seguinte é que se voltaria ligar os projetores nos cinemas manauaras novamente.

Considerações finais

O cinema, inicialmente um dos símbolos da modernidade trazidos à cidade de Manaus, se consolidou nos anos 1910 junto com a instalação das salas fixas de exibição, e em meio à uma situação caótica que envolveu crise econômica, reflexos da I Guerra mundial e o enfrentamento da epidemia conhecida como Gripe Espanhola. Fruto de um processo agressivo, essa modernização causou atritos entre as diversas formas de usufruir da cidade, e as salas de cinema refletiram isso.

É possível evocar os ecos desse momento conturbado através dos indícios coletados nas fontes selecionadas, tendo a consciência de, como fontes textuais, perdermos o universo sensorio daquele tempo.

Referências

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2a edição, p. 33-65, 2010.

COSTA, Deusa. *Quando viver ameaça a ordem urbana - trabalhadores de Manaus (1890/1915)*. Manaus: Editora Valer e Fapeam, 2014.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do fausto: Manaus, 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 1999.

GAMA, Rosineide de Melo. *Dias mefistofélicos: a gripe espanhola nos jornais de Manaus (1918 - 1919)*. Dissertação (Mestrado) - UFAM, Manaus, 2013.

LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. *A encenação da discórdia*. Tempo, [s.l.], v. 24, n. 1, p.21-40, jan. 2018.

PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. *Trajetórias, Dilemas e Tensões da Colônia Espanhola no Amazonas (1901-1921)*. Pontes Entre A Europa e América Latina (XIX-XXI), Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.167-189, 17 dez. 2018.

SANTOS JUNIOR, Paulo Marreiro dos. *Manaus da Belle Époque: tensões entre culturas, ideais e espaços sociais*. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal.

Entre olhares: o fílmico, o teatral e o performático em Jean Genet¹

Between eyes: the filmic, the theatrical and the performative in Jean Genet

Alex Beigui²

(Universidade Federal de Ouro Preto)

Resumo: A relação entre as linguagens literárias, teatrais e cinematográficas vem ganhando força em um contexto cada vez mais híbrido e que se efetiva no jogo de negociações estéticas. Aqui, o conceito de estética deve ser considerado como algo diretamente ligado à experiência e ao vivido. O que une as linguagens em um campo cada vez mais minado, onde o estético é sempre problematizado dentro dos modos de esfacelamento de padrões e taxinomias, sendo alguns nomes expoentes na bravata de quebrar as fronteiras e dirimir os lugares fixos de representação. A ideia de gênero no filme, apesar de mais evidente, muitas vezes esconde a maturidade com que a manipulação da câmera e dos recursos aponta para uma mistura entre o voyeurismo teatral e o voyeurismo cinematográfico, cujo ponto de contato é a relação que o espectador assume na trama fílmica. O olhar insurge como parte integrante de um jogo entre desejo e alteridade. Este trabalho visa investigar as relações entre o corpo e as linguagens artísticas presentes no filme *Um chant d'amour* (1950) de Jean Genet.

Palavras-chave: Jean Genet, Cinema experimental, *Um Chant d'amour* (1950).

Abstract: The relationship between literary, theatrical and cinematic languages has been gaining strength in an increasingly hybrid context that is effective in the game of aesthetic negotiations. Here, the concept of aesthetics must be considered as something directly linked to experience and lived experience. What unites languages in an increasingly undermined field, where aesthetics are always problematized within the modes of crumbling patterns and taxonomies, with some leading names in the tournament of breaking boundaries and resolving fixed places of representation. In the film, though more evident, it often hides the maturity with which camera and resource manipulation points to a mixture of theatrical voyeurism and cinematic voyeurism, whose point of contact is the viewer's relationship to the film plot. The gaze emerges as an integral part of a game between desire and otherness. This paper investigates the relationship of the body and the artistic languages present in the movie.

Keywords: Jean Genet, Experimental cinema, *Un Chant d'amour* (1950).

Dentro dos múltiplos sentidos em que se articula a obra de Jean Genet, *Um chant d'amour* (1950) se insere no que podemos intitular "dispositivo político". Engendrado por uma estética que antecipa a noção de panoptismo foucaultiano, o filme tenciona o espaço do olhar entre quem observa e quem age, diminuindo a distância entre o desejo de quem

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Artes: pintura, teatro, cinema.

2 - Artista-Pesquisador. Mestre em Artes Cênicas (UFBA); doutorado em Literatura Brasileira (USP) e Pós-doutorado em dramaturgia pela Université de Lausanne. Atualmente é professor da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP. beiguialex@gmail.com

observa e pune e o desejo de quem realiza e é punido. A problemática do olhar, no contexto fílmico acumula referências, engrenagem facilitada pelo viés do vídeo-experimental com que a película é pensada e criada. Desse modo, o roteiro aponta para o desejo de filmar o desejo voyeurístico, sobretudo, como gatilho de uma subjetividade desejante, através do corpo em estado privado de liberdade.

Trata-se de buscar apreender a percepção de uma realidade material do corpo e seus níveis de intensidade frente ao outro. O outro do corpo, o outro do desejo são reconfigurados como parte de uma mesma ação, onde, parafraseando Didi-Huberman (20015), o que vemos nos vê, nos toca e nos modifica. Logo, não se trata mais de um corpo metafísico, configurado a partir de um desejo de compreensão do outro, mas um campo de vivência, cujo sentido só ocorre em conexão direta com a ação que realiza e performatiza a linguagem. Um corpo rizomático, diretamente conectado com a ação repetida e desejante do olhar que pune, atrai, rejeita e deseja simultaneamente.

A repetição em obra não significa mais exatamente o controle serial, mas a inquietude heurística - ou o heurístico inquieto - em torno de uma perda. O inexpressivo cubo, com sua rejeição consequente de todo 'expressionismo' estético, chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fogos de imagens, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma, um *antropomorfismo* em obra (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 119)

O Objeto e o abjeto se intercalam como modos de assegurar a existência e a (re)existência em circunstâncias politicamente desfavoráveis. Em verdade, o espectador é colocado, durante os quase 26 minutos de duração do filme, no fluxo desse movimento contraditório. Para Michel Foucault, uma estrutura panóptica requer uma forma geométrica de olhar/vigiar/punir a partir da qual parece também se alicerçar a estrutura da obra de Genet em termos de emissor/obra/espectador.

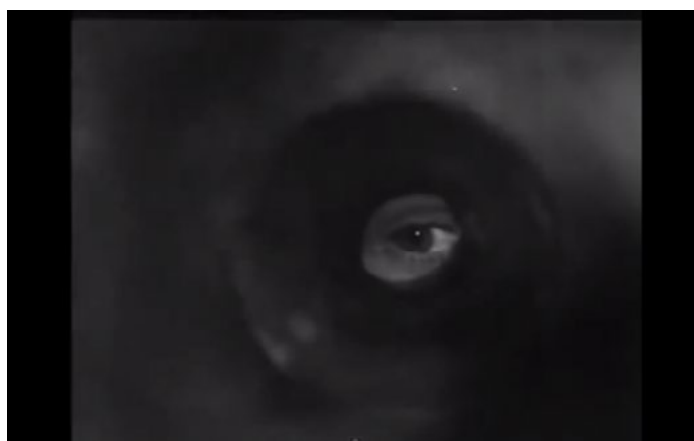


Imagem 1: cena do filme em que o policial olha pelo buraco da fechadura a intimidade do prisioneiro.³

3 - <https://i.pinimg.com/originals/78/80/a4/7880a4f72ac5a7458b28fca7eebddd42.jpg>. Acessado em 06/12/2019.

É nesse entrecruzamento que o movimento da arte como duplicação da realidade entra em crise, uma vez que a relação espelhamento se mantém como indicio não de uma mimese, mas de uma identificação incompleta e rasurada, pelo viés crítico-social que atravessa toda a película e, arriscaríamos dizer, toda a obra do autor. A prisão, nesse sentido, parece suplementar a proposição foucaultiana, abrindo um campo em que a privação da liberdade do corpo, contrariamente, permite lança-lo no horizonte do devir-corpo-desejante.

A inspeção funciona constantemente. O olhar está alerta em toda parte: “Um corpo de milícia considerável, comandado por bons oficiais e gente de bem”, corpos de guarda nas portas, na prefeitura e em todos os bairros para tornar mais pronta a obediência do povo, e mais absoluta a autoridade dos magistrados, “assim como para vigiar todas as desordens, roubos e pilhagens”. Às portas, postos de vigilância; no fim de cada rua, sentinelas. Todos os dias, o intendente visita o quartirão de que está encarregado, verifica se os síndicos cumprem suas tarefas, se os habitantes têm queixas; eles ‘fiscalizam seus atos’ (FOUCAULT, 1978, p. 220).

Ela, a prisão, possibilita também o imperativo da solidão descomprometida com a moral; há uma ética do corpo em regime de cárcere que condiciona o corpo ao abandono de si. Esse abandono de si vislumbra anular o efeito do tempo. O tempo-destino abre-se para o tempo-transparência e para o tempo-construção do que ainda não existe ou é incapaz de existir quando em condições de normatividade legal.

A utopia em Jean Genet aparece como forma de uma ética instituída, segundo a qual, objetiva-se uma total transparência do real. Se na prisão o futuro é apenas desejo e expectativa, o passado (causa) e o presente (circunstância), o corpo-tempo se revela como *Kairós*, ou seja, encontro das circunstâncias e da vontade. Se o amor é uma via de acesso para purificação na moral cristã, para Jean Genet o corpo contém em si um apelo ético-político de uma incondicionalidade do corpo.

A atualidade do tema proposto por *Um chant d'amour* (1950) diante dos estudos de gênero, assim como no interior da discussão acerca de micropolíticas que envolvem os estudos do corpo, faz do filme um dispositivo teórico-prático, cujo paradoxo culmina em uma verdadeiro axioma: pensar a linguagem como performativa e relacional e não meramente descritiva e/ou classificatória. Para Patrice Pavis:

Prolongando a intuição de Foucault, Agamben converte o dispositivo em um mecanismo de controle a respeito do qual lhe é fácil mostrar o quanto ele aprisiona os indivíduos, não só em prisões, mas em todas as espécies de instituições e de objetos, desde a escola, a lei, a filosofia, até o cigarro, os computadores, os telefones portáteis: ‘Eu chamo de dispositivo tudo que tem de uma maneira ou de outra a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modular, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos’. Trata-se, então, para se defender desse domínio total do dispositivo sobre os indivíduos, de dessacralizar, de profanar os dispositivos e, portanto, de proceder à ‘restituição ao uso comum daquilo que foi apreendido e separado neles’. (PAVIS, 2017, p. 83.).

No centro dessa questão, o filme experimental de Jean Genet coloca o labirinto como perspectiva dialética entre a prisão e a liberdade do corpo, a partir da qual a arquitetura, também, labiríntica do desejo aponta para o barroquismo, cuja sombra, forma e volume perturba os dispositivos de poder, fortemente questionados no filme.⁴ A ascese erótica, também de ordem dramática e neo-barroca permite-nos pensar a dobra como labirinto da condição humana. Desde *Condanné à mort*, obra baseada na morte de Maurice Pilorge em 1939, Genet inquieta-se com os dispositivos de poder que operam sua força sobre a vida e o amor entre iguais. O universo masculino em Genet surge sempre como contra-dispositivo que transforma o maldito em sagrado.

O excesso e o perverso aproxima o filme de Jean Genet de sua própria vida-labiríntica, aproximando-o ora do Minotauro ora de Dedalus. O confinamento, aqui, aponta para a ideia de monstro e de abjeto, que deve viver isolado; o confinamento do maldito, ou daquele que se atreve dizer o contraponto sobre o que se legitimou como o bem. É daí que surge o corpo vigiado e o corpo transgressor. É no “sem saída...” que ele aparece com toda a sua potência, fazendo da cela um espaço de dobra. “Dobra” que pode ser pensada como gozo e dor, vida e obra, prisão e liberdade, aprisionamento e movimento, linguagem escrita e pictórica.

Em outras palavras, em Jean gente, e especificamente no filme experimental *Um chant d’amour* (1950), ela deixa de ser constativa e se assume performativa no sentido de Jean Austin, em todas as suas configurações e contextos enunciativos. Mais preocupado com o ato perlocucionário (o ato de fala em seu momento de realização), Genet está atento à situação de fala perlocucionária e quais as consequências alcançadas daquilo que se diz, se faz e se projeta.⁵ Sendo um filme mudo e preto e branco, a ênfase recai ainda mais sobre a imagem e sua disposição cartográfica do desejo.

4 - Acerca da relação entre o labirinto e o barroco na obra de Jean Genet, ver o excelente estudo de Daniel Correia Felix de Souza, intitulado: “*A paixão segundo Jean Genet: labirintos e barroquismos*”, cuja referência completa encontra-se na bibliografia desse artigo.

5 - Para um maior aprofundamento da teoria dos atos de fala de John Austin, ver *Quando dizer é fazer: palavras e ação*, 1990.



Imagem 2: Cena do banho na cela em que o corpo é visto em diversos ângulos, ressaltando, a Caravaggio, a dramaticidade barroca da luz e da sombra.⁶

Dentro dessa perspectiva, é interessante o que aponta Eduardo Passos sobre o que envolve o espaço cartográfico, a partir da noção deleuziana. Não se trata, pois, de um filme proposto por um escritor que pretende se aventurar em outra linguagem por vaidade ou oportunismo, mas de um autor que viveu intensamente o seu tempo; um artista lido por Sartre, Barthes, Derrida, Deleuze entre outros. Contemporâneo de Antonin Artaud, Jean Genet comunga de algumas ideias acerca não só do corpo sem órgãos, como também da morte do autor e da desconstrução⁷. Trata-se de uma cartografia conceitual. Para Passos:

É pela desestabilização das formas, pela sua abertura (análise) que um plano de composição da realidade pode ser acessado e acompanhado. Trata-se de um plano genético que a cartografia desenha ao mesmo tempo em que gera, conferindo ao trabalho da pesquisa seu caráter de intervenção (PASSOS; EIRADO, 2010, p.109).

Herdeiro do Teatro do Absurdo, portanto, de uma noção de teatro como modo de articulação e reflexão sobre o seu tempo, ele enverada pela experiência marginal e experimental do “conceito” como possibilidade de criação. Sua obra articula pensamento-ação-obra-vida como esferas da criação indissociáveis, levando-nos a uma linguagem performativa, por meio da qual o sentido nunca antecede a vivência e/ou experiência, mas se realiza e se constrói através do corpo que se move, mesmo que em espaços de contínua castração, privação e silenciamentos. Penso que é essa estrutura performativa que permite identificar um corpo-circuito, um corpo-experiência, um corpo em devir-apropriativo, permitindo-nos visualiza-lo dentro de outras possibilidades identitárias e em outras linguagens, exercendo sua irascível crueldade, brutalidade e violência.

6 - <https://ludditerobot.com/wp-content/uploads/2016/08/chant-damour3-585x366.png>. Acessado em 06/12/2019.

7 - Em outro momento mais oportuno para o meio a que se destina trataremos mais especificamente da relação estabelecida entre Jean Genet e seus contemporâneos.



Imagem 3: Cena homoafetiva entre os prisioneiros na cela.⁸

Esse recurso utilizado pelo autor recebe toda a sua atenção dramática também em *As Criadas* (1947).⁹ Na peça, a semelhança é invadida todo tempo pela inadequação da própria tentativa de parecer o outro. A ênfase está menos no esforço de se tornar semelhante que no risco de acreditar na ilusão da equidade identitária.

O escatológico, o sensível e o suprassensível apontam em Genet como formas de aceitação do corpo enquanto uma centralidade fundante face à moral e às leis vigentes. Para ele, o corpo e a linguagem são produtores de sentido e não meios. Se é verdade que há uma mimese em Jean Genet, é fato também que ela é da ordem do sensível, espécie de uma afecção que tanto pode tornar-se desejo como máquina de punição, através de uma lei que se quer universal em seu cumprimento e equidade. Contudo, através de sua lente, mostra-se irregular, desigual e imperfeita. O corpo resiste a essa espécie de “tara” abstrata da lei pela punição, sua materialidade se dá em forma de resistência. A dança no meio do filme, realizada pelo intérprete, performatiza um ritual de êxtase e de resistência. O movimento imanente do erotismo e da transgressão a Georges Bataille cede, paulatinamente, à alegoria fragmentada, caleidoscópica entre o dobrar e o desdobrar. O movimento helicoidal do corpo entre a vida e a morte, entre a prisão e a liberdade.

8 - <http://www.beyond-the-pale.uk/ChdA4.jpg>. Acessado em 06/12/2019.

9 - Peça montada pela primeira vez por Louis Jouvet em 1947, cuja trama parte de um caso verídico, baseado nas irmãs Papin que mataram a patroa e a sua filha, ocorrido na França em 1933. Atualmente na qualidade de Coordenador do Grupo TUI - Teatro Universitário de Informação da Universidade Federal de Ouro Preto, desenvolvo pesquisa sobre o texto e dirijo montagem a ser estreada em 2020, cujo foco é a investigação entre a obra e os dispositivos conceituais de poder em Jean Genet.



Imagem 4: Dança ritualística que lembra o transe dos devirxes da Turquia.¹⁰

Em *Un chant d'amour* (1950), presenciamos uma experiência do olhar, através de um estilo híbrido entre o filme, o teatral e o performático da imagem. O corpo é atravessado pelo olhar, fazendo da câmera uma experiência cinestésica, responsável por captar tanto a exterioridade como a interioridade da imagem-corpo-devir. Assim, o corpo se revela como roteiro, escrita de uma cartografia deferida da seguinte questão: o que o corpo permite pensar? E mais ainda em Jean Genet, como o corpo se dá enquanto projeto de pesquisa e investigação, como responde e formula questões em diálogo com outro corpo que lhe é diferente, mas não totalmente diferente. No filme, ele espacializa o tempo, temporaliza a ação, criando uma dialética entre exterioridade e interioridades.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est ce qu'un dispositif?*. Paris: Payot, 2007.
- AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Novaes. São Paulo: Ed. 34, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GENET, Jean. *Oeuvres Complètes. Tome I, II, III, IV*. Gallimard. Mayenne, 1985.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método cartográfico: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcelo Honório de Godoy e Adriano C. A. Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet, comédien et martyr*. Gallimard. Paris, 1952.
- SOUZA, Daniel. *A paixão segundo Jean Genet: labirintos e barroquismos*. Dissertação - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

10 - http://www.mediacritica.it/wpcontent/uploads/2018/01/mediacritica_un_chant_damour_290.jpg . Acessado em 06/12/2019.

Bomba de som e música: o discurso distópico de *Branco sai, preto fica*¹

Sound bomb: the dystopian discourse
of *White out, black in*

Alexandre Camargo Scarpelli²

(Mestrando - Universidade Federal de São Carlos)

Resumo: Este trabalho pretende observar o papel do som e da música na construção do discurso fílmico de *Branco sai, preto fica* (2014, Adirley Queirós) especificamente naquilo que o configura como narrativa distópica de ficção científica – em termos gerais, quanto à essência discursiva do gênero – avaliando, ao mesmo tempo, de que forma som e música cristalizam elementos particulares da mitologia brasileira de ficção científica.

Palavras-chave: ficção científica, som, música, cinema brasileiro, Brasília.

Abstract: This work investigates the role of sound design and music in building the filmic discourse of *White out, black in* (2014, Adirley Queirós), specifically regarding the narrative aspects of dystopian science fiction contained in the movie. The analysis searches for the genre's discursive principles in a broad sense, but also seeking elements particularly related to the Brazilian science fiction mythology.

Keywords: science fiction, sound design, film music, Brazilian cinema, lo-fi.

O filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, constrói o cenário da cidade de Brasília em um futuro próximo, indefinido, distópico e violento. Apesar do hibridismo com a linguagem documental, pode ser entendido como uma obra de ficção científica brasileira.

Esta pesquisa parte da hipótese de que há uma relação histórica entre o desenvolvimento da ficção científica no cinema e o pensamento de som no audiovisual. Essa evolução mútua, facilmente identificável no cinema industrial, não aparenta receber a mesma atenção em outras cinematografias, como a brasileira. Pretende-se investigar, portanto, o papel do som e da música na construção narrativa do filme *Branco sai, preto fica* procurando relacionar o discurso próprio do gênero da ficção científica (FC) com o *Sound Design* e com as músicas do filme. Trata-se de uma análise de som, porém, norteadada pela compreensão de princípios discursivos da FC, tanto de maneira universal, quanto considerando aspectos próprios do contexto brasileiro.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Estilo e som no audiovisual.

2 - Bacharel em Audiovisual (ECA-USP) e mestrando do PPGIS - UFSCar. Sob orientação da Prof.ª Dr.ª Suzana Reck Miranda, desenvolve pesquisa sobre som e música em filmes brasileiros de ficção científica.

O presente trabalho se apoia inicialmente em uma análise do filme de Adirley Queirós realizada por Alfredo Suppia, na qual o autor observa a obra sob três conceitos principais: o *Lo-fi sci-fi*, o *Circuit bending* e a *Borderlands science fiction*, ou *ficção científica de fronteiras* – conceitos que permitem decifrar a construção do discurso de FC presente na narrativa, além de contextualizar o filme em meio à ficção científica do Terceiro Mundo, de maneira geral, e à FC brasileira, mais especificamente (SUPPIA, 2017).

O termo *Lo-fi sci-fi* eventualmente é utilizado para qualificar obras do cinema industrial de altos orçamentos, desde que prescindam de estruturas espetaculares de produção. Entretanto, Suppia propõe o conceito *Lo-fi sci-fi* especificamente apontando obras cuja linguagem promove a subversão de convenções do cinema industrial e/ou o afastamento em relação a supostos modelos de ficção científica. O termo refere-se aqui, portanto, a filmes de baixo orçamento nos quais se verifica ausência de explicações científicas para justificar suas narrativas. Privilegiam a criação de atmosferas e subjetividade, geralmente possuindo certa orientação realista. *Branco sai, preto fica* pode ser entendido como representante dessa vertente *lo-fi* de ficção científica brasileira, composta por narrativas ligadas à reciclagem tecnológica, à sucata e à precariedade assumida (tanto na realidade diegética quanto na linguagem adotada pelo filme).

O *Circuit bending*, por sua vez, é um termo empregado metaforicamente na análise de Suppia, mas que se mostra particularmente interessante a este trabalho, por ter sido emprestado de uma prática ligada às artes sonoras – consiste na reconfiguração de aparelhos elétricos e eletrônicos, principalmente brinquedos e aparelhos domésticos, para utilização em experimentações musicais.

Nesse sentido, nota-se um importante papel do som e da música no desenvolvimento do caráter extrapolativo de *Branco sai, preto fica*: uma das motivações principais dos personagens é explodir o Palácio do Planalto com uma bomba caseira carregada de som e música, construída com sucata tecnológica e composta a partir da mescla de ruídos e paisagens sonoras da Ceilândia captados pelos próprios personagens, além de músicas genuinamente populares e marginalizadas de artistas dessas mesmas regiões periféricas de Brasília. Marquim do Tropa é um dos personagens principais do enredo e responsável por coordenar a manufatura do explosivo musical, com auxílio de seu parceiro DJ Jamaika. O *Circuit bending* se manifesta em seu princípio de ressignificação, uma vez que a gravação das músicas e paisagens sonoras é remodelada para se adequar ao propósito da bomba.

O filme coloca em evidência todo o processo criativo e as ferramentas utilizadas nesse artesanato sonoro, apresentando os microfones, gravadores, computadores, caixas de som e demais equipamentos utilizados pelos personagens. Acompanhamos a evolução desse processo em várias cenas, por exemplo, quando Marquim e Jamaika negociam a qualidade do trabalho sonoro e o pagamento pelo serviço, trocando sugestões sobre o que falta em termos de material sonoro, ou quando saem com um gravador portátil captando sons de um mercado da cidade. O objetivo das gravações – a bomba – está presente em todos os momentos e justifica as distorções e modulações aplicadas aos sons. Além disso, ouvimos esse

material como som diegético, nos momentos em que os próprios personagens se colocam a escutar. A precariedade tecnológica dos equipamentos que reproduzem esses sons é perceptível no material sonoro que escutamos, em coerência com a estética *Lo-fi sci-fi*.

Em termos mais específicos, o filme é identificável no subgênero do *tupinipunk* – termo cunhado em 1996 pelo escritor e crítico literário Roberto de Souza Causo – versão jocosa, iconoclasta e antropofágica de *cyberpunk* (CAUSO, 2015). Observando a junção entre os termos *cybernetics* (campo que estuda redes de computadores, informações e inteligência artificial) e *punk* (natural/artificial, primitivo/urbano, conflitos destrutivos entre o genético e o industrial, etc.) pode-se perceber que tanto o *Cyberpunk* norte-americano quanto o brasileiro partilham dessa contracultura urbana, porém de modos distintos: ambos possuem estética pós-modernista, mistura de cultura popular com cultura elevada e a proliferação de signos que geram sobrecarga sensorial de informação. No entanto, apesar da notável produção econômica, científica e tecnológica do Brasil pós-ditadura, o gênero do *cyberpunk* ainda entra em conflito com a história, a cultura e o próprio *status* de Terceiro Mundo do país. O *tupinipunk*, portanto, traz uma imagem exótica, levando ao extremo um tipo de tecnologia que permite

contestar a hegemonia literária do *cyberpunk* americano e [...] parodiar de modo autoconsciente noções elitistas de alta cultura no Brasil. Nesse sentido, o *tupinipunk* se relaciona tanto com a tradição modernista brasileira de canibalismo cultural, quanto a uma sensibilidade pós-moderna. (GINWAY, 2005, p.156)

A bomba de som e música, assim como outras tecnologias precárias presentes no filme, fazem jus aos preceitos do *tupinipunk*: mais uma vez, é através do som, carregado de índices de materialização, que podemos perceber essas características.

O terceiro conceito trazido por Suppia é o da *Borderlands science-fiction*, temática também ligada ao cenário do *cyberpunk* e à ficção científica *Lo-fi*. *Branco sai, preto fica* entra em consonância com outras obras latino-americanas que também problematizam socialmente as diversas fronteiras – físicas e/ou políticas – que levantam discussões sobre os “colapsos identitários e dos direitos humanos na esteira de um capitalismo cognitivo globalizado, acentuadamente financeiro e informatizado” (SUPPIA, 2017).

Nesse sentido, é exemplar o ícone da *Polícia do bem-estar social*, autoridade que se manifesta em chamadas nas rádios da cidade, alto-falantes espalhados pelas ruas e viaturas que transitam anunciando toques de recolher e fiscalizações de documentos. Mas a Polícia do bem-estar social nunca aparece na tela; sua existência no filme é exclusivamente sonora – um importante elemento de construção do cenário distópico confeccionado a partir do som.

Neste ponto é interessante observar a teoria do *paradigma ausente*, postulada por Marc Angenot. Segundo o autor, o leitor moderno pode identificar facilmente um texto como sendo ficção científica, portanto, existem regras ou critérios simples, porém essenciais, que permitem essa identificação. A semiótica pode ser entendida como a formalização dessas regras³ (ANGENOT, 1979).

Narrativas de ficção científica sustentam credibilidade não tanto por seus elementos descritos (personagens, máquinas, criaturas etc.), mas, por aquilo que fica omitido ou pressuposto: normas, instituições, tipos que são sumarizados ou aludidos pelos personagens e eventos – ou seja, os ícones fazem parte de uma estrutura maior. De certa forma, é um caminho oposto ao realismo literário, que parte de um mundo geral, conhecido, e adentra no particular. A ficção científica parte de seus personagens para cristalizar regras imaginárias, materializar o universo ficcional através da conjectura. Personagens de ficção científica não são apenas indivíduos, mas representantes de um grupo, espécie ou classe: um recurso retórico peculiar ao tipo de realismo próprio do gênero, onde o estranho é naturalizado pelo texto. Na opinião de Angenot, se paradigmas conhecidos fossem utilizados para descrever detalhadamente o mundo ficcional, o resultado seria uma narrativa superficial. Mas, se é mantida uma distância entre o empírico e o *exotópico*, aumenta o potencial de especulação – potência maior da narrativa de ficção científica. O gênero desenvolve-se em sua própria estrutura, seu próprio projeto cognitivo. Seu realismo reside na ilusão paradigmática: códigos, séries, coordenadas, sistemas, são simultaneamente ausentes e indispensáveis para a coerência textual (ANGENOT, 1979).

A fim de observar esse mecanismo nos elementos sonoros do filme (enquanto constituintes do discurso), podemos lançar mão do conceito de *valor adicionado do som na imagem*, postulado por Michel Chion. O autor usa como exemplo a famosa cena da praia do filme *As férias do senhor Hulot* (Jacques Tati, 1954), na qual a imagem mostra a família do protagonista em uma praia relativamente vazia, ao passo em que a banda sonora carrega o vozerio de diversas crianças rindo e se divertindo (CHION, 1994, p.4). Uma das cenas de toque de recolher em *Branco sai, preto fica* é curiosamente semelhante, no sentido da dissonância entre a imagem e a banda sonora – a primeira é ausente de algo que é trazido pela segunda: a imagem mostra Marquim olhando a tela de uma câmera de segurança onde ele vê crianças brincando na rua de sua casa. Na banda sonora, porém, ouvimos a chamada da *Polícia do bem-estar social*.

Esse exemplo, além de demonstrar um importante papel do som no desenvolvimento da narrativa, expõe de maneira didática a metodologia deste trabalho: buscar teorias que investiguem princípios discursivos da ficção científica e introduzi-las na análise de som, afim de configurar uma perspectiva analítica específica, que busca elementos sonoros específicos e/ou funções particulares para tais sons, ou seja, participando da construção do discurso narrativo naquilo que o configura como ficção científica.

3 - Angenot utiliza o conceito de *paradigma* (juntamente ao conceito de *sintagma*) como entendidos na semiótica funcional europeia da linguística Saussuriana da escola estruturalista.

Diversos outros momentos do filme podem ser analisados sob essa chave, como as cenas em que Dimas Cravalanças (o viajante do futuro) corre em direção à sua máquina do tempo para fugir e se esconder: a imagem mostra Dimas correndo sozinho, muitas vezes em lugares amplos e vazios, mas o som traz sirenes, alarmes, sons de tiroteio, sugerindo um grande grupo de pessoas, talvez um exército, correndo atrás de Dimas.

Os filmes de ficção científica de fronteira, portanto, utilizam-se dessas construções para problematizar “o recrudescimento dos nacionalismos, a xenofobia, o acirramento do estado policial, os rearranjos em termos de fluxos migratórios internacionais e a convivência multiétnica ou multicultural” (SUPPIA, 2017). No filme de Adirley Queirós, é principalmente através de ruídos e sons ambientes que a narrativa sugere algo maior – bombas, metralhadoras e helicópteros que apontam um cenário de conflito, por exemplo.

À guisa de conclusão, cabe apontar que *Branco sai, preto fica*, por ser uma narrativa distópica, traz esses tensionamentos sociais para dentro de uma narrativa especulativa, mas de uma forma que acaba tensionando o próprio *fator de estranhamento* do discurso de ficção científica – que pode ser considerado o esqueleto formal, a base poética de qualquer narrativa do gênero (SUVIN, 1979).

Ao se utilizar de sons que não são estranhos ao nosso mundo empírico, mas que podem ser incomuns à realidade de parte do público, o filme não deixa claro se o estranhamento provocado é decorrente de seu desenvolvimento discursivo de ficção científica ou se depende de uma subjetividade na recepção ligada à questões de classe. Os sons de helicópteros, por exemplo, não apontam para uma máquina futurista ou alguma tecnologia imaginada, mas sugerem que ali no filme há uma força policial, uma autoridade governamental, talvez alguém que, por sua posição social privilegiada, seja mantenedora daquela situação de devastação urbana. O discurso de ficção científica, portanto, ressignifica esse elemento sonoro, ao mesmo tempo que o incorpora como essencial em sua construção. Mais do que isso: o fator de estranhamento da narrativa muda de teor de acordo com quem é o espectador: o que significam sons de helicóptero para moradores de bairros de classe média? evocam medo na população assim como no filme? Em outras palavras, *Branco sai, preto fica* é uma ficção científica mais ou menos estranha dependendo de quem é o espectador que vê e ouve o filme.

O objetivo deste trabalho, por fim, foi compreender *Branco sai, preto fica*, sob a ótica das teorias de ficção científica e entender o papel do som nos processos de construção narrativa e seus efeitos. Procurei demonstrar em alguns poucos exemplos que o desenho de som e as estratégias musicais deste filme brasileiro de ficção científica – mesmo subvertendo ou afastando-se das convenções sonoras de sua contraparte anglo-americana – continuam em harmonia com aspectos essenciais do discurso narrativo que caracteriza o gênero, ao mesmo tempo em que cristalizam elementos particulares da mitologia brasileira de ficção científica.

Este trabalho é uma primeira tentativa de análise sonora que escape da busca pela iconografia e estratégias formais da tradição anglo-americana de filmes do gênero, procurando observações mais adequadas a cinematografias de ficção científica externas à Hollywood, como a europeia, a latino-americana de maneira geral e, especificamente no recorte deste trabalho, uma obra do cinema brasileiro de ficção científica.

Referências

- ANGENOT, M. The absent paradigm: an introduction to the semiotics of science fiction. *Science Fiction Studies*, v. 6, n. 1, p. 9-19, 1979.
- CAUSO, R. S. O estado da arte: ficção científica tupinipunk. *Papêra Uirandê Especial*, n. 9, out. 2015.
- CHION, M. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- GINWAY, M. E. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir, 2005.
- SUPPIA, A. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco sai, preto fica. *Famecos*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, jan/abr 2017.
- SUVIN, D. *Metamorphosis of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. London/New Haven: Yale University Press, 1979.

Preservação e memória na atuação do crítico-cineasta Fernando Spencer¹

Preservation and memory in the acting of the critic and filmmaker Fernando Spencer

Alexandre Figueirôa²
(Doutor - UNICAP)

Resumo: A manutenção de acervos cinematográficos é fundamental para a preservação da memória do cinema brasileiro. Em Pernambuco, o cineasta e crítico Fernando Spencer é um nome incontornável, sobretudo pelo papel que desempenhou na preservação do Ciclo do Recife, tanto nas páginas do jornal *Diário de Pernambuco*, quanto no período em que foi diretor da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco, no Recife.

Palavras-chave: Fernando Spencer, Ciclo do Recife, preservação, memória, crítica.

Abstract: The maintenance of film collections is fundamental for the preservation of the memory of Brazilian cinema. In Pernambuco, filmmaker and critic Fernando Spencer is an unavoidable name, especially for the role he played in preserving the Ciclo do Recife, both in the pages of the newspaper *Diário de Pernambuco*, and during his time as director of the Joaquim Nabuco Foundation Cinematheque, in Recife.

Keywords: Fernando Spencer, Ciclo do Recife, preservation, memory, criticism.

A conservação e a guarda de filmes é uma ação fundamental para a preservação da memória do cinema. No Brasil, é sabida as dificuldades para manutenção dos acervos cinematográficos do país, a exemplo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Em 1981, Carlos Augusto Calil já observava:

“Todos conhecemos a impossibilidade de se reconstituir, no Brasil, o copioso acervo de filmes, aqui produzidos desde 1898. O descaso e a diversidade climática e a própria friabilidade da película cinematográfica são responsáveis pelo desaparecimento de quase toda a produção até nossos dias. O que sobreviveu foi obra do mero acaso.” (CALIL, 1981, p.12)

Passados 38 anos, a situação dos acervos melhorou um pouco, mas, como assinalou Calil, naquele momento, a coleção de filmes existentes não era representativa da evolução do cinema brasileiro, pois apenas momentos dessa evolução é que se encontravam preservados.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Subjetividades e individualidades. Autoria, crítica, história social

2 - Doutor em Estudos Cinematográficos, crítico e pesquisador, professor adjunto do curso de Jornalismo e do Mestrado Profissional em Industrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco.

Em Pernambuco, a situação dos acervos também sempre foi marcada pela penúria. O Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE) possui uma coleção de filmes, mas que está longe de ser representativa de tudo que foi realizado no estado. Outro acervo local é o da Cinemateca da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), inicialmente uma filmoteca, transformada em cinemateca em 1982.

Nesse contexto, um nome, porém, chama atenção. Entre as obras do “mero acaso”, como citou Calil, um momento do cinema brasileiro, ou parte dele, sobreviveu a tragédia do desaparecimento completo: o Ciclo do Recife. E foi graças, em parte, a Fernando Spencer, que temos hoje um acervo de filmes (ou trechos deles), textos e fotos de um dos ciclos mais importantes do cinema brasileiro.

Fernando Spencer, além de cineasta e crítico do jornal *Diário de Pernambuco* de 1958 a 1998, exerceu uma militância constante a favor de tudo que dizia respeito à arte cinematográfica. Foi defensor da profissionalização da produção de filmes, do cineclubismo, criou o Cinema de Arte do Recife e, como diretor da Cinemateca da Fundaj, a partir de 1980 – cargo que ocupou por 20 anos –, articulou várias ações ligadas a preservação de filmes.

Preservar é preciso

A consciência da importância de se manter uma memória do cinema pernambucano já era um fato quando Spencer ainda estava dando os seus primeiros passos como crítico de cinema. Em 1962, ele abriu a página de cinema por ele editada, para que Jota Soares, um dos pioneiros do cinema pernambucano, diretor e ator de filmes do Ciclo do Recife, entre os quais *A Filha do Advogado* (1926), publicasse uma série de 59 crônicas na coluna denominada *Relembrando o cinema pernambucano*. O primeiro texto foi publicado em 2 de dezembro de 1962 e o último em 23 de fevereiro de 1964.

Após o fim do Ciclo do Recife, em 1931, Jota Soares continuou exercendo trabalhos paralelos como empregado do comércio e músico, tocando cavaquinho em blocos carnavalescos e piano em cabarés. Depois de trabalhar no departamento comercial do *Jornal Pequeno*, em 1950, começou a praticar o jornalismo, sendo colaborador do *Diário da Tarde* e da *Folha do Recife*. Na Rádio Tamandaré produziu o programa *Epopéia do Cinema* com críticas, comentários e entrevistas e foi ainda comentarista esportivo das rádios Clube, Capibaribe e Olinda.

Jota Soares, mesmo passados 30 anos do último filme do Ciclo do Recife, *No Cenário da Vida*, dirigido por ele próprio, continuava dando valor ao que acontecera nos anos 20. Soares foi um colecionador obsessivo. Ele reunia diversos tipos de documentos cinematográficos independente da qualidade e do gênero dos filmes. Sua coleção continha filmes, revistas, livros, fotos, álbuns, cartazes, material promocional dos filmes, discos, etc., tudo datado e organizado. Em meio a esse material, Soares tinha consigo também um valioso arquivo sobre o Ciclo e solicitou a Spencer, no início dos anos 1960, a publicação desse material na seção de cinema do *Diário de Pernambuco*.

A autorização inicial demorou um pouco. Inicialmente as notas eram pequenas, sem títulos, mas, com o relativo sucesso alcançado, as crônicas passaram a ocupar um quarto de página. Segundo o pesquisador Paulo Cunha a direção do jornal implicava com o estilo do texto por ele ser excessivamente adjetivado, usar expressões anacrônicas e também pela forma de diagramação. Jota Soares ficava junto aos gráficos da oficina exigindo a colocação de negritos, itálicos e vinhetas, elementos já em desuso pelos jornais da época. Mas, conforme Cunha, a percepção de Spencer do valor das histórias narradas por Jota Soares, permitiu que a publicação continuasse (CUNHA, 2006, p.12). O reconhecimento da importância desse acervo e sua compra pela Fundação Joaquim Nabuco, em 1984, deve-se, portanto, ao empenho pessoal de Fernando Spencer, que em seguida cuidou de sua catalogação e conservação.

É importante observar que até a publicação dessas crônicas não havia nada de consistente publicado sobre o Ciclo do Recife. Foi a partir daí que se despertou para a necessidade de se preservar essa memória e quando surgiram trabalhos de pesquisa, implementados anos mais tarde com a ida do acervo de Jota Soares para a Fundação Joaquim Nabuco a exemplo da primeira tese de mestrado sobre o Ciclo realizada, em 1970, por Lucila Ribeiro Bernardet para a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Nos anos 1980, Fernando Spencer retomou essa preocupação com a preservação do Ciclo do Recife. A atuação Spencer como guardião herdeiro do Ciclo e suas outras iniciativas em prol da preservação de obras cinematográficas é um dos aspectos abordados na pesquisa “A produção jornalística e cinematográfica de Fernando Spencer e sua contribuição à cultura pernambucana”, que está sendo realizada juntamente com o professor e pesquisador Cláudio Bezerra.

O convite para Fernando Spencer trabalhar na Filmoteca da Fundação Joaquim Nabuco, que, na época, tinha um acervo com filmes do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa (Inep) foi uma iniciativa do então presidente do órgão, Fernando Freyre, em 1980. Não havia ninguém na instituição responsável pelo setor de audiovisual e o acervo existente, além de pequeno, era composto principalmente por filmes didáticos que, mais tarde, Spencer ajudou a catalogar. Quando contratado, a primeira medida de Spencer foi transformar a filmoteca em cinemateca. Na época, em entrevista, Spencer declarou: “Filmoteca não exige pesquisa, restauração. [...] Cinemateca é mais abrangente! É o cinema de modo geral: a história, a restauração, a conservação, aquisição de novas obras” (BLOG DA FUNDAÇÃO, 2014). Para ele a importância da cinemateca residia na necessidade de ela atender a toda a região.

O início da coordenação da Cinemateca, no entanto, não foi fácil. A garantia da preservação do acervo e da aquisição de coleções como a de Jota Soares demandavam recursos e eles eram poucos. As verbas necessárias precisavam ser duramente conquistadas e, além disso, os funcionários não tinham formação na área de preservação audiovisual. A pesquisadora Jéssika Evelyn, ao realizar um trabalho sobre representações de gênero no cinema pernambucano da década de 20, conta que Spencer trabalhava buscando soluções simples

e possíveis diante das condições existentes. O acondicionamento dos filmes não era ideal, mas ele usava uma tabela para acompanhamento da temperatura da sala de nitratos, o material mais sensível lá existente (ALVES, 2017).

Apesar dos percalços, durante o período em que comandou a Cinemateca da Fundaj, situada ainda no bairro de Casa Forte, Spencer, além de catalogar os filmes, promoveu outras iniciativas ligadas a difusão da arte cinematográfica. Fez entrevistas com realizadores, estimulou a aquisição de obras e organizou eventos com a participação da Fundaj. Na Sala Jota Soares, localizada na Casa da Cultura do Recife, Spencer promoveu diversas mostras, expandindo para a Fundaj um pouco do trabalho que realizava no Cinema de Arte. Em convênio com os consulados da França, Alemanha e Japão organizou semanas de cinema de arte, retrospectivas de cineastas como Alberto Cavalcanti, Charles Chaplin e de documentários do acervo da Cinemateca.

Foi também por iniciativa dele que foi comprado todo o acervo de filmes de Jota Soares. Em seguida adquiriu filmes de Fernando Monteiro, de Paulo Gil Soares, o filme de Benjamim Abrahão sobre Lampião, trouxe de volta para a Fundaj filmes pernambucanos como *O Carnaval do Recife*, de Edson Chagas, entre outros, e o acervo em 16 mm de reportagens da Globo Nordeste feitas de 1975 a 1983. Hoje, a Cinemateca da Fundaj tem um acervo bem mais amplo, inclusive conta com um conjunto de 38 obras realizadas por Spencer, entre filmes e vídeos.

Um dos eventos marcantes promovido por Spencer no período em que esteve à frente da Cinemateca da Fundaj foi o relançamento nacional, em 1981, de *A Filha do Advogado*, de Jota Soares, na Sala Roquete Pinto, uma iniciativa conjunta da Fundaj e da Embrafilme. Em 1980, a Embrafilme adquiriu os direitos de contratipagem e restaurou, nos laboratórios da Cinemateca Brasileira, a obra mais importante do Ciclo do Recife. Na noite da estreia estiveram presentes o produtor da Aurora Filmes João Pedrosa da Fonseca, Jota Soares, o diretor da Embrafilme Celso Amorim e mais Carlos Augusto Calil e Cosme Alves Neto. A exibição teve acompanhamento musical da pianista Josefina Aguiar.

Um cineasta da memória

Como realizador, Spencer admirava o cinema clássico hollywoodiano e europeu e, ao mesmo tempo, era aberto para o cinema experimental. Em boa parte dos seus trabalhos, ele usava recursos de metalinguagem e intertextualidade. A partir dos anos 1970, ele se tornou uma figura de destaque na produção pernambucana ao realizar curtas-metragens, nas bitolas Super 8, 16mm e 35mm, e em vídeo. Dois temas são recorrentes na obra fílmica de Fernando Spencer: o cinema e a cultura popular do Nordeste. Essas temáticas têm uma relação direta com a infância do realizador e são fortemente atravessadas pela memória e o afeto. Encantados com os folguedos de rua como os pastoris, os maracatus, os caboclinhos, ele se tornou um respeitado documentarista dos costumes e personagens da cultura popular. En-

tre as principais obras com essa temática estão *Santa do Maracatu* (1980), sobre as origens do maracatu, e *Evocações Nelson Ferreira* (1987), sobre um dos maiores compositores do frevo pernambucano.

A outra temática recorrente na obra de Spencer, o cinema, marcou sua trajetória de vida. Uma paixão incondicional que o levou a realizar nove títulos tendo o cinema como objeto, entre os quais *Cinema Glória* (1979), realizado com Félix Filho, sobre a mais antiga sala de cinema em atividade no centro do Recife até então. O documentário traz depoimentos de antigos frequentadores sobre o passado do cinema e estabelece uma comparação quase melancólica com imagens da monotonia e do esvaziamento da sala. *Sombras Adeus* (1982) aborda o desaparecimento das tradicionais salas de cinema do Recife transformadas em estabelecimentos comerciais ou igrejas neopentecostais.

“Fernando Spencer é um cineasta preocupado não em fazer cinema pelo cinema, simplesmente; em fazer apenas cinema sobre o cinema do Recife, mas, em documentar e, sobretudo, recriar artisticamente, as coisas da nossa cultura, da cultura do Nordeste e, especialmente, do Recife, da cerâmica artesanal de Caruaru à música de Nelson Ferreira”. (VILA NOVA in SPENCER, 1989, p.22)

A relação de Spencer com o mais longo ciclo de produção regional brasileiro, que durou de 1923 a 1931 e realizou 13 longas metragens de ficção, fez convergir para ele, ainda com mais força, a militância cinematográfica conjugada com os papéis de preservador e historiador. A proximidade com o tema o levou a produzir seis filmes sobre o Ciclo do Recife: os documentários *Almeri e Ari*, *Ciclo do Recife e da Vida* (1981), *Jota Soares, um Pioneiro do Cinema* (1981), *Memorando o Ciclo do Recife* (1982), *História de Amor em 16 Quadros por Segundo* (1988), *Almery, a Estrela* (2006) e o docudrama *Estrelas de Celulóide* (1986).

Os filmes de Fernando Spencer sobre o Ciclo do Recife são obras simples e honestas, marcadas pelo seu compromisso com a preservação da memória e por um lirismo poético onde o domínio da técnica cinematográfica aprofunda o conhecimento que ele detém sobre o tema focado. A ficção *Estrelas de Celulóide* (1986) é emblemática para perceber a forma como ele criou laços com o Ciclo do Recife. O ponto de partida da trama é o sonho e a fantasia de ser uma estrela de cinema, lançando um olhar poético e feminino sobre o Ciclo. A partir da curiosidade de quatro jovens somos levados a um chá imaginário entre os anos 1920 e 1930, reunindo cinco estrelas do Ciclo – as atrizes Almery Steves, Mariinha Marrocos, Guiomar Teixeira, Rilda Fernandes e Mazyl Jurema. Segundo Cláudio Bezerra, *Estrelas de Celulóide*:

“... revela muito da visão de Spencer sobre o cinema. Para ele, o cinema é fantasia, tem a dimensão de um sonho e em seus filmes sobre o Ciclo, ele retoma certo olhar para o cinema próprio dos protagonistas daquela época, ou seja, o cinema como lugar de uma utopia moderna e amadora”. (BEZERRA, 2018).

A realização de *Ciclo – História de Amor em 16 Quadros por Segundo* carrega também essa marca dos pioneiros, pois foi feito com o mesmo espírito desbravador dos cineastas da década de 20. O vídeo, com 26 minutos de duração, foi elaborado por Spencer e o jornalista Amin Stepple e implicou numa longa pesquisa nos acervos do Ciclo e cerca de 70 horas na ilha de edição para montar o material composto por depoimentos, entrevistas, trechos de filmes, fotos. Uma reordenação da memória, quase uma ressurreição do Ciclo como tão bem descreveu Geneton Moraes Neto:

“... setenta horas foi o tempo que Fernando Spencer e Amin Stepple, cirurgiões da imagem, passaram numa ilha de edição... Ao final da cirurgia, restaurou-se a vida ao Ciclo do Recife através da única arma capaz de enfrentar as garras do tempo: a imagem. Somente a imagem é eterna. ... Há anos e anos Spencer vem reconstruindo, em filmes de curta-metragem, a memória dessa aventura nordestina. Amin Stepple já flagrou, com as câmeras da TV Globo, a imagem dos sobreviventes do Ciclo do Recife. Agora, os dois se unem para promover, num vídeo, feito às próprias custas, com o apoio fundamental da Center, uma nova ressurreição do Ciclo do Recife. Uma outra epopeia nordestina.” (MORAES NETO in SPENCER, 1989, p.25)

Referências

ALVES, Jéssika Evelyn Leitão. *Gênero em cena: representações no cinema pernambucano da década de 20*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

BEHAR, Regina. “Labirintos da memória no cinema pernambucano: o “ciclo” da década de 20”. In: ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, João Pessoa, 2003. Anais eletrônicos ANPUH, 2003. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177542_8606a1971c16416ea843fba1c0e88b7e.pdf. Acesso em: 02 dez. 2019.

BEZERRA, Cláudio R. A.; FIGUEIRÔA, Alexandre. *O documentário em Pernambuco no século XX*. Recife: FASA/MXM Gráfica e Editora, 2016.

CUNHA, Paulo. *Relembrando o cinema pernambucano*. Recife: Editora Massangana, 2006.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

O LEGADO de Spencer e a Cinemateca da Fundaj. *Blog da Fundação*, 2014. Disponível em <https://www.fundaj.gov.br/index.php/pesquisas-em-andamento-nees/131-blog-da-fundacao/noticias/746-o-legado-de-spencer-e-a-cinemateca-da-fundaj>. Acesso em: 04 dez. 2019.

SPENCER, Fernando. *20 Anos de Cinema 1969/1989*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

Cinema *noir* italiano: a (in)dependência de uma *femme fatale* clássica¹

Italian film noir: the (in)dependency of a classic *femme fatale*

Alexandre Rossato Augusti²
(Pós-doutor - Unipampa)

Resumo: Analisa-se o cinema *noir* clássico italiano, a partir da perspectiva do hedonismo, alicerçado na figura da *femme fatale*. Ilustra-se a proposta com o filme *O Bandido* (*Il Bandito* - Alberto Lattuada, 1946), apontando-se a singularidade da personagem Lidia (Anna Magnani) como chefe de uma gangue composta por homens. A metodologia tem base na proposta analítica de Diane Rose (*Análise de imagens em movimento*, 2002) e de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (*Ensaio sobre análise fílmica*, 1994).

Palavras-chave: Cinema *noir*, hedonismo, *femme fatale*, O bandido.

Abstract: The classic italian film noir is analyzed from the hedonism perspective, grounded on the *femme fatale* figure. The proposal is illustrated with the movie *The Bandit* (*Il Bandito* - Alberto Lattuada, 1946), pointing out the uniqueness of the character Lidia (Anna Magnani) as the chief of a gang made up of men. The methodology has basis on the analytical proposal of Diane Rose (*Analysis of moving images*, 2002) and of Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (*Précis d'analyse filmique*, 1994).

Keywords: Film *noir*, hedonism, *femme fatale*, The Bandit.

Introdução

Este texto parte de algumas das conclusões decorrentes de trabalhos produzidos durante o pós-doutorado do autor desta proposta, e faz parte do projeto de pesquisa *A perspectiva hedonista no cinema noir e neo noir italianos*, desenvolvido pelo autor na Universidade Federal do Pampa (Unipampa)³.

Para a presente comunicação, ressalta-se a perspectiva hedonista dos filmes *noir* italianos, sustentada mais particularmente pela atuação da *femme fatale*, que pode apresentar algumas características específicas no contexto italiano. Remete-se às alusões à beleza e ao sexo, como elementos que reportam ao hedonismo. No caso do filme analisado nesta

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO 3.

2 - Professor de Jornalismo (UNIPAMPA). Bacharel em Jornalismo (UFSM). Mestre em Comunicação e Informação (UFRGS). Doutor em Comunicação Social (PUCRS). Pós-doutor em Comunicação e Informação (UFRGS).

3 - A graduanda Vitória Farinha de Oliveira divide a autoria deste texto com o autor já referenciado.

proposta - *O Bandido (Il Bandito* - Alberto Lattuada, 1946) - tem-se a *femme fatale* Lidia (interpretada por Anna Magnani) como a chefe de uma gangue, desafiando em diversos momentos a supremacia masculina.

Como orientação metodológica, traz-se a proposta analítica de Diane Rose, através do texto *Análise de imagens em movimento* (2002)⁴; e a Análise Fílmica, utilizando-se os autores Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, com a obra *Ensaio sobre a análise fílmica* (1994). Ressalta-se, com base na Análise Fílmica e Vanoye e Goliot-Lété, a ideia de extrair do filme certos materiais para que sejam avaliados esses recortes, permitindo-se sua análise em separado e não mais em conjunto com os demais materiais da obra, sendo isto que permite descobrir o que não seria possível quando tomado o filme como um todo. Os materiais são selecionados conforme as pertinências da análise, que destaca o hedonismo amparado pela figura da *femme fatale*. Após a seleção, esses elementos vão sendo descritos e interpretados, tendo-se em vista os referenciais teóricos e metodológicos considerados.

A análise do filme *O Bandido* transita pela preocupação em compreender a incomum personagem Lidia. Ao contrário do que se esperava do *film noir* em seu período clássico, que traria uma personagem em geral limitada materialmente e que busca ascensão, ele apresenta uma *femme fatale* mais distante de seus padrões, pois se descobre Lidia como líder, já rica e chefe de uma gangue desde o início da narrativa. E ainda uma *femme fatale* distanciada dos padrões de beleza valorizados pelo gênero. Também diferente do esperado, ela encanta a personagem Ernesto (interpretada por Amedeo Nazzari) e por ele se encanta, ajudando-o, enquanto normalmente é o protagonista masculino quem ofereceria ascensão social à *femme fatale*, que o seduziria com esse intento. Pretende-se, também, entender e acompanhar o comportamento masculino a partir de seu potencial hedonista.

O cinema *noir* e a *femme fatale*

O *noir* tem inspiração na literatura, na psicanálise e no expressionismo alemão. Com histórias adaptadas de livros sobre crimes, traz do expressionismo características quanto ao espaço cênico, além de outros elementos, e apresenta a complexidade psicológica das personagens, com ganhos da perspectiva psicanalítica. “Enquanto no filme de gangsters a criminalidade é mostrada como um problema social, no *film noir* exploram-se as razões psicológicas do criminoso.” (CARVALHO, 2011, p 16).

A *femme fatale* é considerada uma das figuras mais importantes para o desenvolvimento da narrativa *noir*, e recebe destaque nesta análise. “O filme *noir* traz a mulher como elemento fundamental. Ainda que não lhe seja oferecido o mesmo espaço que é dado ao protagonista, as ações da primeira alteram e direcionam a trama.” (AUGUSTI, 2013, p. 53).

4 - No presente texto, suprimem-se as tabelas com descrições das dimensões verbal e sonora do texto, e que foram adaptadas da proposta metodológica de Rose, em virtude das limitações de caracteres.

Entretanto, o cinema *noir* apresenta caráter misógino. “O filme *noir*, usualmente, exclui as mulheres das posições de poder nos contextos econômico, social e legal.” (CARVALHO, 2011, p 43). A *femme fatale* ganha o estigma de manipuladora e é responsabilizada pelas ações negativas do protagonista. “No melhor dos casos, é uma cantora que faz aparições gloriosas em vestidos de lantejoulas. No pior, não é flor que se cheire, revelando-se na sua beleza fria, uma reles assassina.” (NAZÁRIO, 1986, p. 61). É importante salientar que o cinema *noir* é, predominantemente, uma construção do universo masculino. Principalmente produzido por homens, é comum visualizar-se no gênero a personagem principal como do sexo masculino, com a trama muitas vezes sendo narrada pela sua perspectiva.

A *femme fatale* de *o bandido*: uma mandante no universo masculino

Tendo sua estreia um ano após o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1946, o filme *O Bandido* exhibe as dificuldades encontradas na época, como o desemprego e a miséria. Inicia-se com a chegada de Ernesto a Turim, na Itália, onde se depara com uma realidade deplorável, um clima depressivo, uma economia decadente, a morte de sua mãe e o desaparecimento de sua irmã. Desiludido, ele tenta buscar emprego e formas de renda legais, até o momento em que encontra Lidia.

Ela é chefe de uma gangue formada por homens e acaba ajudando Ernesto, quando ele é culpado pela morte de sua irmã e do assassino da última. Sem outro caminho aparente, ele acaba se envolvendo nos roubos que Lidia comanda e também amorosamente com ela. A *femme fatale* contradiz as características comuns do *noir* clássico (ressalta-se que a presente obra em análise participa desta delimitação) quando lidera o universo masculino da narrativa, é bem melhor sucedida que o protagonista, que, de certo modo, acaba dependente dela. Fugindo do final esperado, Lidia acaba viva e sem nenhuma outra perda além de seu amante.

O primeiro encontro do futuro casal

A cena inicia com Ernesto caminhando pela rua, cabisbaixo, após uma série de insistências à procura de um trabalho. Na cena anterior, ele comenta com um homem que “prefere um trabalho legal”, em que se entende que o protagonista é um homem com certa preocupação moral. Enquanto a câmera acompanha o andar do protagonista, uma mulher sai de um estabelecimento, esbarrando em Ernesto. Ela anda apressadamente, segurando flores, com roupas de gala e fazendo comentários sobre perda de milhões de dólares com o homem que a acompanha. Ernesto continua a encarar Lidia, que entra em um carro em que mais dois homens a esperam. A partir disso, percebe-se que a *femme fatale* tem um certo poder em relação aos homens, pois, na sua primeira aparição, observamos ela reclamando das atitudes de seu companheiro, que fica quieto e apenas a escuta falar.

Assim que o carro acelera, Ernesto percebe que a bolsa da mulher ficou no local. Quando a especula, ele encontra notas de dinheiro e uma foto. Apesar de ocorrer um pensamento de roubar a quantia ali deixada, ele devolve o dinheiro à bolsa, novamente exibindo outro sinal de conduta moral.

A posição de poder já é explícita na primeira cena em que a *femme fatale* aparece. Além disso, há uma certa violência empregada no tom irônico de sua fala. Apesar do humor negro presente na cena, comum das narrativas *noir*, um *big close up* dá uma dimensão de perigo para os homens ao seu redor, já que a mulher os ameaça com atitudes ríspidas. O maior motivador das ações futuras da mulher e do seu desenvolvimento na narrativa já é evidenciado: o dinheiro. Ernesto, desde o princípio apresentando bons valores, depara-se com a dúvida sobre furtar, pela primeira vez na narrativa.

A ambígua personagem Lidia

Em uma próxima cena, Mirko (que depois se revela como seu parceiro de negócios - personagem interpretada por Mino Doro) discute com Lidia e logo a mulher se impõe, xingando-o e exigindo ordem. A campainha toca, interrompendo a discussão, quando se pressupõe a chegada de Ernesto. Lidia se mostra impessoal e desconfiada ao não reconhecer o homem à sua porta (figura 1), porém, assim que ele declara ter encontrado sua bolsa, essa imagem dá lugar a uma gentil e atenciosa mulher. A *femme fatale* interessa-se pelo protagonista quando percebe que o dinheiro continua em sua bolsa, notando a honestidade dele. Quando a mulher percebe que ele não a furtou, conclui que terá de pagar a ele de alguma forma. Com isso, ela se encaminha até o quarto onde o seu parceiro está e logo a postura de uma gentil e doce mulher dá lugar a alguém frio e calculista ao comentar “comigo sairá mais barato” (comentário que sinaliza também um futuro envolvimento do casal), além de sugerir que talvez já houvesse certa atração dela para com Ernesto também.

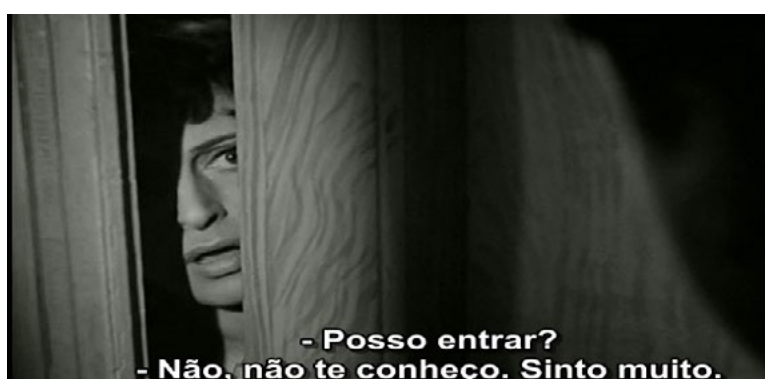


Figura 1: A sombra no rosto da mulher sugere a sua ambiguidade. | Fonte: Lattuada (1946)

Lidia encaminha-se até a sala, põe uma música para tocar e acende um cigarro, exibindo o seu interesse sexual (tendo-se em vista o caráter fálico do cigarro) e a posição de poder sobre Ernesto, o que se concretiza quando ela o interroga sobre a sua vida e não revela nada sobre a dela. Segundos depois da conversa, ele realiza os desejos da mulher quando a beija (figura 2). Assim que Ernesto sai da casa, Lidia muda novamente de posição, agradecendo

ao seu parceiro por interromper o beijo (que ela mesmo deu). A ambígua personalidade da *femme fatale* inspira desconfianças em suas atitudes, pois muda a sua postura conforme suas ambições.



Figura 2: O primeiro beijo do futuro casal. | Fonte: Lattuada (1946)

Em um ambiente particular, que se subentende ser a casa da mulher (por causa das roupas de dormir), solidifica-se a imagem de liderança da personagem Lidia. Aliás, o interesse dela em Ernesto é mais claro quando percebe a honestidade dele, pois evidencia a futura fidelidade que ele possa ter em relação aos propósitos dela. A *femme fatale* é facilmente persuadida a beijá-lo ou lhe pagar de uma forma sexual (figura 3), o que mostra o desprendimento dela quanto a isso e a valorização de seu dinheiro acima dos homens e de sua moral. Nesse ponto, formula-se uma imagem de Lidia como uma mulher experiente nos negócios que faz (apesar de não ter aparecido nenhuma prova de sua criminalidade ainda), pois é aparente o empoderamento dela perante as atitudes de Ernesto.



Figura 3: Pressupõem-se a união do casal através do sexo. | Fonte: Lattuada (1946)

A disparidade de valores

Ao decorrer da narrativa, a união do casal concretiza-se a partir de uma situação criminosa envolvendo Ernesto, que procura Lidia e entra para sua gangue. A *femme fatale* permanece no controle e liderança, não admitindo violação e desrespeitos.

Em uma noite, os criminosos estão à procura de alguém que os tinha denunciado para a polícia, porém, é pego um homem errado e Ernesto se desentende com seus parceiros. Nesta situação, percebe-se novamente a conduta moral do homem se sobressair ao crime, quando não quis que matassem uma vítima. Os seus companheiros, então, anunciam que estão cansados de suas atitudes, e a partir de então se visualiza a incompatibilidade do casal quando discordam de preceitos morais. Uma cena mostra Ernesto jogando bebida no rosto de Lidia e ela com raiva do amante, quando se supõe que não o deixará impune de seu ato. Adiante, percebe-se a polícia à procura da gangue de Ernesto. Posteriormente, em um flashback, Lidia está ao telefone fazendo uma denúncia, em que informa o lugar onde o amante dela estará, concretizando a sua vingança (figura 4).



Figura 4: Lidia denuncia Ernesto e a sua gangue. | Fonte: Lattuada (1946)

Logo após a denúncia da *femme fatale*, Ernesto e a gangue são perseguidos pela polícia de Turin. Por fim, o protagonista acaba morto por proteger uma criança, filha de seu melhor amigo. O abalo mais evidente entre Ernesto e Lidia se deu a partir do momento em que suas orientações morais entraram em conflito. Enquanto ele não aceitava a morte de um inocente em suas mãos, ela dizia que a vítima “sabia demais”, não demonstrando nenhum incomodo em matá-la.

O fim da *femme fatale* não ocorre como esperado para o *noir* clássico, pois ela sai viva e, aparentemente, sem nenhuma perda além de Ernesto e a sua gangue. Zizek (2009), afirma que, no caso do cinema *noir* clássico, embora a *femme fatale* seja destruída fisicamente, continua a dominar o protagonista como uma “presença espectral fugidia” (2009, p 170). Há aqui, entretanto, a sobrevivência material da *femme fatale*.

Na última cena de Lidia, visualiza-se um homem entrando com ela em um trem, quando presumimos ser outro amante, evidenciando novamente como não apegada exclusivamente a Ernesto. Ao contrário do comum nos filmes *noir*, a personagem mantém o seu status do início ao fim, pois inicia-se poderosa e superior aos homens que a cercam, e termina do mesmo jeito, já que nem o rosto do homem visto ao seu lado antes de entrar no trem é mostrado.

Considerações finais

Ressalta-se que a conduta moral de Ernesto é uma característica que determinou o seu futuro, pois, enquanto ele furtava junto à gangue, só foi visto matar um único homem: um traficante de mulheres. Durante toda a narrativa, a sua bondade é enaltecida e, por fim, responsável por sua morte, como que redimindo-o pelos seus crimes.

Tendo em vista a orientação do estudo para o destaque da *femme fatale*, a independência de Lidia foi o fator determinante para o desenvolvimento da análise. Percebe-se a sua superioridade durante toda a narrativa, em que a maioria das suas falas, quando direcionadas a homens, são de ordens e até xingamentos, contrariando o esperado das personagens femininas nas décadas de 40 e 50. A escolha do filme foi realizada também devido a observação dessa atitude da *femme fatale*, propagando uma independência do feminino em um período em que o masculino se destaca como superior.

Referências

- AUGUSTI, A. R. *Cinema noir: as marcas da morte e do hedonismo na atualização do gênero*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2230/4/446023%20Substitui%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- CARVALHO, D. S. L. P. *Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/19517/1/DEBORA%20CARVALHO-FATAL%20%20CATIVA%20E%20INDEPENDENTE%20%20A%20MULHER%20NO%20FILM%20NOIR.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2019.
- IL BANDITO. Direção: Alberto Lattuada. Produção: Dino de Laurentiis. Intérpretes: Anna Magnani, Amedeo Nazzari, Carla del Poggio et al. Roteiro: Alberto Lattuada, Oreste Biancoli, Mino Caudana et al. [S. l.]: Lux Film e R.D.L. Itália, 1946, DVD, 83 min., son., preto e branco.
- ROSE, D.; Análise de imagens em movimento In: BAUER, M, W.; GASKELL, D. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 2.ed. Petrópolis: Saraiva, 2002. Cap.14, p.343-363.
- NAZÁRIO, L. *O medo no cinema*. São Paulo: Bandeirantes. 1986.
- VANOYE, F; GOLIOT-LETÉ, A. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, editorial, 2009.

Cinema e direitos humanos como perspectiva educacional¹

Cinema and human rights as an educational perspective

Alexandre Silva Guerreiro²

(Doutor - SEEDUC/RJ)

Resumo: As diversas formas de experimentação do cinema na escola nos convidam a refletir sobre os efeitos das escolhas feitas pelos docentes. A partir do conceito de *curadoria educativa* (VERGARA, 1996; MARTINS, 2006), este trabalho busca investigar de que maneira filmes como *Café com Canela* e *Infiltrado na Klan* promovem uma experiência cinematográfica dentro da perspectiva de uma educação em direitos humanos (CANDAU; SACAVINO, 2013) como norteadora de nossas práticas pedagógicas.

Palavras-chave: Cinema, Educação, Direitos Humanos, Curadoria Educativa.

Abstract: The various forms of experimentation of cinema at school invite us to reflect on the effects of the choices made by teachers. Based on the concept of *educational curating* (VERGARA, 1996; MARTINS, 2006), this work seeks to investigate how films such as *Café com Canela* and *BlackKlansman* promote a cinematic experience within the perspective of human rights education (CANDAU; SACAVINO, 2013) as a guide for our pedagogical practices.

Keywords: Cinema, Education, Human Rights, Educational Curating.

O modo como o cinema entra no espaço escolar na contemporaneidade merece uma atenção que abarque as diversas nuances da exibição audiovisual, seja vinculada a uma determinada disciplina, seja em espaços criados especialmente para isso, como os cineclubes. Além disso, a escola de hoje é enriquecida pelas inúmeras possibilidades colocadas pela produção de vídeos pelos alunos, dada a disseminação dos dispositivos móveis. Entre exibição e realização audiovisual, inúmeras questões que surgem a partir dos novos tempos colocam a relação cinema e educação em posição privilegiada dentro de uma reflexão sobre o papel da escola na sociedade atual.

A formação docente para trabalhar com o cinema na escola adquire, nesse cenário, uma importância indiscutível. Quando a relação entre cinema e educação é acrescida das questões inerentes aos direitos humanos, essa formação ganha novos contornos e especificidades. Partindo do conceito de *curadoria educativa* (VERGARA, 1996), este trabalho busca investigar de que maneira filmes como *Café com Canela*, de Ary Rosa e Glenda Nicá-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático CINEMA E EDUCAÇÃO.

2 - Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF. Professor da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro.

cio (Brasil, 2017) e *Infiltrado na Klan*, de Spike Lee (EUA, 2018) promovem uma experiência cinematográfica dentro da perspectiva de uma educação em direitos humanos (CANDAU; SACAIVINO, 2013), como norteadora de nossas práticas pedagógicas e colocando em pauta uma dimensão crítica da formação docente. Sendo assim, nossa intenção é analisar as possibilidades da exibição audiovisual no espaço escolar, que se constitui como a vertente mais antiga na relação cinema e educação.

Nem sempre presente como se gostaria, o cinema na escola é constantemente instrumentalizado, reduzido a apoio às diversas disciplinas, sem que as promessas de um cinema como alteridade na escola se concretizem. Viabilizar a presença do cinema e do audiovisual na escola de maneira que a relação cinema e educação se dê satisfatoriamente pressupõe que o docente esteja preparado para tal, fazendo com que essa relação se dê de maneira plena. Quando pensamos na educação em direitos humanos como central na realidade atual, indagações sobre o papel do cinema na escola ajudam a vislumbrar os desafios que se colocam.

Uma das questões mais relevantes quando se discute a formação docente em relação ao uso do audiovisual na escola é o conceito de *curadoria educativa*. Segundo Luiz Vergara (2013), é através das escolhas feitas pelo professor que se pode promover, no âmbito escolar, uma experiência com a arte que seja enriquecedora. Para Vergara, a arte é um ponto de encontro que acontece em três tempos. Em primeiro lugar, é através da experiência perceptiva individual que o encontro com a arte se dá, e esse *tempo 1* é marcado pelo estranhamento e/ou admiração em relação à obra de arte. O segundo momento, o encontro com a arte é marcado pelo ato crítico/perceptivo, que ocorre através da descrição/reconhecimento. Esse *tempo 2* é marcado tanto por um movimento individual quanto coletivo. Finalmente, o *tempo 3* assinala a emergência de um ser poético através da imaginação ativa. Assim, as associações e interpretações sublinham a interação em grupo.

O que está em jogo na elaboração do conceito de curadoria educativa a partir de Vergara é a ideia de arte como ação cultural, como construção da consciência do olhar. Inicialmente considerando a arte contemporânea e o cotidiano, a curadoria educativa abre a possibilidade de pensarmos a relação cinema e direitos humanos numa perspectiva educacional.

A curadoria educativa é prática fundamental do trabalho docente no sentido de pensar e fazer escolhas que promovam experiências significativas com o cinema na escola. Miriam Martins (2006) também coloca a importância da escolha feita pelo docente, que deve ser pautada por uma consciência do olhar. Portanto, a curadoria educativa ganha um lugar central na formação docente. Quando pensamos a exibição audiovisual no espaço escolar, as questões iniciais que se colocam são *quais filmes escolher?* e *de que maneira abordá-los?* Essas indagações tornam indispensável pensar na formação docente. De que outra maneira o profissional da educação poderá extrair do encontro do cinema com a educação uma experiência que seja transformadora tanto para ele quanto para seus alunos? Os direitos

humanos que, pelo marco regulatório do PNEDH – Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos (2007), devem atravessar a educação, surgem como elemento indispensável para estabelecer uma relação simbiótica entre cinema e educação.

Vera Candau e Susana Sacavino (2013) refletem sobre a importância de uma formação de professores atravessada pelos direitos humanos. As autoras analisam o lugar da educação em direitos humanos no caso específico da América Latina, e também buscam enumerar os desafios dessa formação docente. Esses desafios são colocados em sete pontos principais. Inicialmente, é preciso desconstruir a visão do senso comum, na qual encontramos uma verdadeira distorção do que se consolidou como a luta histórica dos direitos humanos. Tal distorção chega ao ponto de enunciar os direitos humanos pelo seu avesso, como ferramenta para *defesa de bandidos*, colocando parte da opinião pública contra essa luta. Porém, as próprias autoras indicam, também, a relevância de assumir uma concepção de direitos humanos, dada a polissemia³ do termo, deixando claro o que se quer atingir.

Além desses pontos, Candau e Sacavino mencionam a importância de articular ações de sensibilização e formação, bem como de construir ambientes educativos que respeitem e promovam os direitos humanos. Por fim, ressaltam a necessidade de incorporar a educação em direitos humanos no currículo escolar, e de introduzi-la na formação inicial e continuada, bem como estimular a produção de materiais de apoio.

Nesse sentido, a principal chave para a formação docente deveria ser a educação em direitos humanos, fornecendo elementos aos professores para que sua atuação no espaço escolar esteja sempre em sintonia com esse preceito. Tal formação tem repercussão direta no modo como o cinema entra na escola, uma vez que a curadoria educativa, tendo como premissa a ideia da arte como ação cultural, traz complexidade para a escolha e abordagem dos filmes, seja em cineclubes, seja dentro de determinada disciplina.

Assim, quando alinhamos cinema, educação e direitos humanos, as questões centrais que anunciamos anteriormente, como *quais filmes escolher?* e *de que maneira abordá-los?* ganham profundidade. É dentro deste horizonte que este estudo toma os filmes *Café com Canela* e *Infiltrado na Klan* como exemplos para refletir sobre cinema e direitos humanos sob a perspectiva de uma curadoria educativa. Esses filmes evocam questões éticas e estéticas que oferecem aos docentes uma possibilidade de caminharem dentro de uma educação voltada para os direitos humanos, na medida em que suscitam discussões sobre a representação e a representatividade do negro no cinema.

As encenações, personagens e narrativas desses filmes, bem como o engajamento de seus diretores, colocam em pauta a pertinência de refletirmos sobre nossas escolhas, seja quando exibimos um filme aos alunos, seja quando produzimos uma obra audiovisual. Am-

3 - Nesse ínterim, vale salientar que não são poucos os detratores dos direitos humanos, dentre os quais o mais notório talvez seja Slavoj Žižek, que considera os direitos humanos como um braço do imperialismo (ŽIŽEK, 2010). Também Boaventura de Souza Santos indica a importância de negar os direitos humanos como projeto modernista para conceber uma nova abordagem dos direitos humanos espelhada no conceito de diversidade (SANTOS, 2014), o que vai ao encontro do que Vera Candau e Susana Sacavino indicam ao apontarem a polissemia do termo.

bos os filmes são realizações contemporâneas de grande destaque no que diz respeito ao ativismo negro, às políticas afirmativas e à legitimidade do discurso fílmico, trazendo para o primeiro plano uma série de tópicos que abarcam tanto a experiência estética do filme quanto a sua dimensão ética, abrindo espaço para que o cinema e a educação estejam conectados com os direitos humanos de maneira orgânica, promovendo um ensino voltado para a arte e a cidadania no espaço escolar.

Ao nos aproximarmos desses exemplos, encontramos elementos para pensarmos na relevância da curadoria educativa e da educação em direitos humanos. Quando um professor escolhe determinado filme e decide exibi-lo aos seus alunos, ele tem uma intenção que pode se restringir ao conteúdo ministrado em suas aulas, ou pode assumir o cinema como arte, trazendo para a discussão uma abordagem ética e estética da obra audiovisual em questão. Assim, a curadoria educativa, conforme anunciada por Vergara, atrela a exibição audiovisual a essa segunda possibilidade, colocando a ação cultural como elemento central.

Consciente da relevância de se entender a arte como ação cultural, o professor promove o encontro entre cinema e educação, sustentando as diretrizes do PNEDH e oferecendo aos alunos uma experiência que permita a construção de um novo olhar a partir da arte. Desde a relação individual que cada aluno estabelece com o filme exibido, até a etapa da interação em grupo na qual a obra audiovisual será debatida e ressignificada pela turma, o que se vislumbra, aqui, é uma maneira de unir cinema, educação e direitos humanos a partir da experiência ética e estética proporcionada pela curadoria educativa.

Levar o cinema para a escola e silenciar discussões que permitam uma abordagem ética e estética da obra audiovisual é abandonar as premissas da educação em direitos humanos na medida em que, assim, não se promove um ambiente educacional que permita o florescimento da diversidade, do ato crítico/perceptivo, do estranhamento e/ou admiração diante da obra de arte. Fechar o alcance de um filme dentro dos limites de um conteúdo programático é, de certa forma, romper com uma educação em direitos humanos e seu encontro com o cinema.

Nos filmes em questão, *Café com Canela* e *Infiltrado na Klan*, encontramos a potência do encontro do cinema com os direitos humanos numa perspectiva educacional de maneira clara. No entanto, é preciso que o professor esteja consciente dessa potência, que ele crie o ambiente necessário para que a arte como ação cultural aconteça, para que o cinema não se restrinja a mero apoio às aulas, e é a formação docente que garantirá profissionais sensíveis a essas questões. Ao escolher esses filmes, o professor precisa responder a nossa segunda pergunta: *de que maneira abordá-los?*

Café com Canela apresenta três personagens que lidam com grandes perdas. O encontro entre essas personagens é marcado pelo afeto, pela superação das indiferenças e das distâncias. O fato dos personagens serem negros e a forma como a negritude é abordada no filme merece especial atenção quando o mesmo é exibido na escola. Trazer para a discussão

após a exibição o modo como o filme resolve ética e esteticamente o *ser negro* é uma forma de possibilitar o encontro de alunas e alunos com uma lógica discursiva que vai ao encontro da diversidade e da afirmação das diferenças.

Dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio, o filme desenha a negritude de uma forma positiva, na maneira como as personagens se relacionam, trabalham, vivem, amam. A perda de um ente querido é sentida pelos três personagens principais sem que, em nenhum dos casos, a negritude seja um problema. É uma abordagem afirmativa que pauta a construção das personagens, o que percebemos no monólogo inicial de Ivan (Badu Santana), no qual ele descreve como conheceu Adolfo. Homossexual, negro, Ivan sente a perda de Adolfo, mas o modo como o filme agencia essa e as demais perdas universalizam o drama vivido pelos personagens, instaurando uma perspectiva afirmativa.

Infiltrado no Klan traz a marca do ativismo de seu diretor, Spike Lee, através da história de policial negro, Ron, que consegue estabelecer contato com membros da Ku Klux Klan, e com a ajuda de um policial judeu, Flip, se infiltra na organização. As cenas que decorrem dessa premissa desnudam o absurdo do preconceito e do racismo que marca a organização estadunidense que já reuniu mais de 4 milhões de associados há pouco mais de um século.

A partir do embate travado com a organização pelos dois policiais, um negro e um judeu, vemos as lutas das minorias representadas. O tom cômico marca a narrativa e o desfecho da trama pune o preconceito e faz triunfar a diversidade. Em ambos os filmes, os personagens negros têm atitudes afirmativas, são personagens corajosos, afetuosos, sensíveis. O protagonismo dos personagens negros é um ponto importante, uma vez que as questões da representatividade e da representação são fundamentais.

A escolha desses filmes a partir de uma curadoria educativa coloca cinema e educação em sintonia com os direitos humanos na medida em que temas relevantes são levados para a escola através de abordagens afirmativas. A formação docente é essencial para que o professor esteja preparado para as discussões que surgirão a partir do visionamento de filmes que carregam consigo questões centrais na luta dos direitos humanos e que não podem ser invisibilizadas na escola.

Enriquecer o debate sobre a diversidade a partir desses filmes pressupõe valorizar a arte como ação cultural, como construção de um novo olhar, bem como compreender o alcance da educação em direitos humanos oportunizadas a cada sessão de cinema dentro da escola. Assim, é a partir da formação docente que a curadoria educativa suscita possibilidades de conexão entre cinema, educação e direitos humanos de maneira orgânica.

Referências

BRASIL. *Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos*. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos, Ministério da Educação, Ministério da Justiça, UNESCO, 2007.

CANDAU, Vera.; SACAVINO, Susana. Educação em Direitos Humanos e Formação de Educadores. *Educação*, v.36, n.1, p.59-66, jan./abr. Porto Alegre, 2013.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

_____. *Direitos Humanos e educação libertária: gestão democrática da educação pública na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FRESQUET, Adriana. *Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes da educação básica, dentro e “fora” da escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MARTINS, Miriam Celeste (coord.). Curadoria educativa: inventando conversas. *Reflexão e Ação* – Revista do Departamento de Educação/UNISC, vol. 14, n.1, jan/jun 2006.

SANTOS, Boaventura de Souza; CHAUÍ, Marilena. *Direitos Humanos, Democracia e Desenvolvimento*. São Paulo: Cortez, 2014.

VERGARA, Luís. *Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa/Consciência do Olhar*. Encontro da ANPAP, São Paulo, 1996.

ZIZEK, Slavoj. Contra os direitos humanos. *Mediações – Revista de Ciências Sociais*. v.15. n.1. Londrina, 2010.

Inferno de repetições: Glauber e Sganzerla em comparação¹

Hell of repetitions: Glauber x Sganzerla

Alexandre Wahrhaftig²

(Doutorando – ECA/USP; bolsista FAPESP)

Resumo: Separados por uma década, *Copacabana mon amour* (1970) e *A idade da terra* (1980) são dois filmes que fazem da repetição uma questão central para seus discursos. Elaboradas em diversos níveis (montagem, *mise en scène*, performances), as repetições, quando colocadas em comparação, ajudam a iluminar a complexidade das obras de Rogério Sganzerla e Glauber Rocha, principalmente nos âmbitos de uma reflexividade meta-cinematográfica e de uma figuração do transe religioso e social.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, repetição, transe, reflexividade.

Abstract: *Copacabana mon amour* (1970) and *A idade da terra* (1980), with a decade in between them, are both films in which repetition play a central role. The repetitions are elaborated in them through different levels (montage, *mise en scène*, performance) and, when in comparison, help one sees the complexity of Glauber Rocha's and Rogério Sganzerla's films. The main issues touched by their repetitions are a meta-cinematographic reflexivity and the figuration of social and religious trance.

Keywords: Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, repetition, trance, reflexivity.

Introdução

Essa apresentação faz parte de minha pesquisa de doutorado sobre o estudo da repetição no cinema brasileiro moderno, das décadas de 60 e 70. É surpreendente a recorrência de repetições nos filmes do período, sendo tanto *Copacabana mon amour* (1970) quanto *A idade da terra* (1980) casos em que as repetições beiram o paroxismo.

Copacabana mon amour, dirigido por Rogério Sganzerla, foi feito pouco mais de um ano após o AI-5, ou seja, colado ao período de maior embrutecimento da ditadura. Foi realizado pela Belair, produtora fundada por Sganzerla junto com Helena Ignez e Julio Bressane, marcada por uma produção de urgência, barata, rápida e clandestina. Em poucos dias, o filme foi rodado no Rio de Janeiro. Ele conta, de uma forma bastante livre, o cotidiano de Sônia Silk (Helena Ignez) e de seu irmão Vidimar (Otoniel Serra), dividido entre o morro onde

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema comparado – Encerramento (Confrontos III: diálogos de Glauber Rocha).

2 - Alexandre Wahrhaftig é mestre (2015) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP. No mestrado desenvolveu pesquisa sobre Abbas Kiarostami e, atualmente, estuda o motivo da repetição no cinema brasileiro moderno. É também montador, diretor e fotógrafo.

moram e as ruas de classe-média e alta da zona sul onde trabalham – ela, como prostituta, e ele, como empregado doméstico do “Dr. Grilo” (Paulo Villaça). As análises elaboradas na dissertação de mestrado de Anna Karinne Balallai (2014) e na tese de doutorado de Estevão Garcia (2018) foram extremamente importantes para nossa leitura do filme.

Já *A idade da terra*, monumental filme testamento de Glauber Rocha, é do final da década de 1970, em um contexto em que a redemocratização, com a famigerada abertura “lenta, gradual e segura” de Geisel, era uma realidade. O filme foi gestado ao longe de anos e realizado enfim com produção da Embrafilme. Suas filmagens se espalharam por três regiões do Brasil e, uma vez finalizado, diferente do filme de Sganzerla, foi logo exibido em festivais internacionais e em circuito comercial. Dificilmente o filme pode ser resumido por uma sinopse, pois trata-se de um painel alegórico pelo qual acompanhamos diferentes esquetes e performances com os personagens dos quatro Cristos do terceiro-mundo (Antônio Pitanga, Geraldo del Rey, Jece Valadão e Tarcísio Meira) e de Joe Brahms, imperialista que deseja destruir o mundo (Maurício do Vale). As análises de Ismail Xavier (1998, 1981) sobre o filme foram fundamentais para nosso estudo.

Curiosamente, a partir de distintos e aparentemente opostos esquemas de produção, nasceram dois filmes extremamente próximos em suas composições visuais, sonoras, performativas e reflexivas. E, mais do que tudo, os dois filmes abusam do recurso à repetição, tanto na fisicalidade dos corpos, através das repetições constantes de gestos e falas, tanto pela montagem, que elabora seus *loops* temporais.

Corpos em repetição: transe

A maior parte das repetições em *Copacabana mon amour* envolve o comportamento cotidiano dos personagens. Mais de uma vez vemos Sônia cuspidando cerveja, mais de uma vez, vemos Vidimar pulando, caindo e gritando que está apaixonado pelo seu patrão. Mais de uma vez vemos o cafetão interpretado por Guará Rodrigues brincando com seu canivete, absorto. Tudo isso, parece, a princípio, compor um procedimento de caracterização de personagem por reiteração, algo comum na caracterização de personagens-tipo, caricaturais ou planos. Conforme Forster (1985, p. 67), o personagem plano é aquele marcado por uma única ideia, reiterada constantemente. No filme, isso contribui para a alegorização da obra, esvaziando a psicologia das personagens e marcando, cada uma delas, com uma função na economia global da alegoria: o funcionário apaixonado pelo patrão, no caso de Vidimar; a mulher que nega sua pobreza, reafirmando repetidas vezes que tem nojo de pobre, caso de Sônia Silk; o patrão que se coloca acima de todos, repetindo “quem manda aqui sou eu” etc.

Mas a repetição, pelo excesso, marca também que os personagens estão presos, condenados, como sob castigos infernais. Eles estão presos no cotidiano e em suas ideias fixas, repetindo-se constantemente, o que indica a invariabilidade do cotidiano e a invariabilidade de seus pensamentos, talvez bloqueados pelo sol de Copacabana, que, conforme dizem no filme, não os deixa pensar: repetição como signo da estagnação de um pensamento oprimido pelo sol, o sol do subdesenvolvimento e da miséria.

Em um outro nível, a repetição também incide sobre a temporalidade das sequências do filme: ao jogar os corpos em comportamentos cíclicos, que atravancam o desenvolvimento causal e linear das ações, o próprio filme é colocado sob esse movimento cíclico. A sequência mais marcante em que isso ocorre é a do encontro de Sônia Silk, na rua, com uma possível cliente sua, interpretada por Lillian Lemertz. Esta convida Sônia para um programa e Sônia responde, repetidas vezes, que o pior é que tem pavor da velhice. Depois ela convida Sônia para irem a Argentina, com tudo pago, e novamente recebe a mesma resposta. O diálogo desencontrado se repete mais uma vez e, após uma elipse que nos leva a um apartamento onde as duas estão, outras repetições se seguem, dentre as quais surge o incômodo bordão de Sônia: “tenho nojo de pobre”.

Esse emperrar constante do diálogo aponta para uma estranha força que atravessa as personagens e que parece baixar neles como uma possessão. *Copacabana mon amour* é, afinal, profundamente marcado por religiões de matriz afro-brasileira. Elementos da umbanda e do candomblé são constantes, tanto na iconografia quanto na trilha musical do filme. E, além de cenas explicitamente ritualísticas, mais de uma vez, ouviremos personagens a falar de possessão.

Não à toa, no início do filme, Sônia aparece em um terreiro, com o babalaorixá Joãozinho da Gomeia, e faz gestos de incorporação. Pouco depois, sua mãe grita que seus filhos estão possuídos pelo demônio (e o grita duas vezes, em repetição). Sônia aparece, em seguida, convulsionando e gritando para a mãe, repetidas vezes sem parar, que vai morrer naquele dia.

De saída, o filme elabora uma espécie de chave de leitura em que “possessão” e repetição estão ligadas. E mesmo quando não há rituais e não há possessão literal, a repetição guarda a energia do transe. Na medida em que ela afeta a temporalidade dos corpos, colocando-os num eterno retornar sobre si, e na medida em que o filme não resume, acelera ou subtrai esse processo, ele se entrega também a tal temporalidade e todo ele é afetado pela energia transbordante do transe.

Corpos em repetição: desconstrução

Em *A idade da terra*, curiosamente, veremos coisas muito semelhantes. Personagens aparecerão se repetindo diversas vezes, também em gestuais expansivos, gritos, rodopios, convulsões. Também algumas falas, ao retornar, marcam uma redução de psicologia e reforçam a alegoria política do filme. Mas se a ideia do transe possivelmente influencia a composição, ela não está presente enquanto ideia matriz do filme. E, diferente de *Copacabana mon amour*, a repetição em *A idade da terra* baixa principalmente sobre um personagem específico: o Cristo-Militar de Tarcísio Meira.

Suas cenas de repetição são excessivas e agonizantes na clausura que constroem (como a cena do “pavor da velhice” elevada à enésima potência). A sensação de condenação infernal é maior e, não à toa, em uma delas, o personagem justamente aparece gritando

que estão condenados. Nós compartilhamos o sentimento de condenação pelo eterno retornar da cena sobre si, em que Tarcísio Meira repete o mesmo texto diversas vezes, à beira do mar da Guanabara ao lado de Aurora Madalena (Ana Maria Magalhães).

Uma grande diferença com relação ao filme de Sganzerla é a explicitação da construção da cena, seja pela voz da direção gritando “corta” entre as repetições, seja pela imagem do ator descansando, fumando (supostamente “fora” do personagem). Nesse jogo, a repetição surge como signo do processo de construção, como índice de um ensaio, que em francês se diz justamente *repetition*.

Na cena de Tarcísio à beira da Guanabara, a câmera se move de maneira alucinante, enquadrando e desenquadrando as personagens. Sua total desvinculação com o que está a sua frente reforça o olhar enquanto uma instância acima da representação e reforça a atenção ao processo construtivo da obra.

Se a repetição revela um pouco do trabalho do filme, ela também, no nível da ficção, acaba por revelar fissuras na construção das identidades das personagens. Em uma outra sequência do Cristo-Militar, agora com o enquadramento fixo, ele declama praticamente seis vezes um mesmo discurso, com algumas pequenas variações, associando as “conquistas” da nação (independência, proclamação da república, abolição da escravatura) ao povo, mas, ao mesmo tempo, defendendo o uso da violência para proteger o mesmo povo.

Aqui, a repetição exerce um efeito direto de caracterização sobre a personagem de Tarcísio. Ismail Xavier, que tem várias reservas contra o filme, elogia tais repetições pela força irônica que possuem em sua “paródia do pomposo” (1981, p. 72). É como se víssemos um personagem querendo que acreditem (ou querendo ele mesmo acreditar) naquilo que diz apesar da evidente contradição do discurso e que, por isso mesmo, o repete insistentemente (não mais o sol que não deixa pensar, mas a contradição que não se deixa resolver, contradição que explicita a associação de uma narrativa da nação à violência contra o povo).

Se a construção de *A idade da terra* tende a opor o sublime das manifestações populares ao grotesco do imperialismo de Brahms, podemos considerar a repetição como sinal de corrosão e vacilação não só do discurso das personagens, mas do próprio filme, aprofundando ironias e saindo da divisão mais esquemática entre bem e mal que esses pólos suporiam.

Ambos filmes, portanto, no registro dos corpos, entregam sua temporalidade ao tempo da performance e, assim, a repetição dos corpos torna-se repetição do filme, carregando sua dimensão de transe ou de desconstrução irônica para as obras. Mas, além dos corpos, os dois filmes estruturam repetições também através da montagem, ou seja, diretamente na manipulação do material fílmico.

Montagem e repetição

Em *Copacabana mon amour*, em seu bloco final, Vidimar faz um despacho na praia contra seu patrão, que está na cama com Sônia Silk, o que faz com que ele e ela sejam possuídos e convulsionem. Por uma montagem paralela, vemos o despacho sendo feito, em um plano, e Sônia e Dr. Grilo entrando em transe, em outro. Um novo plano do trabalho de despacho parece indicar uma continuidade temporal entre o que se representa, porém o retorno ao quarto do Dr. Grilo nos mostra novamente o transe se iniciando, como se o tempo houvesse rebobinado entre os planos.

Aqui, a repetição dos corpos é performada através da montagem. O despacho de Vidimar atinge o próprio fluxo do filme. Sendo uma sequência de repetição e, ao mesmo tempo, uma sequência literal de possessão, acreditamos que a hipótese da associação mútua entre esses elementos se fortalece, colando o filme ao transe e minando o que poderia soar como um discurso racional e objetivo sobre a importância (positivada ou negativada) desse fenômeno religioso num contexto de subdesenvolvido e fome. O filme se funde à particular vibração repetitiva do transe.

O caso da montagem glauberiana é distinto, pois dissociado da ideia de transe. Assim como a câmera à beira da Guanabara se autonomiza em relação ao pró-fílmico, sua montagem muitas vezes entra num livre jogo com o material filmado, retrabalhando-o quase como se trechos dele fossem notas musicais. É inclusive por uma metáfora musical que um dos montadores do filme, Ricardo Miranda, explica o particular estilo de montagem de repetição no filme, chamando-o de “toque do tamborim” (GARDNIER et al., 2005).

Em uma sequência, Brahms discursa, em tom épico, proferindo seu medo das revoluções no terceiro-mundo. A montagem estilhaçada seu discurso em diversos planos curtos que se combinam em múltiplas repetições alterando a ordem das falas e criando incômodas pausas até que a cena se resolve num plano único com a fala na íntegra do personagem. Para além da ironia e do reforço alegórico, a repetição estilhaça a representação de uma forma que chega a lembrar o rigor musical de um filme estrutural.

Assim como a repetição constante de uma palavra força a atenção sobre o significante, nessas sequências o plano adquire força musical e rítmica para além do que semanticamente significa. O acento formal é indício de um processo reflexivo do filme, uma espécie de gagueira da obra, um meio de refletir não apenas sobre o trabalho de fazer o filme, mas sobre o próprio trabalho do pensamento do filme, seu processo de articular as imagens, sons e ideias. José Carlos Avellar vê o filme como expressão de ideias ainda em busca de uma forma (AVELLAR, 1981, p. 64). A repetição indica o revirar constante do discurso do filme sobre si, na busca de sua formalização, transformando o filme numa espécie de solilóquio (não só pela própria voz de Glauber, que surge em monólogo *over* a certa altura, mas também um solilóquio da montagem). O crítico literário James Wood (2017, p. 132) associa o solilóquio na literatura ao que ele chama justamente de gagueira mental, algo marcado, entre outras coisas, pela repetição.

Conclusões

No caso de *Copacabana mon amour*, a repetição torna-se a manifestação estética, nos corpos e na temporalidade do filme, do fenômeno do transe. Sganzerla abraça a ideia de transe e a faz atravessar seu filme, contaminando-se profundamente por ela. Às vezes o transe parece ser um sintoma da opressão da fome e da miséria sob o sol de Copacabana; às vezes, parece abrir caminho para uma via revolucionária, como quando se volta contra o patrão de Vidimar. De toda forma, o filme vibra na sintonia de suas ambivalências e de sua força.

Em *A idade da terra*, o transe literal é reduzido; a religião está presente por manifestações outras, com destaque positivante em contraposição à presença de Brahms. Esse discurso supostamente seguro de si na sua valoração do mundo mostra-se, contudo, esgarçado pela repetição, assim como ocorre com o discurso de Tarcísio. O filme vacila, mostra suas incertezas, abre-se à ironia e ao humor da repetição, revela seu processo, seu material bruto em excesso, estilhaçado, enquanto tenta, ao mesmo tempo, recompô-lo.

Nos dois, a repetição rompe a fluidez de uma suposta linearidade e causalidade, bem como a objetividade de um pensamento racional sobre o mundo, aproximando a estética dos dois cineastas a uma vibração comum, apesar dos diferentes sentidos políticos que investem através dela.

Referências

- AVELLAR, José Carlos. "O sentimento do nada". *Filme Cultura*, n. 38/39, p. 63-64, 1981.
- BALLALAI, Anna Karinne Ballalai. *O ator em ato: a dialética ator/personagem em Copacabana mon amour*. Dissertação (mestrado) —UERJ, Rio de Janeiro, 2014.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. New York; San Diego; London: Harcourt, 1985.
- GARCIA, Estevão de Pinho. *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*. Tese (doutorado) – USP, São Paulo, 2018.
- GARDNIER, Ruy. et al. "Debate sobre A Idade da Terra". *Contracampo - Revista de Cinema*, v. 74, 2005.
- XAVIER, Ismail. "A idade da terra e sua visão mítica da decadência". *Cinemais*, n. 13, p. 153-184, setembro/outubro 1998.
- _____. "Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto". *Filme Cultura*, n. 38/39, p. 69-73, 1981.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

Da pintura ao vídeo: a composição da imagem a partir de Kandinsky¹

From painting to video: the composition of the image from Kandinsky

Aline de Caldas Costa dos Santos²
 (Doutora - UFOB)

Resumo: O trabalho apresenta uma leitura de imagens do vídeo *Cena Aberta* (2003), episódio *A hora da estrela*, a partir das teorias da forma e da cor de Wassily Kandinsky. O estudo identifica elementos visuais sobre a criação na pintura associada à direção de fotografia e de arte, revelando traços da personalidade da protagonista, Macabéa.

Palavras-chave: pintura; audiovisual; composição; cinematografia; direção de arte.

Abstract: The work presents a reading of images from the video *Cena Aberta* (2003), episode *The Star Hour*, from the theories of form and color of Wassily Kandinsky. The study identifies visual elements about creation in painting associated with photography and art direction, revealing personality traits of the protagonist, Macabéa.

Keywords: painting; audio-visual; composition; cinematography; art direction.

Considerações iniciais

O estudo realiza uma aproximação entre pintura e fotografia em movimento, buscando estender a Teoria da Forma e a Teoria da Cor construídas por Wassily Kandinsky para a criação da pintura ao estudo da composição da imagem audiovisual, relacionando-a também com a direção de fotografia e a direção de arte.

Nesse estudo, busca-se realizar uma leitura da imagem audiovisual congregando recursos da “gramática da criação” de Kandinsky (2018) – ponto, linha, movimento³, cor e contraste; recursos atribuídos à direção de fotografia como luz, planos, ângulos, cores, movimentos (BROWN, 2012; MASCELLI, 2010) e recursos da direção de arte, a exemplo de cenografia, figurino, atmosfera e ambientação, que caracterizam uma concepção artística do projeto. A imagem audiovisual é objeto de uma aproximação com a pintura pelo viés da composição, sem, contudo, subordinar uma à outra, tampouco, compará-las.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Artes: pintura, teatro, cinema

2 - Professora da Universidade Federal do Oeste da Bahia. Graduada em Rádio e TV e mestre em Cultura e Turismo pela Universidade Estadual de Santa Cruz e doutora em Memória: Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

3 - Em *Ponto e linha sobre plano* (1970), Kandinsky se refere à esquerda e direita tomando como referência um sujeito de costas para o plano, ou seja, essas referências surgem em espelhamento ao observador. Todas as menções a estas posições no texto obedecem ao critério adotado pelo autor.

O *corpus* de análise provém da obra audiovisual *Cena Aberta*, realizado pela Rede Globo como parte da programação especial de fim de ano, veiculado em quatro episódios semanais exibidos ao longo do mês de dezembro de 2003. Neste estudo, a análise recai apenas sobre a adaptação de “A hora da estrela”, de Clarice Lispector, que tem como cenário a cidade do Rio de Janeiro. O programa foi conduzido pela atriz Regina Casé, que incluiu no produto final vários momentos de sua elaboração, por exemplo, os bastidores, o processo de seleção de não atores para o papel de protagonista, a apresentação de traços comuns ao trabalho com a televisão e a leitura de trechos do livro, seja com o grupo de candidatos a ator principal, seja nas tomadas de testes com os mesmos.

Também comparece como objetivo específico deste trabalho a autocrítica/reconstrução do estudo realizado quando da conclusão do curso de Rádio e TV na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2005). Na ocasião, os traços da personalidade da protagonista foram levantados na obra literária por meio de análise do discurso e, na sequência, na obra audiovisual, utilizando-se do estudo dos signos de Charles Peirce. Com o subsídio do estudo anterior, parte-se dos cinco traços de personalidade levantados a respeito da protagonista: solidão, baixa autoestima, conformismo, timidez, sensibilidade.

Aqui, se propõe a análise das mesmas cinco cenas, porém, substituindo o estrato teórico da semiótica pelos estudos de criação discutidos por Kandinsky a respeito da cor, do movimento e da forma.

Revisitando a obra audiovisual pelos olhos do pintor

Wassily Kandinsky nasceu em Moscou no ano de 1866 e, desde cedo, se deixou embeber pelo universo das fábulas russas e alemãs, textos que pincelaram imagens pictóricas em sua imaginação. Antes de completar 27 anos, formou-se em Direito e Economia, mas declinou de atuar nessas áreas, tendo se dedicado então ao estudo da pintura. A sua experiência com a arte era de natureza sinestésica: mobilizava diferentes sentidos, entre os quais Kandinsky tinha especial interesse pela relação entre som e visão, cor e forma.

Em 1922, ele foi convidado a lecionar na Bauhaus, conhecida como a maior escola de design do mundo. Em parceria com outros artistas de vanguarda, como Paul Klee e Lyonel Feininger, Kandinsky se tornou uma grande referência da arte abstrata do mundo ocidental. Publicou o livro “Do espiritual na arte” (1912), no qual apresenta uma Teoria da Cor e também aquele que ficaria conhecido como o mais importante livro da Bauhaus, “Ponto e linha sobre plano” (1926), no qual apresenta uma Teoria da Forma.

O primeiro trecho do vídeo destacado para o estudo é uma sequência de imagens da chegada de Macabéa à cidade grande. Diferentes não atrizes aparecem, a sua vez, estáticas, segurando uma mala à frente do corpo, em meio à uma multidão agitada. A princípio, apenas a silhueta é identificada, mas, na sequência, vê-se a personagem sempre de corpo inteiro.



Figura 1: Sequência de imagens da chegada de Macabéa ao Rio de Janeiro. | Fonte: Cena Aberta (2003)

A sequência opta pelo uso do plano médio (MASCCELLI, 2010, p. 35), pois apresenta o personagem de corpo inteiro, inserido em um contexto. Quanto à iluminação, a primeira cena trabalha apenas com a silhueta, deixando a protagonista ainda sob a escuridão, quase que encurralada por um ambiente interno, mas, nas cenas seguintes, a protagonista aparece sob o sol do meio-dia frente à paisagem da Central do Brasil.

A transição da contraluz para a luz de alta temperatura de cor (BROWN, 2012, p. 235) torna presente na imagem o contraste entre o preto e o branco. Para Kandinsky, o preto se refere à ausência de resistência, à morte ou ao final de um ciclo, ao movimento concêntrico, para o interior; o branco produz resistência, mas também, nascimento ou início de um ciclo, movimento excêntrico, rumo ao exterior.

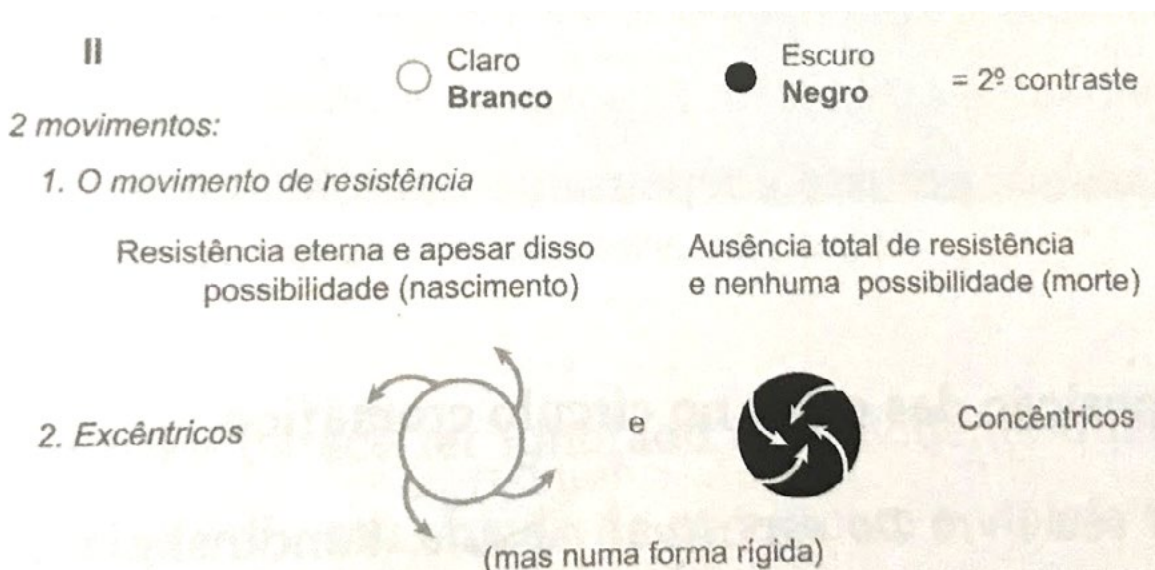


Figura 2: Contraste entre preto e branco estudado por Kandinsky. | Fonte: Ilustração de Barros (2011) para estudo do livro "Do espiritual na arte"

Para Barros, “na resistência do branco, está implícita a possibilidade de que algo aconteça, o nascimento” (2011, p. 189) e, de fato, Macabéa está encerrando o ciclo de vida no Nordeste e iniciando a fase autônoma na metrópole. Porém, para Kandinsky, “estas duas cores [...] são silenciosas” (1970, p. 66), e Macabéa ainda é um ponto de silêncio naquela imagem.

A personagem aparece em composição central, desafiando o peso visual com o qual o olhar ocidental está acostumado (ARNHEIM, 2005) e, por isso, concentra a atenção, e as tensões visuais, sobre si. Ela aparece sem iniciativa, mas, a cada corte, se posiciona mais distante do local de chegada. Macabéa surge como um ponto na superfície do plano, e, para Kandinsky, “O ponto é um pequeno mundo à parte – isolado mais ou menos por todos os lados, quase arrancado do seu meio” (1970, p. 41). Como ponto, Macabéa no centro do plano sugere solidão, mas em tensão com uma necessidade de expansão.

O segundo trecho do vídeo analisado apresenta Macabéa sendo admoestada pelo balconista em um estabelecimento comercial.



Figura 3: Sequência de imagens de Macabéa sendo admoestada pelo balconista. | Fonte: Cena Aberta (2003)

A imagem apresenta Macabéa em um plano americano (BROWN, 2012, p. 17), aquele que recorta o personagem na altura da cintura ou quadril, colocando-o em relação com algum objeto de cena ou coadjuvante. A câmera se movimenta em *travelling* rumo à esquerda do plano e o balconista se movimenta da parte inferior para a superior do quadro, retornando até Macabéa. Entre eles, o balcão metálico divide o plano ao meio, mas formando linhas diagonais conforme a câmera se desloca.

Kandinsky atribui à diagonal esquerda um tom de “errado”, “deprimente”, e à diagonal direita, uma leitura do “certo”, “normal” (2003, p. 75). Ele observa que, se a linha não tocar o limite do plano, sua tensão aumentará. Na cena, quando a câmera chega ao extremo lado direito, o balcão forma uma diagonal rumo ao topo direito do plano, no exato momento em

que o balconista reprime Macabéa, transmitindo a leitura do que ela está errada em usar o açúcar e de que ele está “certo” ou de que é “normal” restringir os desejos de Macabéa, que, inclusive, abaixa a cabeça. Na cena, presenciamos o conformismo como traço da personagem.

Kandinsky atribui à parte alta do plano “maior flexibilidade”, relacionando-a com a “liberdade” e a “leveza”; à parte inferior, ocorre o contrário: “espessamento, peso, correção” (2003, p. 67). Assim, o balconista, único personagem que se movimenta entre as metades horizontais do plano, comparece “livre” e detentor do poder de “correção” sobre Macabéa.

A câmera realiza uma linha para a esquerda, descortinando os elementos que estão à direita do quadro – há linhas horizontais contraditórias. Ao mesmo tempo, o balconista segue até o lado superior do plano e, deste, retorna até Macabéa, o que compõe linhas verticais contraditórias. O efeito simultâneo de duas forças conjugadas produz linhas puramente dramáticas. “O drama traz [...] a sonoridade do choque, o que pressupõe, pelo menos, duas forças em presença” (1970, p. 70). Além da força dramática da linha diagonal, há forças centradas (linhas vertical e horizontal no plano), que trazem lirismo. Se, na cena, o balconista em movimento é opressor, Macabéa, estática no centro do plano, é sentimental.

A terceira cena analisada mostra o encontro entre Macabéa e Olímpico. Chove e Macabéa se abriga na porta de um bar. De repente, uma voz masculina a interpela e, ao sinal de timidez, ele a toca com leveza no queixo, ergue-o e a faz esboçar um sorriso.



Figura 4: Sequência de imagens do primeiro contato de Macabéa com Olímpico. | Fonte: Cena Aberta (2003)

Observa-se Olímpico coberto por luz amarela, incandescente, e Macabéa envolvida pela luz azul do tempo chuvoso. Kandinsky vê neste contraste a oposição entre feminino e masculino, expansão e contração, respectivamente, o que atribui timidez sobre ela.

Amarelo	x	Azul
Excêntrico		Concêntrico
Avança		Retrocede
Para cima; até os limites e além deles – tensão exterior		Para baixo; introvertido, aquém dos limites – tensão interior
Explosivo, agressivo, opressor, insolente, louco		Evasivo, apartado, retraído (concha de caracol)
Ativo: positivo, material		Passivo: negativo, abstrato
Masculino		Feminino
Tato: duro, pontiagudo		Suave, sem resistência
Gosto: acre		Insípido (figos frescos)
Olfato: penetrante e ardido (cebola, vinagre, ácidos)		Aromático; violeta (rosa)
Audição: agudo, penetrante (canário)		Grave, abafado (cuco)
Música: a banda é amarela; som agudo		O órgão é azul; som grave

Figura 5: Contraste entre amarelo e azul estudado por Kandinsky. | Fonte: Ilustração de Barros (2011) para estudo do livro "Do espiritual na arte"

A câmera se movimenta em *travelling* para a direita, levando o observador a conhecer a esquerda do ambiente: Olímpico. "O lado 'esquerdo' do P.O⁴. evoca [...] liberdade. [...] Pelo contrário, à 'esquerda', encontramos densidade mais pronunciada. [...] A 'liberdade' é menor à esquerda" (KANDINSKY, 1970, p. 117, grifos do autor). Vê-se, no plano, a disposição dos personagens evocando as qualidades elencadas por Kandinsky: Macabéa, tímida, à direita; Olímpico, aventureiro e livre, à esquerda do plano.

Há também o movimento conduzido por Olímpico para que Macabéa erga a cabeça, olhando-o nos olhos. Para Kandinsky, a liberdade que se concentra à esquerda do plano - região onde ainda se encontra olímpico - "aumenta de baixo para cima" (1970, p. 117), o que se traduz em um impulso inicial em Macabéa para um estado de flexibilidade.

O quarto trecho analisado do vídeo mostra a visita de Macabéa à cartomante indicada por Glória, a colega de trabalho que rouba seu namorado.



Figura 6: Macabéa visita a cartomante. | Fonte: Cena Aberta (2003)

Macabéa está presente, mas sua imagem não. Ela é representada apenas pela câmera subjetiva, que nos coloca na cena através dos olhos da personagem. A princípio, estática, Macabéa só adentra à casa após ser puxada pela cartomante, que segue por um corredor fazendo alguns zigue-zagues pela casa. Macabéa ainda se comportava como ponto, mas, após o impulso externo, torna-se linha: “A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico” (1970, p. 61). Mas não se trata de linha reta, e sim de uma linha “quebrada não-esquemática”, muito mais tensa devido à pressão de duas forças após um impulso único. Para Kandinsky, “a tensão é a força viva do movimento” (1970, p. 61). Tal linha demonstra atração para a esquerda do plano, formando ângulos agudos – “O ângulo agudo é o mais tenso” (1970, p. 73).

A cartomante é, efetivamente, a única relação social com a qual Macabéa reconhece sua baixa-estima, o que se mostra como um momento de extrema tensão da narrativa. Todavia, a cartomante não deixa Macabéa impactada neste lugar emocional: ela imprime na protagonista uma esperança de que tudo mudará para a melhor. Destaca-se, sobre esse aspecto, a presença de fortes tons de vermelho na cartomante, cor que, para Kandinsky, possui agitação interior, “movimento em si” e conserva uma força potencial. O simbolismo do vermelho: é autoconfiante, transbordante de vida.

O último destaque do vídeo neste estudo trata da cena em que Macabéa, ao passear com Olímpico, relata sua experiência com uma música clássica.



Figura 7: Macabéa passeia com Olímpico, emocionada. | Fonte: Cena Aberta (2003)

Os namorados caminham para a direita do plano, portanto, para o lado de maior liberdade, porém, é também o lado do retorno para o conhecido, para o interior: “A direção para a ‘direita’ – entrar – é um movimento *para casa*” (KANDINSKY, 1970, p. 119, grifos do autor). Olímpico é ríspido com Macabéa, mas a protagonista responde apresentando-lhe sua profunda sensibilidade. Em contato com a ópera, ela se permitiu viver a emoção e a relata erguendo espontaneamente a cabeça, movimentando-se de baixo para cima, ganhando liberdade.

Na cena, Macabéa se veste de violeta, cor que, de acordo com Kandinsky, surge da junção do vibrante vermelho com o introspectivo azul, resultando em movimento concêntrico.

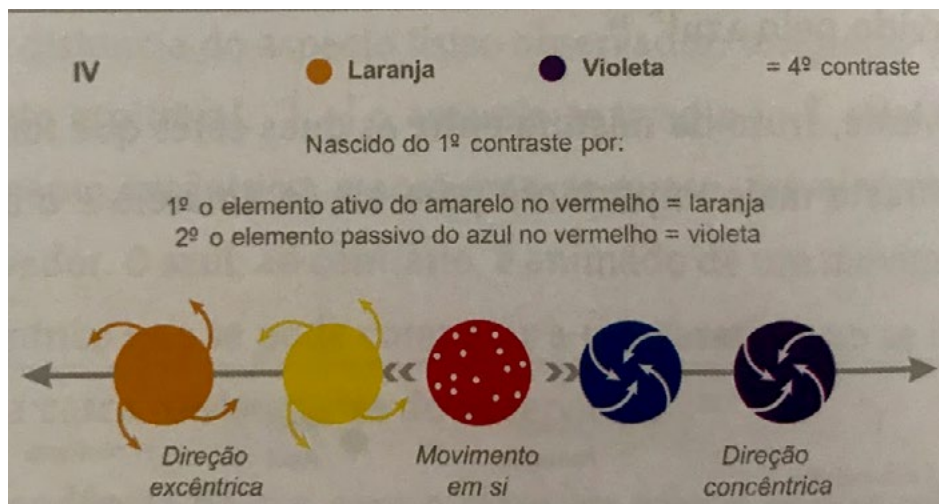


Figura 8: Cor violeta estudada por Kandinsky. | Fonte: Ilustração de Barros (2011) para estudo do livro "Do espiritual na arte"

O violeta traduz a suavidade em Macabéa, a sua facilidade em concentrar-se em estímulos à reflexão existencial.

Considerações finais

O experimento metodológico de congregar os estudos da cor e da forma de Kandinsky ao estudo dos recursos de direção de fotografia e de arte através de Mascelli e Brown levou a resultados que reforçam os traços de personalidade de Macabéa identificados no estudo monográfico ao qual se quis refazer aqui.

O ponto centralizado surgiu como ressonância de silêncio e solidão somado ao contraste preto e branco inserido pela contraluz e pela luz em alta temperatura de cor. A linha diagonal direita desenhada pelo *travelling* da câmera traduziu o conformismo da protagonista. O contraste entre amarelo e azul e o movimento de câmera rumo à direita pelo coadjuvante sintetizou a timidez de Macabéa. A linha quebrada vista pela câmera subjetiva e a influência da cor vermelha promoveram tensão no momento de tratar da sua baixa estima. E o movimento rumo à liberdade de expressão da emotividade e sensibilidade de Macabéa esteve associado à cor violeta.

As conclusões apontam que o estudo alcançou aos objetivos elencados, de modo que o ponto demonstrou a solidão e a baixa autoestima; a linha quebrada e o vermelho, a timidez; o movimento conflitante, o conformismo; o contraste entre as luzes amarela e azul, a timidez e cor violeta, a sensibilidade.

Referências

A HORA da estrela: a magia de contar uma história Direção: Guel Arraes, Regina Casé, Jorge Furtado. Produção: Casa de cinema de Porto Alegre. Rio de Janeiro: TV Globo Ltda., 2003. 1(45min.) DVD.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2005

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac, 2011

BROWN, Blain. *Cinematografia – teoria e prática: produção de imagens para cineastas e diretores*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

COSTA, Aline de Caldas dos Santos. *DA LITERATURA À TELEVISÃO: aspectos da personagem Macabéa na adaptação de “A hora da estrela”*. Monografia. 2005. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de Santa Cruz. Ilhéus, 2005

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. Lisboa: Edições 70, 1970

_____. *Curso da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. *Gramática da Criação*. Lisboa: Edições 70, 2018

MASCELLI, J. V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. São Paulo: Summus 2010

Suzuki e a Trilogia Taisho - Fantasmas na pós-modernidade¹

Suzuki and the Taisho Trilogy - Ghosts in post-modernity

Aloísio Corrêa de Araújo²

(Mestrando - Programa de Pós-Graduação da Universidade Anhembi Morumbi)

Resumo: Neste artigo, por meio de estudos, críticas, artigos e análise fílmica da Trilogia Taisho de Seijun Suzuki (*Tsigoineruwaizen*, *Kagerô-za* e *Yumeji*), será observada a possibilidade de associar estas três obras ao conceito de metaficções historiográficas, assim como paródias, termo definido por Linda Hutcheon, além de refletir sobre as ideias principais que o diretor propõe em seus filmes.

Palavras-chave: Cinema, Linda Hutcheon, Pós-Modernismo, Seijun Suzuki, Taisho.

Abstract: In this article, through studies, criticism, articles and film analysis of Seijun Suzuki's Taisho Trilogy (*Tsigoineruwaizen*, *Kagerô-za* and *Yumeji*), it will be possible to associate these three works with the concept of historiographic metafiction, as well as parodies, a term defined by Linda Hutcheon and reflect on the main ideas that the director proposes in his films.

Keywords: Cinema, Linda Hutcheon, Post-modernity, Seijun Suzuki, Taisho.

Ao assistir um filme de Seijun Suzuki é comum sair repleto de questionamentos. O uso ostensivo de elipses na decupagem das cenas traz aos filmes de Suzuki a constante sensação de não se conseguir compreender totalmente o que ocorre. A presença de momentos espetaculares ou truques visuais com cores, fumaça, neve ou pétalas de flores, levantam *insights* inconclusivos durante a experiência.

É possível pensar em temas filosóficos ou políticos nos filmes da trilogia Taisho, mas pouco se conclui ao se pensar em metanarrativas (LYOTARD, 1979, p. 19). Sempre que há alguma espécie de citação a algum grande tema, esta proposta se inverte ou é esquecida por conta de outro assunto apresentado ou de uma cena de ação. Este primeiro momento mais profundo se torna irrelevante, como se fosse apenas um vulto, fantasma ou aparição, algo que se enxerga, mas sem clareza completa. Tom Vick define a sensação de se assistir um filme de Suzuki:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painel 6. Cinema e compreensão sócio-histórica da realidade - Coordenação: Márcio Zanetti Negrini

2 - Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação e Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi, diretor, montador, roteirista e técnico de som.

Ao chamar repetidamente a atenção para a artificialidade do meio e a construção do mundo narrativo, a forma de Suzuki começou a espelhar sua concepção governamental de sociedade como um conjunto de códigos sem sentido cujo senso de ordem frágil poderia facilmente ser lançado no caos. (VICK, 2015, p. 58).

Este artigo tratará brevemente de alguns elementos dos três filmes da trilogia Taisho, focando principalmente no que há em comum entre eles. Estes filmes foram realizados na sua fase independente, nos anos de 1980, 1981 e 1991, e são enigmáticos, repletos de dualidades.

Podemos pensar superficialmente no roteiro destas obras como histórias de fantasmas. Entretanto, a proposta foi ressignificada, pois não é possível afirmar isto nos três filmes. O editor do site *Not Coming*, define a questão dos fantasmas:

Mas o ponto mais importante é que esses três filmes operam além do gênero. Simplesmente porque os fantasmas aparecem em todos os três, não faz sentido se referir - como fazem alguns escritores - a esses filmes como filmes de “terror” ou “fantasmas”. Essencialmente, nenhuma distinção é feita entre os elementos sobrenaturais e os baseados na “realidade”, e isso é particularmente verdadeiro no segundo e terceiro filmes da trilogia. Tudo faz parte de um único onírico desdobramento narrativo. (JOHNSTON, 2006)

A proposta do presente artigo é expandir o termo “fantasma”, aproveitando seu significado mais quimérico para tudo que é inconclusivo nestes filmes. Há nestas obras signos diversos, referências a acontecimentos históricos (como a modernidade no Japão), críticas ao contemporâneo e à forma dos filmes de ficção, mas não há como detectar exatamente quais seriam as questões que se encaixam verdadeiramente à lógica do filme. Estes poderiam ser considerados os vultos fantasmagóricos.

O artigo parte principalmente da ótica da metanarrativa historiográfica, proposta por Linda Hutcheon em seu livro *Poética do Pós-Modernismo*, em contraposição às ideias que evocam o conceito de *nostalgia* de Fredric Jameson (JAMESON, 1991, p. 47). O objetivo principal deste estudo é dissertar acerca da pluralidade de temas dos três filmes, que são obras aparentemente pós-modernas, e autocríticas, capazes de voltar ao passado ao mesmo tempo que avançam na contemporaneidade.

Tsigoineruwaizen

O primeiro filme de 1980, *Tsigoineruwaizen* (ou *Zigeunerweisen*, título internacional) se passa em 1920 e conta a história de um professor, Aochi, casado com Shuko, uma *moga*³. Aochi viaja de férias e encontra seu amigo, Nakasago, um intelectual, ainda que bruto, de vestes tradicionais, ao contrário de Aochi que sempre está vestido como um homem moderno. O encontro dos dois ocorre enquanto Nakasago é acusado de ter assassinado uma

3 - *Modern girl*, termo que definia o estilo de vida das mulheres modernas no Japão, que já não vestiam os trajes típicos e trabalhavam fora de casa.

mulher na praia. Aochi o defende. Os dois vão a uma pousada, e lá encontram uma *geisha*⁴, chamada O-ine. Um segundo reencontro revela que Nakasago está casado com Sono, uma mulher exatamente igual a *geisha*. Com o desenvolvimento da trama, estes personagens se relacionam entre si, sugerindo traições entre os dois casais. Nakasago e Sono tem uma filha, Sono morre e Nakasago chama O-ine para cuidar da criança. Aochi recebe visitas de O-ine, que diz que a filha de Nakasago recebe mensagens do fantasma de seu pai, pedindo a ela que vá até Aochi para buscar alguns objetos emprestados. O filme acaba com a criança pessoalmente conversando com Aochi, que diz ser Nakasago. Ela pede a Aochi que entregue seus ossos, em referência a um pacto que fizeram.

Rachel Dinitto (DINITTO, 2004, p. 7) discorre sobre *Tsigoineruwaizen* e levanta muitos pontos que podem ser expandidos para a trilogia, especialmente quando fala do termo “nostalgia”: “No entanto, é importante notar que este não é o Taisho dos livros de história, mas o Taisho de Suzuki - um mundo decadente, niilista e ilusório.” (DINITTO, 2004, p. 7).

E acrescenta:

Da mesma forma, a nostalgia em *Zigeunerweisen* não é uma sensação de “coração bondoso” para um passado perdido, mas tampouco é uma imagem lustrosa, pós-moderna e vazia. A nostalgia é uma ruptura do presente, um duplo indescritível, uma forma de memória tão pouco confiável quanto a história que procura representar. O passado não está necessariamente ausente para Suzuki, e se pode ser apreendido apenas através desta escorregadia estrutura dupla. É nesse cenário que Suzuki constrói sua recriação surrealista do pré-guerra. (DINITTO, 2004, p. 8)

Esta definição se aproxima mais do que Linda Hutcheon define como paródia. Segundo seu livro *Uma teoria da paródia*, a autora define como “uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON: 1985, p. 17).

Pensando que se Suzuki remodela a história e reconstrói o período Taisho em seus filmes a partir da sua perspectiva como diretor, há então um contato crítico com o passado, estando acima de questões modernas que poderiam encaixar o filme dentro de uma metanarrativa (por exemplo, a questão da modernização do Japão pelas vestimentas e outros costumes). Segundo Hutcheon: “Na metaficção historiográfica, no cinema, na pintura, na música e na arquitetura, essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego para- pode tanto significar ‘contra’ como ‘perto’ ou ‘ao lado’.” (HUTCHEON, 1988, p. 47).

A paródia aceita as duas visões, não só o pano histórico dos documentos que definem o período Taisho, assim como a definição “decadente e niilista” segundo Dinitto. Suzuki reinterpreta documentos historiográficos e arte da época assim como se conecta com o seu próprio presente. Os signos contêm a informação de temas modernos, mas ao mesmo tem-

4 - *Geisha* (芸者) literalmente significa *pessoas da arte*. Designa uma profissão de mulheres japonesas que fariam uma série de artes para entreter homens. O termo se modifica ao longo do tempo, e dependendo da época pode ter relação com prostituição.

po são esvaziados de conteúdo pela forma do filme definida por Suzuki. Portanto, é importante diferenciar a realização cinematográfica de um documento histórico, embora nenhum dos dois se anulem. A historicidade existe e não é anulada com o filme pois:

[...] não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais” (HUTCHEON, 1988, p. 34); “[...] todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou de seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (HUTCHEON, 1988, p. 15).

Esta visão se encaixa com os elementos filmicos levantados por Dinitto, como por exemplo a dualidade dos personagens.

Aochi é homem de trajes modernos, comedido, um acadêmico de escola militar e Nakasago veste trajes tradicionais, agindo de modo inverso, caótico, misógino. O ator que representa Nakasago, Yoshio Harada, já havia feito trabalhos anteriores com Suzuki representando homens rebeldes de atitudes machistas. Em *Kagerô-za*, o filme seguinte da trilogia, Yoshio interpretaria um anarquista, mas que não age de forma muito diferente de Nakasago, assumindo a mesma postura rebelde. Apesar de se denominar um anarquista, não há na história discursos políticos ou cenas relacionadas ao movimento anarquista do período. O personagem anarquista seria apenas um rastro. Em *Yumeji (1991)*, Yoshio representaria Wakiya, o suposto fantasma do filme, um homem violento, rico, vingativo e agressivo com as mulheres. Apesar de termos três personagens diferentes, um intelectual, um anarquista e um homem rico, estes elementos parecem convidar o espectador a refletir sobre subtextos, mas sem alcançar nenhuma conclusão direta. A questão arquetípica (JUNG, Carl, 1976, p-16) seria tão presente quanto a representação histórica ou seu possível subtexto que ligaria o personagem à metanarrativas, como o anarquista em *Kagerô-za*, por exemplo. A autora também menciona a duplicidade de diferentes culturas em uma época de transição no Japão:

O filósofo Watsuji Tetsuro abordou essa noção de cultura como “duplicata”; os japoneses modernos estavam levando uma vida dupla (*nijo seikatsu*) como um meio de explicar a mudança e a sucessão dentro de um quadro de fixidez. Essa ideia de viver em múltiplas temporalidades/culturas é representada em *Zigeunerweisen* por Aochi, que em muitos aspectos leva uma vida dupla. Ele muda entre sonho e realidade, presente e passado, enquanto revive e fala ações e conversas. (DINITTO, Rachel, 2004, p. 15)

Ao mesmo tempo em que Aochi tem uma esposa *moga*, é apaixonado por O-Ine, uma *geisha*, trazendo à tona, como um vulto, o conflito entre o moderno e o tradicional. “A história está sempre presente, seja pessoal, nacional, fantástica ou real. Mas o seu espectro assombrado está além do nosso alcance, assim como a realidade está além do alcance de Aochi.” (DINITTO, 2004, p. 30).

A conclusão de Dinitto se aproxima da de Hutcheon ao constatar a duplicidade (ou múltiplas interpretações) que estão em *Tsigoineruwaizen*. Esta interpretação é expandida para os outros dois filmes, que falarão dos mesmos temas utilizando recursos semelhantes.

Yumeji (1991), filme realizado dez anos após *Kagerô-za* utiliza seus recursos surrealistas de forma diferente dos anteriores. O nome do filme faz referência direta ao artista Yumeji Takehisa, pintor, músico e poeta. Além do poeta, também adota um jogo de palavras bastante interessante com o título. *Yumeji* escrito em ideogramas é composto por dois *kanji*: 夢 e 二. O primeiro, que é lido pelos fonemas *yume* significa sonho. O segundo, *ni*, ideograma para o numeral dois. A leitura literal seria algo como o sonho número dois. O próprio personagem do filme, próximo ao fim do filme, prestes a nomear um novo quadro que pintou se questiona se deveria chamá-lo de *Yumezô* (夢三), ou sonho número três. A diferença principal do filme *Yumeji* para os outros dois é a implementação de sequências de sonhos, seguida da mistura destas com a realidade fílmica.

Pode-se detectar três formas de interpretação dos recursos (anti)narrativos no filme: o puro efeito do espetáculo da linguagem cinematográfica, criando cenas absurdas pelo deleite estético; um sonho do personagem, que logo na primeira sequência ocorre, portanto sendo descrito e justificado pelo protagonista; ou uma possível relação da narrativa com o processo criativo do protagonista artista, que a todo momento estaria convivendo com outros personagens e com a própria consciência criativa, sendo os recursos visuais que remetem ao sonho seriam a imaginação do personagem. A semelhança principal com os outros dois filmes seria que apesar de acabar soando como um filme mais narrativo ou compreensível que os outros dois filmes, ainda não é possível destacar completamente a quantidade de significados possíveis com relação ao protagonista e a linguagem do filme. Elementos da primeira sequência do filme, que pode ser compreendida como um sonho se encontram com o protagonista em sua realidade. Cenas em que o protagonista imagina, ou se lembra de imagens de outros artistas são vistas por outros personagens em objetos que imprimem essas artes em *fade in* como o surgir de imagens em telas de tv, tornando a experiência fílmica um sonho lúcido, onde não se compreende claramente o que é sonho, o que é delírio, ou até mesmo se este onirismo todo não é um código do universo narrativo do filme.

Conclusão

A partir deste artigo, É possível concluir que a trilogia Taisho de Seijun Suzuki trata de obras que podem exigir do espectador uma postura ativa perante à fruição, buscando referências, associações com o passado, interpretações das metáforas visuais e das narrativas dos personagens. Os tais *fantasmas* que envolvem os filmes e não apenas os personagens, ainda se comunicam com a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon e seu conceito de paródia:

[...]utilizam a paródia não apenas para recuperar a história e a memória diante das distorções da 'história do esquecimento' (Thiher 1984, 202), mas também, ao mesmo tempo, para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos dis-

curios da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade. (HUTCHEON, 1988, p. 169)

A referência a outras épocas enquanto falam de seu próprio tempo, com o devido distanciamento crítico, é uma característica de obras pós-modernas, algo presente nos filmes de Seijun Suzuki assim como nos de outros autores realizadores do período como David Lynch e Raoul Ruiz.

Se a paródia é uma crítica com distanciamento, segundo Linda Hutcheon, subverter os símbolos é uma crítica a estes autores, que poderia ser interpretado como continuidade, uma transição do pensamento tradicional e também do pensamento moderno para o pós-moderno.

O fato da obra ser um filme de cinema, pautado nas imagens e na narrativa distante de discursos históricos e sociais não tira o mérito de ser uma paródia. É praticamente impossível assistir a estes filmes e ignorar as tantas questões ambíguas presentes.

Mesmo que fosse somente um filme de cinema, a interpretação do espectador amplia a obra, a duplica, triplica em uma miríade de visões, que vão da reflexão profunda e maliciosa ao grandioso espetáculo fantasmagórico das imagens em movimento.

Referências

DINITTO, Rachel, Translating Prewar Culture into Film: The Double Vision of Suzuki Seijun's "Zigeunerweisen", *Journal of Japanese Studies*, Vol. 30, No 1, The Society for Japanese Studies, 2004.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-Modernismo*, Imago Editora, São Paulo, 1988.

JOHNSTON, Ian. Seijun Suzuki's Taisho Trilogy. 2006. disponível em: <http://www.notcoming.com/features/suzuki/>.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Atica, São Paulo, 1996.

JUNG, Carl, G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Editora Vozes. Petrópolis. 2002.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. José Olympio. São Paulo. 1986.

VICK, Tom. *Time and Place are Nonsense: The Films of Seijun Suzuki* (Freer Gallery of Art Occasional Papers, New Series), Smithsonian Institution, 2015.

Telenovela: do espelho ao retrato, do reflexo à memória¹

Telenovela: from the mirror to the
portrait, from reflection to memory

Álvaro André Zeini Cruz²

(Doutor – Centro Universitário SENAC; FIB)

Resumo: Este artigo compreende a telenovela como obra cultural que ocupa uma memória coletiva nacional, e que, por isso, influencia na formação de uma identidade nacional. A partir desse entendimento, propõe-se aqui uma metodologia de análise dessa memória a partir de uma categorização que, num escopo mais amplo, dialoga com questões como narrativa, estilo, autoria, contextos e tecnologia como marcadores memorativos.

Palavras-chave: Telenovela, memória, memória coletiva, televisão.

Abstract: This article comprises the telenovela as a cultural work that occupies a national collective memory, and therefore influences the formation of a national identity. From this understanding, we propose here a methodology for analyzing this memory from a categorization that, in a broader scope, dialogues with issues such as narrative, style, authorship, contexts and technology as memorative markers.

Keywords: Telenovela, memory, collective memory, television.

Em “A Telenovela: documento”, Maria Lourdes Motter (2000) sustenta a telenovela como um documento de valor histórico (p. 76), uma vez que ela incorpora em sua diegese “hábitos, costumes, preocupações que perpassam a vida cotidiana de um momento que [...] seleciona e fixa como ambiente sócio-cultural para estruturar uma história” (p. 80). A autora exemplifica esse decalque contextual a partir da novela “Laços de Família” (2000), trama das oito escrita por Manoel Carlos, que ia ao ar naquele momento; Motter destaca a documentação de uma reconfiguração familiar monoparental feminina (p. 83), das inseguranças dos jovens frente ao mercado de trabalho (p. 85), além de discussões como o avanço da medicina e o cuidado com a saúde.

Essa análise central do artigo de Motter parte da premissa de que a telenovela opera uma memória documental, vinculada com aquele presente de então, que a “impregna com suas marcas” (p. 76). Porém, a telenovela compreende também o conceito de memória coletiva, “um compartilhamento de saberes que ela difunde para seu amplo público” (MOTTER,

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ME Ficção televisiva brasileira: narrativa, estilo e crítica.

2 - Doutor e mestre em Multimeios pela UNICAMP, especialista em Roteiro pela FAAP e bacharel em Cinema pela FAP. Fez doutorado sanduíche na University of Leeds. É professor na FIB e no SENAC São Paulo.

2000, p. 77). Motter parte do conceito de memória coletiva concebido por Maurice Halbwachs (1990), para quem esse tipo de lembrança depende de uma construção dada por inter-relações sociais. Não faltam exemplos que apontem a telenovela como memória coletiva, seja pelas tramas, causos de bastidores ou personagens marcantes; Odete Roitman e Nazaré Tedesco são, ainda hoje, sinônimos de vilanias.

Um caso pessoal envolvendo a última personagem exemplifica bem a retroalimentação que Halbwachs identifica entre as memórias coletiva e individual: numa aula de roteiro, mencionei a vilã de “Senhora do Destino” (2004) a uma turma cujos alunos, em sua maioria, havia nascido no começo dos anos 2000. Mas o fato de estarem na primeira infância no momento de exibição da novela não foi empecilho para que reconhecessem a personagem, tampouco o método que a vilã usava para eliminar oponentes: um empurrão escada abaixo. Ou seja, tanto a personagem quanto seu ato mais marcante ocupavam uma memória coletiva, que ultrapassava empecilhos pressupostos aquele público. Um aluno, no entanto, expandiu esse exemplo ao lembrar-se de outra artimanha da vilã: a eletrocussão com o secador na banheira. A memória individual desse aluno recuperou o que, para mim, era uma memória latente; aparentemente, era também a outros na sala. Como defende Halbwachs, a memória individual retroalimentou aquela memória coletiva.

Sem o entendimento de memória coletiva, a telenovela não teria se constituído como produto formador de uma identidade nacional, que atendeu demandas não só da emissora, como também interesses políticos e de mercado. O próprio formato, cuja interrupção folhetinesca propõe um exercício entre lembrança e expectativa, pressupõe a memória coletiva, que lida diariamente com conflitos e temas a partir de uma vitrine que negocia nacionalmente um ponto de vista sobre o país. Uma vitrine que, ao mesmo tempo, é espelho de um agora e retrato dos capítulos anteriores. Essa negociação em torno da memória é uma construção cujos artifícios tentaremos delinear melhor adiante, avançando sobre o tema desdobrando-o em possíveis categorias de abordagem, sem perder de vista o trabalho de Motter.

O recorte mais evidente de análise, já trazido por Motter, é o da *narrativa como memória*, o que no caso de “Laços de Família” se dá na camada mais denotativa da trama: acontecimentos e circunstâncias extra-diegéticas são incorporados pela diegese. Mas a narrativa pode operar por subtextos, mais ou menos evidentes: a trama “capa e espada” de “Que Rei Sou Eu” (1989) escamoteava uma paródia sobre o Brasil, que estava prestes a ter sua primeira eleição presidencial direta pós-ditadura. Nesse sentido, houve quem lesse no subtexto da novela uma apologia à campanha de Fernando Collor de Mello, traçando paralelos entre o presidenciável e o protagonista vivido por Edson Celulari (XAVIER, 2019).

Num subtexto ainda mais profundo, é possível encontrar a ideia governante, o valor moral que norteia a obra. Busquei este nível de análise na tese “Renascer: narrativa cordial e estilo maneirista na telenovela brasileira” (2018), em que defendo a elaboração do conceito de Sérgio Buarque de Holanda de “homem cordial” enquanto espinha dorsal da trama de Benedito Ruy Barbosa. Isto não quer dizer que a teoria de Holanda precisa ser conhecida

pelo espectador; pelo contrário, o que a novela faz é injetar valores típicos da cordialidade – como o patriarcado e a defesa do privado em detrimento ao público – disfarçados na narrativa, operando a clássica articulação entre história e discurso.

Artifícios singulares de determinadas narrativas também podem configurar uma memória proeminente: em “Anastácia, a mulher sem destino”, o autor Emiliano Queiroz pecou pelo excesso de personagens. Para tentar salvar a trama, Janete Clair assumiu o roteiro, criando uma solução exótica para sanar esse excedente: um terremoto, do qual saíram vivos apenas quatro personagens.

O *estilo* – mise en scène, montagem e som – também opera *como memória*, sobretudo quando rompe com a pasmeira das imagens e sons do fluxo televisivo. Nesse sentido, novelas como “Meu Pedacinho de Chão” (2014) e “Velho Chico” (2016) são exemplos recentes marcantes pela hibridização de elementos de linguagens (cinematográfica, teatral, publicitária, quadrinhos), transportando o “artificialismo explícito” (COLLAÇO, 2013) das séries de Luiz Fernando Carvalho às novelas. Em “A Próxima Vítima” (1995), o estilo é memorável por dar tratamento *noir* a uma então incomum trama de suspense no horário nobre; o Opala preto do assassino tornou-se um ícone da novela. Já na campanha de lançamento de “O Sétimo Guardião” (2018) – novela que citava outras obras do autor Aguinaldo Silva –, o uso da música “A Serpente e a Estrela” rememorava “Pedra Sobre Pedra”, aproveitando-se da música mais popular da trilha da novela de 1992 para fazer uma referência.

A *memória* também pode se dar através de um *entrelaçamento entre narrativa e estilo*. Em pesquisa sobre “Renascer” (1993), ouvi o nome da personagem Buba como uma das recordações mais proeminentes da novela. Como no caso de Nazaré, essa memória atrelada à personagem se dá por uma conjunção entre narrativa (perfil do personagem, diálogos) e estilo (interpretação, figurino, maquiagem). Mas Buba teve ainda um marcador relevante: foi a primeira personagem intersexo da telenovela brasileira; a curiosidade acerca dessa condição e a interpretação de Maria Luíza Mendonça, que dava à Buba meiguice que atendia a um feminino patriarcal, fez com que ela marcasse a memória coletiva.

Há também a associação entre um tipo de personagem e um determinado ator. O caso de Antônio Fagundes é inevitável, já que o ator encarnou diversos coronéis ao longo da carreira (em “Renascer”, “O Rei do Gado” [1996] e “Terra Nostra” [1999]) até culminar na figura alegórica representada em “Velho Chico”, uma espécie de antropofagia maneirista de todos os outros coronéis. O resultado foi uma caracterização que espantou o espectador por desassociar Fagundes da figura de galã, que perdura na memória do público.

Nesse intercruzamento entre narrativa e estilo, há ainda a memória relacionada a uma determinada cena, que, de certa forma, acaba por representar toda a novela. É o caso da famosa cena em que Camila (Carolina Dieckmann) raspa a cabeça em “Laços de Família” (2000), mas inúmeros outros exemplos podem surgir: a partida de Roque em “Roque Santeiro” (1985), a “banana” dada ao Brasil em “Vale Tudo” (1988), etc.

Por fim, essa intersecção também se dá nos *paratextos* da telenovela, que merecem um recorte à parte *enquanto memória*: aberturas e chamadas, sobretudo as chamadas de elenco, podem configurar uma memória tanto do casting da emissora, quanto da tecnologia usada ou do discurso publicitário de uma época. Esse tipo de peça causa tanta comoção que é comum encontrar em plataformas de vídeo como o Youtube, simulações, produzidas por internautas, de aberturas de novelas que estão por vir, ou chamadas de elenco de novelas futuras ou passadas, estas últimas atualizadas com um elenco contemporâneo (peças que, portanto, “falsificam” memórias!).

Um outro recorte de análise pode se desdobrar desse intercruzamento entre narrativa e estilo: *as marcas de autoria como memória*, considerando que, normalmente, o autor é o roteirista responsável pela trama. A partir disso, é possível pensar um encadeamento de características ou mesmo uma progressão das obras de determinados autores em consonância com a memória coletiva. Benedito Ruy Barbosa é lembrado pelas novelas rurais; Glória Perez, pelas tramas sobre culturas consideradas exóticas; Walcyr Carrasco, pelo texto didático e pelas cenas de torta na cara. Gilberto Braga é um exemplo muito associado à representação das elites, mas é possível analisá-lo pelo esforço autoral de escrever uma trilogia sobre o Brasil. Assim, “Vale Tudo”, “O Dono do Mundo” (1991) e “Pátria Minha” (1994) são novelas que podem ser rememoradas pela perspectiva de um projeto autoral, que buscava refletir criticamente o país.

Percebe-se desde já um movimento deste artigo em sair das engrenagens internas das novelas para, a partir daqui ir às engrenagens externas. A trilogia de Braga, por exemplo, pode ser analisada sob a luz da autoria, mas também sob a relação com o *contexto como dispositivo da memória*. Se “Vale Tudo” encontrou um país recém-democratizado e politizado, “O Dono do Mundo” abarcou as decepções e crises acerca do governo Collor. A premissa da trama, “Os ricos se preocupam com os pobres?”, acabou respondida fora da tela, com casos de corrupção com o dinheiro público, descontrole da economia e, mais adiante, com o congelamento das poupanças. O contexto fez com que o telespectador migrasse para o escapismo de tramas como “Carrossel” (1991), algo que já se anunciara um ano antes com o sucesso de “Pantanal” (1990), da Manchete.

A exemplo desse caso, o *contexto socioeconômico-cultural* voltou a influir na organização das telenovelas em 2016. Com o país em vias do impeachment de Dilma Roussef e a deflagração de uma crise política que se desdobrou em aspectos econômicos e sociais, a Globo amargou com “Babilônia” (2015) a pior audiência do horário nobre. A trama realista e com temáticas incômodas, como violência urbana, corrupção e racismo, foi seguida por “A Regra do Jogo” (2015), que voltou a esses mesmos temas, adensando-os sob uma estrutura menos folhetinesca e com personagens pouco maniqueístas. A melhora pífia da audiência fez com que a emissora suspendesse “A Lei do Amor”, novela que viria em seguida também com tramas políticas, para realocar “Velho Chico” do horário das seis para às nove, numa operação que tentou refazer o acerto acidental da Manchete com “Pantanal” ao providenciar ao telespectador uma nova ruptura do fluxo televisivo. Ou seja, assim como há neste caso uma *memória a partir de um contexto socioeconômico-cultural*, tem-se também a *memória*

relacionada ao contexto televisivo, que considera questões como o fluxo, a grade de programação e a História da televisão. Numa inter-relação entre esses mesmos fatores, mas no sentido contrário, a exibição das novelas “Cheias de Charme” e “Avenida Brasil” (ambas de 2012) representou uma articulação inserida no contexto televisivo, que passou a ser analisada sob o viés socioeconômico-cultural, uma vez que as duas novelas são lembradas como um retrato de uma então crescente classe C.

Extrapolando os limites da televisão, há uma *memória relacionada ao contexto midiático*, que engloba o a crítica televisiva, o jornalismo cultural e as revistas de fofoca. Entende-se aqui a crítica televisiva como um trabalho mais profundo do que o jornalismo cultural. No Brasil, Nilson Xavier, Maurício Stycer e Cristina Padiglione são exemplos nesse campo muito escasso e, não raramente, realizam um trabalho de memória quando citam casos históricos da telenovela. Já o jornalismo cultural tem como um trabalho memorial importante a realização de entrevistas com atores, autores, diretores; mesmo quando superficiais, essas entrevistas podem ser reveladoras ao exporem um ponto de vista de alguém que trabalha em determinada obra.

As revistas de fofoca compõem um memorial curioso, pois são compostas por uma série de suposições sobre as tramas, e, embora algumas se concretizem, muitas se revelam falsas. A quem se dedica a historicizar a telenovela, esse manancial de informações pode se revelar como um desafio, pois além de distinguir o que de fato aconteceu do que era uma espécie de “fake news noveleira”, esse material gera um mosaico de hipóteses que, naquele momento, eram formuladas para determinadas tramas, o que pode ser conteúdo muito rico (e complexo) de análise.

O contexto midiático geralmente revela uma outra conjuntura que merece ser elencada à parte: *os bastidores da telenovela*. Trata-se de um quadro cujo potencial relativo à memória é bastante amplo, indo de casos que se configuram como crises internas à produção (o conflito conjugal entre o casal então formado por Felipe Camargo e Vera Fischer e que acarretou no afastamento de ambos da novela “Pátria Minha” é um exemplo) a casos que deram um nó no imaginário nacional em torno da telenovela, a morte de Daniela Perez sendo o mais proeminente. Assassinada pelo companheiro de cena, a perda da atriz, filha da autora Glória Perez, comoveu o país, estampou capas de revistas e chegou a ganhar mais atenção da mídia do que o impeachment de Fernando Collor, que acontecia paralelamente, como destaca Esther Hamburger (2015). Hamburger vê esse caso como um expoente tão potente da presença da telenovela no cotidiano do país – e da linha tênue que muitas vezes confunde ficção e realidade – que abre seu livro analisando-o.

Por fim, outro item de análise é o uso da *tecnologia televisiva como memória*, sobretudo no que diz respeito às mudanças relativas ao aspect ratio e à qualidade da imagem e do som. O dilema do canal Viva e das reapresentações do “Vale a pena ver de novo” são casos interessantes: as reapresentações de novelas gravadas no aspect ratio 4:3, ou tem sido esticadas para ocuparem o quadro das novas televisões 16:9 (o que deforma a imagem) ou tem sido “cropadas”, o que cria um novo enquadramento e, conseqüentemente, uma

alteração do estilo com relação à novela originalmente apresentada. Nas reprises recentes de “Celebridade” (2003) e “Por Amor” (1997), foi comum o medium-close (acima do peito) típico das telenovelas transformar-se num primeiríssimo plano, cortando inclusive o queixo das personagens.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi revisitar a ideia trazida por Motter de que a telenovela habita uma memória coletiva nacional, para, a partir disso, desdobrar possibilidades de categorizações que criem um ferramental para futuras análises das obras enquanto memória. Contudo, essa categorização é flexível e, sobretudo, porosa, algo que fica claro no decorrer deste texto, em que vários exemplos se inter-relacionam nas possibilidades de memória.

Bibliografia

COLLAÇO, Fernando Martins. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013.

CRUZ, Álvaro André Zeini. *Renascer: narrativa cordial e estilo maneirista na telenovela brasileira*. – Campinas, 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado: A sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

LOPES, Maria Immacolata V. de. *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação*. Comunicação e Educação, São Paulo, v. 26, p.17-34, jan. 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. *A telenovela: documento histórico e lugar de memória*. Revista Usp, São Paulo, v. 48, n. 1, p.74-87, dez. 2000.

XAVIER, Nilson. *Teledramaturgia*. Disponível em: <<http://teledramaturgia.com.br/que-rei-sou-eu/>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

Subterrâneos do horror enquanto experiência em *Amizade Desfeita* *2 – Dark Web*¹

Underground of horror as experience
in *Unfriended 2 – Dark web*

Ana Maria Acker²

(Doutora em Comunicação e Informação – ULBRA)

Juliana Monteiro³

(Mestre em Comunicação – UAM)

Resumo: A proposta investiga características de estilo, peculiaridades narrativas e de experiência com o desconhecido (THACKER, 2011 e 2015) no subgênero *desktop horror*, filmes por interface de computador ou múltiplas telas. *Amizade Desfeita 2 – Dark Web* (2018), de Stephen Susco, é a produção para a análise da fruição estética e seus desdobramentos tecnológicos. A abordagem da apropriação criminosa da internet se aproxima das reflexões de Thacker sobre a escuridão no horror e os limites do pensamento.

Palavras-chave: Horror, Cinema, Tecnologia, Interface.

Abstract: The proposal inquiries style features, narratives particularities and unknown experience in the subgenre desktop horror movies by computer interface or multiple screens. *Unfriended 2 - Dark Web* (2018), by Stephen Susco, it's the analyzed production through aesthetics efforts and their technological developments. The approach of the criminal appropriation of internet comes near of Thacker's arguments about the darkness in the horror and the limits of thought.

Keywords: Horror, Cinema, Technology, Interface.

A partir da observação da câmera subjetiva diegética, o aparelho sem olho humano e a imagem técnica como constituidora de ambiências no horror *found footage* (ACKER, 2017), a proposta investiga transformações de estilo, peculiaridades narrativas e de experiência com o desconhecido (THACKER, 2011 e 2015) no subgênero *desktop horror* ou *screenlife/social media horror* (LARSEN, 2019). Esses filmes se apresentam por interface de computador ou múltiplas telas e demandam uma atenção particular aos planos e respectivos limites

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na mesa temática: História(s) do horror mundial: estética, tecnologia e convergências.

2 - Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professora da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA. Contato: ana_acker@yahoo.com.br.

3 - Mestra em Comunicação Social pela Universidade Anhembi Morumbi. Professora da Universidade Anhembi Morumbi. Contato: jullyc22@hotmail.com.

(LARSEN, 2019), uma vez que vários quadros narrativos se abrem em uma situação familiar à experimentada pelos espectadores em artefatos de uso cotidiano. Tais realizações podem ser categorizadas, ainda, como falsos *found footage* de horror. *Amizade Desfeita 2 - Dark Web* (2018), dirigida por Stephen Susco, é a produção para a análise da fruição estética, o estilo e desdobramentos tecnológicos.

Destacando-se pela relação performática entre os personagens, o longa-metragem distingue-se pela simulação do espaço hipermediado da web. Fotos e pastas na área de trabalho, o movimento do cursor do *mouse*, a múltipla utilização de redes sociais, sites desconhecidos, vídeos misteriosos, aplicativo de música e conversas via videoconferência, estão acumulados na tela como camadas de ação que, em determinados momentos, são convocados para o primeiro plano do quadro pelo protagonista. Essa visualidade leva a um achatamento da imagem e se descola da tradição da perspectiva ou câmera subjetiva diegética, algo comum nos filmes de falsos registros documentais. Transcorrendo em tempo contínuo, tencionando compor um longo plano sequência, *Amizade Desfeita 2 - Dark Web* apresenta personagens que controlam os principais elementos estilísticos a fim de desvincular o longa de uma produção cinematográfica industrial e simular um evento real.

O emprego do estilo na construção da experiência

Para Lipovetsky e Serroy, o cinema do século XXI é, principalmente, fruto de uma nova modernidade ainda mais voltada para as sensações e a individualização da experiência. Esses novos dispositivos nos quais o cinema transita - do computador ao telefone celular, do tablet à fachada de mídia - alteram a própria natureza da tela original (CASSETTI, 2015, p. 12). Segundo Lipovetsky e Serroy (2009, p. 11), essas novas tecnologias cambiaram o emprego do ecrã, transformando a tela-espetáculo em tela-comunicação, de uma tela única ao tudo-tela. Para Casetti, mesmo quando o cinema migra de seu espaço no qual consolidou a cultura da imagem em movimento, ele conserva elementos individuais tradicionais que são próprios da sua identidade enquanto meio (2015, p. 20). Nesse cenário de constante desenvolvimento tecnológico, o que migra e se estabelece dentro desse novo contexto, segundo Casetti, é a experiência.

A noção de experiência transborda a questão da percepção e implica também na reflexividade e em práticas individuais ou sociais:

[...] o que constitui o núcleo definidor de um meio é o modo como ele ativa nossos sentidos, nossa reflexividade e nossas práticas. A forma como ele o faz é indubitavelmente influenciada pelo complexo técnico, mas também se cristalizou ao longo do tempo em uma forma cultural que é reconhecível como tal e que também pode encontrar instâncias diferentes (CASSETTI, 2015, p. 5, tradução nossa).

A experiência do cinema não é calcada apenas no dispositivo espacial, mas engloba fatores culturais, sociais e estéticos e pode ser definida pela forma com que situa o espectador na relação com o mundo e com os outros (CASSETTI, 2015, p. 24). Essas novas tecnologias

reconfiguraram as imagens que se deslocam na hipermodernidade e, conseqüentemente, redesenham a relação da tela com o mundo, pois a superfície de exibição não é mais exclusividade do cinema e por isso ganha novas relações com o indivíduo.

A relação que o espectador de *Amizade Desfeita 2 - Dark Web* experimenta é muito próxima do que Casetti argumenta: a audiência que utiliza os novos meios para uma dezena de atividades, inclusive para assistir filmes, importa-se com a interação que o filme pode produzir, com o quão dentro da história ele pode estar (CASSETTI, 2015, p. 167).

Dessa forma, os filmes dessa geração híper midiaticizada exigem mais do público: solicitam um envolvimento sensorial e até mesmo performático. Casetti aponta que a multiplicidade de dispositivos proporcionou ao cinema uma multiplicidade de relações (2015, p.185). Para o autor, os espectadores novos agora modelam os filmes ou os remodelam em si, devido a uma associação de novas práticas que afetam o objeto, as modalidades e as condições da visão (CASSETTI, 2015, p. 186). Frente a novos paradigmas imagéticos espalhados nas diversas novas telas, o estilo aplicado aos produtos cinematográficos renuncia algumas de suas articulações clássicas para dar lugar a técnicas que priorizam a performance e a interação do sujeito.

Em *Amizade Desfeita 2 - Dark Web*, a tela do computador é onde se desenvolve toda a história (até os minutos finais). A cena de abertura do filme começa com o som característico de inicialização do notebook Mac e o espectador acompanha as inúmeras tentativas do novo dono de acessar o conteúdo interno da máquina. Depois de falhar algumas vezes, o protagonista, Matias (Colin Woodell), é apresentado ao público a partir de uma videoconferência.

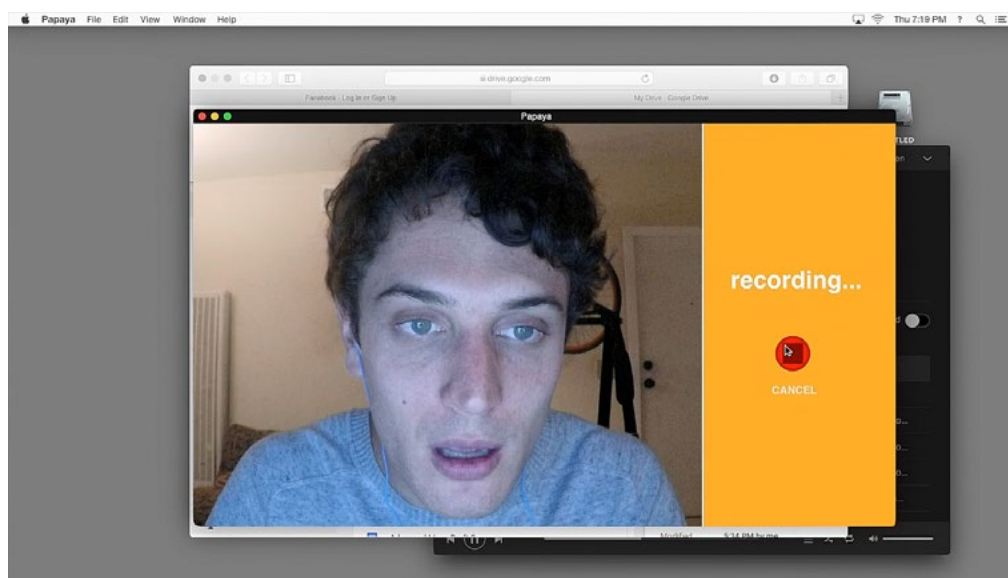


Figura 1: Visão do espectador. | Fonte: *Amizade Desfeita 2 - Dark Web*

A partir deste momento, Matias (Figura 1) começa a fazer login em diversos portais: Spotify, Google, Facebook, Skype e a cada nova janela que se abre, o protagonista é obrigado a deletar uma conta desconhecida para adicionar a dele. Enquanto experiência imersiva, o formato proposto ao filme foi originalmente pensado para ser assistido por um usuário úni-

co (bem como o seu antecessor *Amizade Desfeita*). As primeiras cenas do longa-metragem estabelecem uma relação de proximidade e conhecimento do espectador com a ferramenta na qual o filme está sustentado: entrar em determinadas páginas exige certos códigos facilmente reconhecidos por quem os utiliza com frequência. Assim, ver Matias trocar todos os usuários, um a um, pode causar estranhamento, o que favorece a narrativa no gênero horror.

Uma vez dentro das plataformas desejadas, o computador novo de Matias começa a manifestar problemas. Já inserido em uma conversa com amigos no Skype, Matias pergunta a Damon (Andrew Lees) o que pode estar pesando no desenvolvimento da máquina nova, ao passo que o amigo indica que o HD do notebook deve estar cheio. Depois de executar um programa enviado pelo amigo hacker, o protagonista encontra uma pasta oculta que contém diversos vídeos de câmeras de segurança e webcams; além de um aplicativo (Figura 2) chamado “The River” (o Rio).

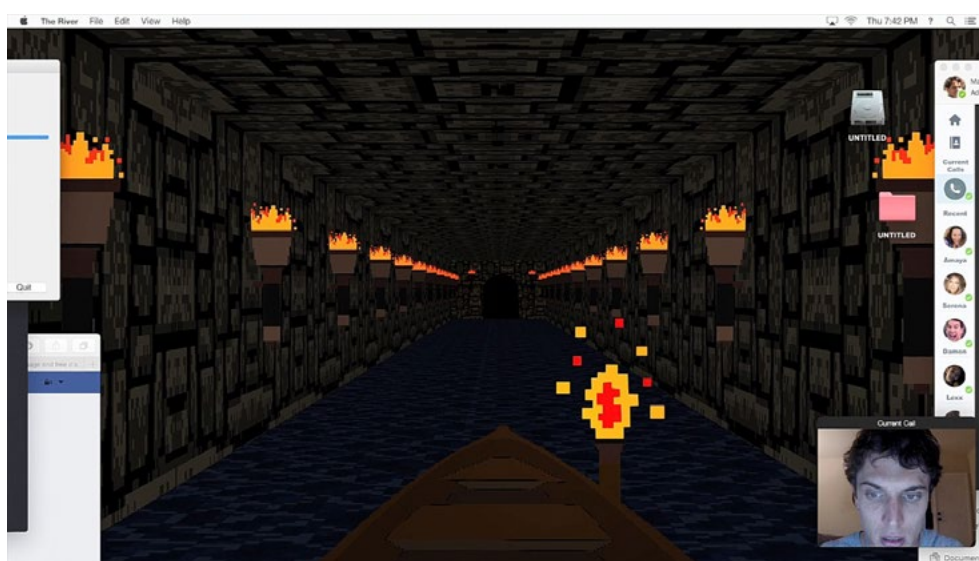


Figura 2: Ingresso à *darknet* através do programa The River. | Fonte: *Amizade Desfeita 2 – Dark Web*

Conforme o protagonista vai penetrando nos principais dados do computador recém adquirido, novas informações sobre o antigo dono são oferecidas pelo filme; e a cada nova janela que se abre, mais longe o jovem vai para descobrir o que tais dados querem dizer. As janelas se tornam um portal que dá acesso a um caminho sem volta para descobrir as atrocidades existentes na *deep web*.

O *glitch* (defeito, em tradução livre) no filme de horror não raro configura uma presença midiática que avisa ao espectador que algo errado está acontecendo. Tal recurso foi utilizado no primeiro *Amizade Desfeita* com a intenção de pontuar as ações do fantasma de Laura Barns sobre os computadores dos colegas. Em *Dark Web*, o *glitch* não possui ligação com o sobrenatural - o defeito na imagem é provocado por um terceiro sujeito que monitora todas as ações dos personagens da ação. A “darknet”, como chamam os personagens da história, vigia e controla todos os atos dos indivíduos, em uma escalada de aprisionamento inevitável. Assim, o *glitch* é acionado sempre que há necessidade de proteger a identidade de um dos participantes do submundo da web.

Além dos componentes estilísticos como parte da constituição da experiência fílmica, a narrativa favorece a imersão do espectador na medida em que permite o aprofundamento de questões sensíveis: o que é a *dark web*? O que acontece neste submundo? Qual será o desfecho do grupo de amigos que descobriu as ações ilícitas? A relação de confidencialidade usuário-máquina que o espectador acompanha, também em seu computador, permite uma amplificação do processo imersivo na história possível, apenas, pela escolha estilística proposta para sustentar a narrativa.

A *dark web* como um limite para o pensamento

Amizade Desfeita 2 - Dark Web adentra no universo obscuro da *Dark Web* - apropriação criminosa da internet por meio do uso de protocolos não rastreados. Essas ações ocorrem pela *Darknet*, que não necessariamente é ilegal. As manifestações nebulosas pela rede acontecem por sistemas criptografados, com roteamento anônimo, poucas aplicações e visibilidade escondida (AKED; BOLAN; BRAND, 2013). Jamie Bartlett (2015) argumenta que os mesmos mecanismos usados para crimes, como tráfico de drogas e pedofilia, podem servir para garantir o anonimato e a vida de ativistas e defensores dos direitos humanos em países em que a liberdade na rede é cerceada. O autor questiona até que ponto é possível estabelecer uma divisão entre as identidades reais e as ações desses indivíduos no ambiente digital. Ao entrevistar usuários desse lado obscuro da rede, Bartlett encontrou defensores de uma liberdade irrestrita no universo digital.

Na produção de 2018, a web profunda possui aspectos sinistros que envolvem vigilância, jogos sádicos e assassinato. A interface proibida, com referências ao mundo subterrâneo da mitologia grega, se abre em espiral e aniquila quem por ela navega. É impossível sobreviver fora da *Dark Web* a partir do momento em que se entra em contato com os seus mecanismos, expressos no filme na figura de caronte, barqueiro que leva os mortos pelo Estige até o reino de Hades.

A entrada no rio mitológico, em um dos planos em câmera subjetiva do filme (Figura 2), é a passagem para a escuridão da internet de fato - o volume de informação já conhecido da *deep web* é de 400 a 550 vezes maior que o da internet comum (2001). Em pesquisa publicada pela revista *Nature* no começo deste século, divulgou-se que a *deep web* já continha aproximadamente 550 bilhões de documentos contra 1 bilhão da web da superfície, aquela que utilizamos por processos rastreados e identificáveis e que representa de dois a três por cento de toda a rede. Ou seja, há um mundo praticamente submerso, pois o que está escondido conseqüentemente não pode ser removido e tem efeitos imensuráveis.

No filme de Susco, as personagens lutam contra um inimigo oculto, que age nas sombras, e, uma vez acionado, se vale de mecanismos de vigilância, que levam todos a um desfecho de morte. Conforme Eugene Thacker (2015), o que assombra o conceito de escuridão no horror é a iminência de pensar o impossível. Há um limite para o conhecimento humano, algo inalcançável. "Isso sugere que não há nada fora, e que este nada-fora é absolutamente inacessível. [...]. Não há nada, e isso não pode ser conhecido" (THACKER, 2015, p. 42). A in-

ternet profunda em *Amizade Desfeita 2* traz percepções acerca de um limite cognitivo para o desconhecido do mundo, no caso em estudo, na rede. Assim, a estratégia narrativa se potencializa diante da certeza de um abismo que é assustadoramente real.

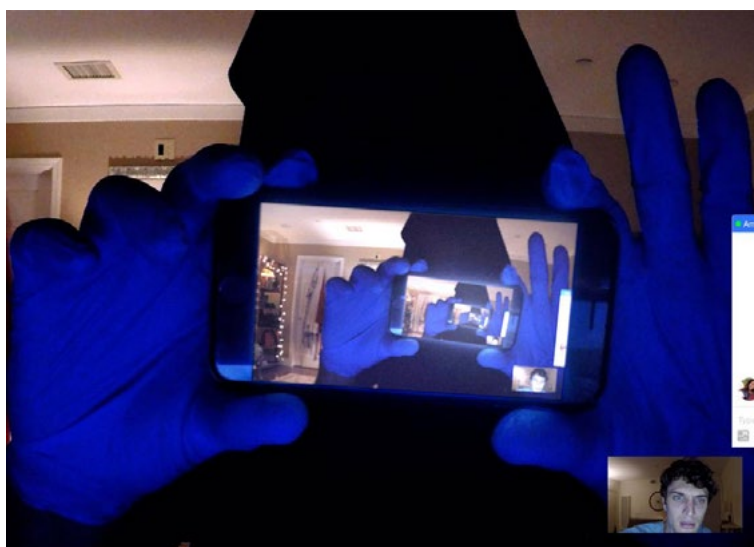


Figura 3: Vigilância constante controlada por usuários da *dark web*. | Fonte: *Amizade Desfeita 2 – Dark Web*

A tecnologia como um processo inacessível (FLUSSER, 1985) se manifesta em diversos filmes contemporâneos, sobretudo os do estilo *found footage* (ACKER, 2017). Essa conexão ocorre no *desktop horror* e acrescentamos um terceiro elemento: a vigilância total (Figura 3). A escuridão e as fronteiras cognitivas, segundo Thacker, remetem ainda ao esforço de compreensão do não-humano. Mathias Clasen (2017) observa resquícios de um comportamento primitivo no temor do escuro: “[...] quando as pessoas falam sobre medo do escuro, elas geralmente querem se referir ao medo de quais perigos podem se esconder no escuro” (CLASEN, 2017, p. 32). A pouca visão desorienta e ativa um estado de ansiedade que busca detectar qual ameaça se apresenta. Ambos os espectros de como podemos denominar a escuridão no filme dialogam com os conceitos de Thacker e Clasen.

Em *Amizade Desfeita 2*, o avanço pelo caminho obscuro de interfaces estranhas, arcaicas, que remetem às explorações no *Internet Archive*, levam as personagens ao clímax de horror quando todas descobrem a origem das imagens aleatórias que aparecem em suas máquinas. Muitos espionam e acompanham as ações de diversos desconhecidos. Em alguns momentos, decidem quem deve morrer, algo semelhante ao *Assassination Market*, uma das primeiras ações de usuários da *dark web* descritas por Bartlett (2015). A ubiquidade se desloca para um mundo simplesmente inominável, impensável, inacessível, *darkness*. Thacker, ao comentar o texto religioso medieval *The Cloud of Unknowing* (que aborda entre outras questões, a relação com o divino como uma experiência com o desconhecido) argumenta que “O pensamento questiona, se desenvolve e é levado a um ponto em que não pode mais continuar sem negar a si. Eu amo o que não posso pensar. Talvez essa seja também uma formulação precisa do ‘horror da filosofia’” (THACKER, 2015, p. 32).

O que não podemos pensar está no horror, na relação dele com a tecnologia, na *dark web* que, mesmo evitada, se estrutura como um submundo assustadoramente ubíquo. Assim, o *found footage* e o *desktop horror* ainda têm muito a dizer sobre a interação complexa com as máquinas, que não pode ser descrita somente pela chave de leitura do medo. Ou seja, amamos o que não podemos discernir nesse universo cada vez mais obscuro.

Referências

ACKER, A. M. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese (doutorado), PPGCOM, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Abr., 2017.

AKED, S. et al. "Determining what characteristics constitute a darknet". In: 11TH AUSTRALIAN INFORMATION SECURITY MANAGEMENT CONFERENCE, Edith Cowan University, Perth, Western Australia, 2nd-4th December, 2013.

BARTLETT, J. *The Dark Net: inside the digital underworld*. New York, USA: Melville House, 2015.

CASSETTI, F. *The Lumiere Galaxy: 7 Keywords for the cinema to come*. 1 Ed. Madison: Columbia University Press, 2015.

CLASEN, M. *Why Horror Seduces*. New York, USA: Oxford University Press, 2017.

FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

LARSEN, M. R.. "Desktop horror and captive cinema". Confessions of an aca-fan. Blog of Henry Jenkins. Feb. 2019.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A Tela Global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

STEVENS, T. "Regulating the 'Dark Web': How a Two-Fold Approach can Tackle Peer-to-Peer Radicalisation", *The RUSI Journal*, 2009, 154:2, p. 28-33.

THACKER, E. *In the Dust of this Planet*. [Horror of Philosophy, vol. 1]. Washington, USA: Zero Books, 2011.

_____. *Starry Speculative Corpse*. [Horror of Philosophy, vol. 2]. Washington, USA: Zero Books, 2015.

_____. *Tentacles Longer Than Night*. [Horror of Philosophy, vol. 3]. Washington, USA: Zero Books, 2015.

Velo-Cine: uma fábrica de projetores no nordeste brasileiro¹

Velo-Cine: a projector factory on brazilian northeast

André Huchi DIB²
(Mestrando - PPGC/UFPB)

Resumo: Entre 1960 e 1980 uma indústria sediada em Pernambuco produziu e reformou mais de uma centena de projetores, equipando e prestando serviços para dezenas de cinemas em capitais e no interior do nordeste, como alternativa ao alto custo de aquisição e manutenção de projetores importados ou originários do sudeste. As relações entre a Indústria Velo-Cine e este circuito de exibição de filmes é o tema desta apresentação, situada no campo da história das mídias e arqueologia do cinema.

Palavras-chave: projetor cinematográfico, história das mídias, arqueologia do cinema.

Abstract: Between 1960 and 1980 a Pernambuco-based industry produced and refurbished more than a hundred projectors, equipping and serving dozens of cinemas in Northeast capitals and in the country, as an alternative to the high cost of purchasing and maintaining imported or sourced from southeast projectors. The relations between the Velo-Cine Industry and this movie screening circuit is the theme of this presentation, situated in the field of media history and cinema archeology.

Keywords: film projector, media history, cinema archeology.

A história que esta pesquisa se dedica a contar pode ser resumida como o incrível caso do ex-militar que abriu uma fábrica de projetores no quintal de sua casa, em Olinda, Pernambuco. Ela traz informações inéditas sobre o que possivelmente seja o único fabricante e montador nacional de projetores a atuar fora da região Sudeste. Ao colocar foco na Indústria Velo-Cine e no circuito de exibição por ela atendido, pretendemos articular temas em torno de mídias analógicas, artes de projeção, memória, cultura e sociedade. Como metodologia, considerando a materialidade do objeto empírico, optou-se por abordagens situadas no campo da história da mídias, da arqueologia do cinema e do *New Cinema History*.

Os primeiros equipamentos de projeção cinematográfica fabricados no Brasil datam dos anos 1930. De acordo com o pesquisador Rafael de Luna (2018), “o advento do filme sonoro na passagem para os anos 1930 que, além de provocar inúmeras mudanças no mercado cinematográfico brasileiro, alavancou o desenvolvimento dessa indústria”. Surgiram assim marcas que por décadas equiparam as cabines de projeção de todo o país: Cinephon,

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 5 Dispositivos e Arquivos do Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Mestrando no Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco.

Phonocinex, Cinetom, Solidus, Centauro, Triumpho. “Esse estágio envolve adaptações que, em nosso caso, incluem imitações e simplificações de uma tecnologia importada para atender às demandas dos exibidores brasileiros”.

A existência da Indústria Velo-Cine foi identificada durante pesquisa para desenvolvimento de roteiro de um filme, resultando em mapeamento que passa pelo local onde ela funcionou, pessoas que nela trabalharam, antigos cinemas atualmente em desuso ou dedicados a novas finalidades, máquinas e vestígios pertencentes ou relativos a esses espaços. Uma vez sistematizadas, tais informações permitiram elaborar não apenas um perfil sobre a Indústria Velo-Cine a partir de entrevistas, memória iconográfica formada por fotos, anúncios e notícias buscadas em arquivos públicos e de família, além de explorações arqueológicas, como nos conduziu a um número igualmente estimulante de histórias de cinemas, o que trouxe à tona um peculiar desenho do circuito exibidor do nordeste na segunda metade do século 20.

Entre 1960 e 1980 a Indústria Velo-Cine produziu, montou, reformou e comercializou mais de uma centena de projetores, facilitando assim o *upgrade* técnico e a manutenção de cinemas situados em cinco estados: Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Este contexto traz à tona um corpo de técnicos, exibidores, distribuidores e antigos cinemas apontam para um mapeamento que passa prédios em desuso ou com novas finalidades e máquinas e demais objetos pertencentes ou relativos a esses espaços. Assim, revela-se um cenário que, se por um lado se mostra disperso geograficamente, por outro esteve organicamente conectado por um peculiar sistema de distribuição de filmes.

Ainda que este mapeamento tenha localizado “fósseis” de grandes salas como o Cine Decimper (Cabo de Santo Agostinho-PE), Cine Irapuã (Belém de São Francisco-PE) e Cine Triunfo (Arapiraca-AL, o maior do estado), a Indústria Velo-Cine tinha como clientes principais pequenos cinemas que até então operavam com projetores 16mm.

O inventor dos projetores Velocine se chama Pedro Veloso (1906-1977), que desde quando servia o exército, nos anos 1930, já trabalhava na manutenção de cinemas. Mais tarde, em Fernando de Noronha, montou alguns cinemas e aparelhos de radiotelegrafia, além de trabalhar em campos de aviação. Após a Segunda Guerra mudou-se para Vitória de Santo Antão, onde mudou de ramo, dedicando-se a produção de enxadas. Nos anos 1950, volta a realizar montagem e manutenção de cinemas, desta vez como funcionário da Philips, na época uma das maiores fabricantes mundiais de projetores.

A partir desta experiência, Veloso conseguiu decifrar as fragilidades e os pontos fortes dos projetores, peças de maior desgaste, mecanismos mais resistentes e identificar os que apresentavam mais defeitos. A esse conhecimento aliou a habilidade no torno mecânico, o que o possibilitou forjar todos os componentes para construção de um projetor a partir do molde do Philips e elementos de outras marcas, possibilitando um modelo próprio, com menor necessidade de manutenção e mais barato do que os oferecidos pelos concorrentes. Além de fabricar o modelo próprio, Veloso continuou a recondicionar projetores Solidus, Triunfo, Zeiss-Ikon, além de instalar sistemas de ventilação para salas e cabines.

Em 1965, notas e matérias jornalísticas descreviam os projetores Velo-Cine como aparelhos “cuja qualidade rivaliza com as mais poderosas indústrias do sul do país”. Outro texto diz que “as máquinas Philips, Solidus, Triunfo, e tantas outras, não nos fazem inveja em nenhum sentido”, clamando para que o poder público apoie a iniciativa.

Senso de oportunidade e habilidades técnicas foram decisivos para Veloso criar uma fábrica de projetores nos fundos de sua casa, em Olinda. No entanto, a longevidade do empreendimento também pode ser atribuída à compreensão de necessidades próprias do circuito exibidor regional, principalmente nos cinemas do interior, aonde os rolos de celuloide chegavam após rodar nas capitais, não raro em más condições, com muitas emendas e avarias, tornando corriqueiras as sessões interrompidas por conta do rompimento da fita ou de dificuldades na leitura óptica do som ou da imagem. Combinando elementos de diferentes fabricantes e reforçando peças específicas, o projetor Velo-Cine era tido como uma opção barata e confiável para evitar sessões interrompidas por conta de rupturas da fita ou de dificuldades na leitura óptica do som ou da imagem.

De acordo com Cláudio Mendes de Araújo, projetorista e exibidor residente na Paraíba, os projetores Velo-Cine eram “um pouco rudes” e menos silenciosos do que os outros. “Mas tinha um sistema que, mesmo com a fita estragada, ela não soltava. Pra quem usava fita picotada, como Rambo, faltando pedaço, era bom”. Cláudio, que conheceu a fábrica ainda em funcionamento, descreve três ambientes principais: a parte eletrônica (onde Veloso trabalhava), a fundição (fora da fábrica) e a tornearia e montagem, onde Geovanito Viana, filho de Veloso, trabalhava.

Em 1977, ano do falecimento de Veloso, seu filho Geovanito e o distribuidor recifense Arlindo Gusmão abriram um novo empreendimento equipado com projetores e sonorizado pela Velo-Cine: o Auto Cine Aeroclube, que funcionou no bairro do Pina, no Recife. Depois da morte de Veloso, Geovanito tentou tocar a fábrica até o início dos anos 1980, sendo assumida por seu outro filho, Hertz Veloso, apenas como estúdio de gravação, até meados dos anos 1990.

Além da busca em compreender a relação entre as demandas específicas do circuito exibidor regional e como elas foram atendidas por Pedro Veloso e sua fantástica fábrica, esta pesquisa (atualmente em andamento) se relaciona com questões como a sala de cinema como dispositivo midiático-comunicacional, e a apropriação de tecnologias e conteúdos hegemônicos em ambientes periféricos, procurando colaborar com esforços recentes para a construção de uma história da exibição cinematográfica no Brasil.

Indo além, podemos também perguntar o que o dispositivo exibidor analógico pode dizer sobre as atuais técnicas de projeção digital, ou seja, como relacionar passado e presente, buscando na ruína uma transpiração própria em busca de indícios que possam revelar o “novo no velho”. Isso abre campo para análises (an)arqueológicas, na visão de Siegfried Zielinski, exercício de busca por origens (em vez de uma origem única), e desafiando a noção de tempo linear pela de tempo circular, e à compreensão do momento atual não neces-

sariamente como o melhor ou mais evoluído, mas como uma entre as tantas possibilidades e potencialidades identificáveis em dispositivos e artefatos do passado, considerados arcaicos ou primitivos.

Referências

- ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. 1ª ed. São Paulo: Editora Sesc, 2018.
- FERRAZ, T. *A segunda Cinelândia carioca*. 2 ed. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2012.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa-preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FREIRE, R.L. *Cinematographo em Nictheroy: histórias das salas de cinema de Niterói*. 1ª ed. Niterói: Niterói livros, 2012.
- _____. "Cinephon: sobre como o cinema sonoro impulsionou a fabricação de projetores cinematográficos no Brasil". *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, p. 105-125, 2018.
- KITTLER, F. *Mídias ópticas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- _____. *Gramofone, filme, typewriter*. 1ª ed. Minas Gerais: Editora UFMG, 2019.
- ZIENLINSKI, Siegfried. *Arqueologia da Mídia: em busca do tempo remoto do ver e do ouvir*. São Paulo, SP: Annablume, 2006.

O afeto fantasma¹

The phantom affection

André Piazera Zacchi²
(Doutorando - UFSC)

Resumo: Em quatro fragmentos de *Apuntes para una biografía imaginária* (2010) de Edgardo Cozarinsky, diferentes rostos em primeiro-plano, entregues a seus pensamentos, mostram uma crescente intensidade afetiva. Mas seus olhares continuam vagos ou titubeantes, sugerindo que a emoção é causada por um extracampo imaginário, inacessível ao espectador, vivido apenas na memória compartilhada entre personagens. Um afeto fantasma que assombra o filme e investe de possíveis o texto biográfico.

Palavras-chave: Cozarinsky, Afeto, Rosto, Biografia, Fantasma.

Abstract: In four fragments of *Apuntes para una biografía imaginaria* (2010) by Edgardo Cozarinsky, different faces in close-up, surrendered to their thoughts, show a growing affective intensity. But their eyes remain vague or hesitant, suggesting that the emotion is caused by an imaginary off-screen, inaccessible to the viewer, lived only in a memory shared by the characters. A phantom affection haunts the film and fill with possibilities the biographical text.

Keywords: Cozarinsky, Affection, Face, Biography, Phantom.

Borges conta que o cinema já havia sido chamado de biógrafo nos primórdios, mas que, naquele 1929, o termo corrente era o de cinematógrafo, fato que lamenta. (BORGES, 2015, p. 272-273) Talvez o nome de biógrafo seja consequência da profusão de filmes e salas da *Biograph*³, embora Borges esclareça que, diferente dos filmes que se esforçam em mostrar movimento, há filmes que apresentam *almas a una alma* (BORGES, 2015, p. 273), vidas a uma vida, personagens a um espectador. De todos os modos, o cinema estabelece uma relação com a vida que filma: que ele possa ser uma escritura, *graphos*, não apenas do movimento, *kino*, mas da vida, *bios*⁴. Isso tem uma consequência imediata e evidente: é uma escritura, uma grafia, algo separado da vida que lhe serviu de matéria-prima. Segunda consequência, também evidente, mas que depende das lealdades teóricas de cada um: essa impronta do cinema com a vida segue sendo a escritura de tal matéria-prima, um objeto sobre o qual a descrição se esmera em retratar ou, antes, cria uma vida nova, imaginária, ficcional, numa descrição que vem a substituir o objeto?

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Afetos. Pathos, minimalismo, não-lugar.

2 - Graduado em cinema, mestre em Literatura com pesquisa sobre os filmes de Alberto Cavalcanti e doutorando com tese sobre os primeiros-planos no cinema de Edgardo Cozarinsky.

3 - Uma das pioneiras do cinema, a Biograph, criada em 1895, adquiriu um dos primeiros cinematógrafos. Ficou mundialmente famosa pelos filmes de D.W. Griffith. Permaneceu ativa até 1928.

4 - Borges ironiza o gesto etimológico dizendo “Este, si mi griego adivinatorio no me traiciona, quiere ser escritura de la vida; aquél, sólo del movimiento.” Em: El cinematógrafo, el biógrafo - texto publicado no jornal La Prensa, Buenos Aires, 28 de abril de 1929, incluído no volume *Textos Recobrados 1919-1929*, Debolsillo, 2015.

Apuntes para una biografía imaginaria, filme de *Edgardo Cozarinsky* de 2010 tende para a última opção, na qual o filme faz da vida sua matéria-prima para, a partir dela, tramar uma ficção⁵. Gostaria de começar pelo título do filme. *Apuntes* são notas. E notas geralmente são parciais, efêmeras, contingentes e, mesmo quando bem elaboradas, trazem consigo a marca do *não-todo*. Incompletude que também se exhibe na preposição: não são notas *de* uma biografia, mas notas *para* uma biografia. Uma promessa de texto biográfico, que se declara ainda incipiente nessas notas. Por fim, no título, não há uma persona biografada. Não são notas para uma biografia de Edgardo Cozarinsky, e sim para uma biografia imaginária. E sabemos, é imaginária, menos pelo fato de que é feita de imagens, do que por ser um texto que cede à lógica da imaginação.

No total são quinze *apuntes*, quinze fragmentos apresentados no filme da mesma maneira: um título em branco sobre o fundo negro; as imagens compondo um fragmento com certa unidade de sentido; e então, para finalizar, uma imagem de pequenas ondulações na água de um rio. E assim começa o *apunte* seguinte: título, sequência de imagens, plano do rio. No filme há poucas alterações nesse modelo, mas os fragmentos são muito diferentes entre si. Seguem-se três exemplos. A primeira de todas as notas chama-se, *Saigon, 1975 – três cartões postais*. Sobre imagens de rua em Saigon, tomadas como que por uma câmera amadora, que se detém várias vezes nos retratos de *Ho Chi Min*, o grande líder vietnamita, ouvimos três textos em tom de correspondência, como se fossem mesmo três cartas. A primeira delas em inglês, narrada por um homem, a segunda em francês na qual uma mulher se despede de seu amado, e uma terceira, lida pela voz de *Cozarinsky*, na qual um soldado conta à sua mãe como é servir na cidade de Saigon. Outro exemplo: A sexta nota se chama *Souvenir de Bayreuth* e usa imagens da vez em que Hitler foi a esta cidade alemã para assistir à encenação de *Os mestres cantores de Nuremberg* de *Wagner*. Sobre essas imagens de arquivo da peça e da audiência de Hitler, ouvimos o texto de um bilhete infantil aos pais, contando um passeio de escola ao festival de *Bayreuth* para assistir a mesma peça e a excitação pela possível presença do Führer. Terceiro exemplo: Na sétima nota, intitulada *Última Viagem*, as imagens são tomadas a partir de um táxi em movimento em Buenos Aires, a banda sonora traz um texto especulativo que relaciona morte e viagem (com o qual pretende encerrar esta comunicação), enquanto assistimos o trânsito diante de monumentos da cidade. São três exemplos que demonstram o caráter díspar das 15 notas que compõem esse filme enquanto vontade de biografia. Entretanto, gostaria de me deter em 4 desses *apuntes* que recebem o título de *Luz de um corpo*. Esses episódios estão distribuídos pelo filme e formam blocos de intensidade afetiva. Neles alguns rostos são filmados em primeiro-plano, e eles não têm qualquer relação com os outros fragmentos, estão isolados, mas lhes é concedida uma temporalidade, uma permanência em cena que mostra a irrupção de um fluxo afetivo, uma intensidade. A música de *Ulises Conti*, que acompanha essas 4 notas, também se intitula *Luz de un cuerpo* (CONTI, 2007), e reforça a intensidade emotiva pelo repetição de um

5 - Cozarinsky, declaradamente herdeiro de Borges – publicou no Brasil uma compilação de textos que Borges escreveu sobre cinema precedida de um ensaio perspicaz – diz preferir a opção cinematógrafo, não para opô-la a biógrafo, mas à forma contraída “cine”, muito usada em espanhol. Por isso intitula sua coleção de ensaios publicada por ocasião do 12 BAFICI de “Cinematógrafos”. Ambos os livros constam nas referências desse artigo.

tema⁶. As lágrimas dos rostos se demoram no sofrimento enquanto afeto não convertido em ação, mas são também rostos que olham. Não olham para um extracampo que, contíguo à imagem, apenas não temos acesso mas que está lá. Antes olham para um nada, seu olhar está vago, fixo em um ponto sem interesse, olha para a câmera ou, em outros casos, o olhar titubeia para lá e pra cá, para que esses rostos possam se dedicar àquilo que imaginam, possivelmente uma memória que lhes traz a carga emotiva.

A imagem-afecção

Todos nós conhecemos os tipos de imagem a partir dos quais Deleuze elabora suas leituras do cinema. Poderíamos dividi-los em dois grandes blocos: imagens-movimento (DELEUZE, 1985) e imagens-tempo (DELEUZE, 2007). As primeiras representam o tempo através do movimento e as segundas apresentam o tempo diretamente.

No primeiro caso, das imagens-movimento, trata-se de um sistema, daquilo que Deleuze chama de um circuito sensório-motor: as imagens seguem um encadeamento: percebo, me afeto, ajo. Percepção, afecção, ação. O personagem age a partir daquilo que percebe, daquilo que o filme dá a perceber. Porque o filme, segundo a tese de Pasolini apropriada por Deleuze, é como um discurso “subjeto indireto livre” do personagem (DELEUZE, 1986, p. 97). Entre a percepção (algo vem em minha direção, por exemplo) e a ação (subo num muro) há uma imagem que expressa o afeto (o susto, o medo, o amor, a dúvida, etc). A essa imagem Deleuze denomina imagem-afecção e diz que ela convencionalmente se dá em primeiro-plano. A imagem-afecção se dá em primeiro-plano, e o primeiro-plano é um rosto. Assim, nesse esquema sensório motor, típico da imagem-movimento, Deleuze relaciona os três tipos de imagem com três tipos de enquadramentos: à imagem-percepção corresponderia o plano geral, à imagem-ação o plano médio e, para o que nos interessa aqui, a imagem-afecção, corresponde ao primeiro-plano. Por isso diz que todo primeiro-plano é um rosto, e tem a característica de apresentar o estado do personagem, sua qualidade, e também a intensidade crescente de afeto derivada de alguma causa, ou seja, sua potência. Sigo bastante rápido porque importa menos a classificação das imagens para Deleuze, que estão acessíveis a todos em seus livros, do que o uso que pretendo fazer dessa imagem específica, a imagem-afecção, que se dá geralmente em primeiro-plano, que é sempre um rosto, ainda que um rosto não esteja nela representado (DELEUZE, 1985, p. 114).

Na imagem afecção, no primeiro-plano que estiver dentro desse circuito sensório-motor, como na maioria dos filmes que conhecemos, o afeto se resolve em ação. O primeiro-plano tem causas - cachorro em minha direção - e consequências - subo no muro. Ele é o momento da indecibilidade, em que tudo pode acontecer. Mas há casos em que o afeto não se resolve em ação e tampouco conhecemos suas causas, aí ele fica vagando pelo filme, assombrando-o, uma força buscando sua dissipação. Essa pode ser uma técnica narrativa, expressar um afeto que só conheceremos sua causa com a peripécia e o reconhecimento, mas não é disso que quero tratar. Interesse-me pelos primeiros-planos que dão uma carga

6 - Deleuze distingue dois modos da música no cinema: a cavalgada e o ritornello, com suas funções específicas. DELEUZE, Gilles. *Cine 3 - Verdad y tiempo - potencias de lo falso*. Buenos Aires, Cactus, 2018, p. 499.

afetiva ao filme, mas que esses afetos não ganham prolongamento sensório-motor, afetos que, como fantasmas, ganham a possibilidade de estarem presentes com qualquer outra imagem do filme, e mais que isso, são fantasmas, e como tais pedem realização, pedem montagem, interpelam o próprio filme e o espectador.

Voltemos ao filme *Apuntes para una biografía imaginaria*. Nos momentos de maior intensidade emotiva, cenas em que rostos são enquadrados, sem dizer qualquer palavra, sem qualquer legenda que os identifique, sem relação com os outros capítulos ou com alguma narração, nesses momentos, toca a música repetitiva de Ulises Conti (2007), pré-existente ao filme, chamada *Luz de un cuerpo*. Minha hipótese é a de que são afetos que se expressam no filme sem que apareça sua causa, ou melhor dizendo, sem que a causa ganhe uma representação imagética direta. Alguma coisa intensifica a emoção que acomete o personagem, vemos essa intensidade, a expressão do afeto num primeiro-plano, mas a causa está extra-campo e, nesse caso específico de *Apuntes*, estaria extra-filme (e não será conhecida, não é e nem será apresentada). Esses rostos, insisto, não têm qualquer relação com um extracampo espacial: esses personagens não participam de outros momentos do filme e seu olhar não amplia o espaço, antes forçam um enquadramento centrípeto, um quadro que a princípio se fecha, elimina o exterior espacial, mas com isso se abre ao tempo, escava o tempo invocando a participação da memória. Não temos aí um flashback que daria realização imagética (atualização) a essa memória. Temos um salto no tempo e os efeitos que essas memórias produzem no personagem: o afeto presente de uma causa fantasma.

Quando estive lançando *Apuntes* em Florianópolis, Cozarinsky disse queria montar de maneira distinta os fragmentos de filmes antigos e intercalar tudo com novas filmagens como um mosaico “*con experiencias, con afectos, con intereses que algum dia tuve. Todo montado en una “suerte de espiral”*”. O filme é então uma biografia que não tem como elementos os fatos mais importantes de uma vida, as datas marcantes: nascimento, faculdade, viagem, publicações de seus livros, estreias de seus filmes, mas pequenos afetos atribuídos ao biografado, montados em espiral. A biografia não é, assim, construída por cenas fortes, históricas, representativas, mas pelo olhar vago para um extracampo que não está no espaço contíguo, por um olhar que quer se descolar do que vê e acessar a imaginação, ter uma visão. O rosto do biografado, aqui, aparece nos rostos que, pelo olhar vago, vazios de objeto, trazem à cena memória, imaginação e tempo. Um afeto-fantasma que assombra a montagem, demandando realização imagética.

Esses afetos fantasmas nos perguntam sobre o personagem dessa carga emotiva, que de certa forma é fantasmal, é recusado ao espectador. Podemos imaginá-lo pelo desejo que deposita nesses 15 apuntes. O biografado aparece mais pelas direções nas quais aponta, pelas opções da montagem de fragmentos como notas para uma biografia. Por isso a biografia não aparece pelo que apresentam ou representam as imagens, mas por aquela vida que está fora de campo e maneja as escolhas, escolhe para onde apontar sua câmera e sua escrita. É assim que a vida biografada se insinua.

7 - Na ocasião da conferência de Cozarinsky na UFSC em 2010, gravei sua fala e a transcrição estará publicada no texto final da tese que escrevo.

As imagens de *Apuntes* nos dão a ver um pensamento: de que não há biografia que prescindia da memória e que em toda cena da memória aparece o desejo e o retorno. E assim, qualquer texto biográfico é sempre contingente, sempre parcial, sempre histórico (não do acúmulo do historicismo mas da contingência da historicidade). Partindo de imagens que lhe são caras, de fragmentos de filmagens antigas suas, mas entremeadas por cada *Luz de un cuerpo*, as notas se afastam da personagem *Cozarinsky* como possível biografada e se multiplicam em conexões virtuais que podem engajar qualquer um nesse papel.

No único episódio em que seu corpo aparece, dentro do táxi, sem ser creditado como *Cozarinsky*, o texto lido em voz off fala da morte, dos fantasmas, do desaparecimento e do motor do desejo:

Para algunas mitologías la muerte no es un acontecimiento súbito, el tránsito abrupto de un instante en que aún hay vida a otro en que ya no la hay. La representa más bien un viaje, simbólico, que puede entenderse como un despojamiento y un aprendizaje.

Es posible imaginar que durante ese tránsito subsisten, islas a la deriva en un mar nocturno, fragmentos de conciencia, recursos, voces e imágenes de la existencia que se apaga, transitorio bagaje al que el viajero se aferra por un tiempo breve, impreciso, que nuestros instrumentos no saben medir.

Nada sugiere que en esas islas perduren los momentos que el viajero hubiese considerado decisivos en su vida: tal vez solo se adhiera a ellas la resaca de un naufragio. De esas ruinas que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas sería vano esperar el retrato de un individuo que desaparece. Tal vez su condición de añicos, de desechos, es lo que cautivaría la atención del improbable espectador que a ellos pudiese asomarse: fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas que ya nunca podrá completarse. (COZARINSKY, 2007, p. 70)

Referências

APUNTES para una biografía imaginaria. Produção Constanza Sanz Palacios. Argentina, 2010, 60 min., color.

BORGES, Jorge L. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Debolsillo, 2015.

CONTI, Ulises. *Los paseantes*. Metamusica, París, Marsella, Buenos Aires, 2007. Álbum digital disponível em <https://ulisesconti.bandcamp.com/album/los-paseantes-2007>.

COZARINSKY, E. *Borges em/e/sobre cinema*. São Paulo, Iluminuras, 2000.

_____. *Cinematógrafos*. Buenos Aires, BAFICI, 2010.

_____. *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo, Brasiliense, 2007.

_____. *Cine 3 - Verdad y tiempo - potencias de lo falso*. Buenos Aires, Cactus, 2018.

O humano e o técnico em um só corpo: diálogos entre Simondon e Béla Tarr¹

The human and the technical in one body:
dialogues between Simondon and Béla Tarr

Andréa C. Scansani²
(Doutora/UFSC)

Resumo: Este trabalho propõe uma reflexão sobre o ato cinematográfico em Béla Tarr e sua equipe em diálogo com algumas ideias presentes na obra de Gilbert Simondon. Através do primeiro plano de seu último filme, *O Cavalo de Turim* (2011), traçaremos uma série de conexões entre as diversas facetas do pensamento de Simondon presentes em *O modo de existência do objeto técnico* (1958) e *Imaginação e invenção* (1965-66).

Palavras-chave: Béla Tarr, Gilbert Simondon, cinematografia.

Abstract: This paper proposes a reflection on the cinematic act of Béla Tarr and his crew in dialogue with some ideas present in Gilbert Simondon's work. Through the first scene of his latest film, *The Turin Horse* (2011), we will trace a series of connections between the various facets of Simondon's thought present in *The Mode of Existence of the Technical Object* (1958), and *Imagination and Invention* (1965-66).

Keywords: Béla Tarr, Gilbert Simondon, cinematography.

Os batimentos da imagem cinematográfica são criados, processados e expostos por máquinas. Desde a fabricação dos materiais até os procedimentos de filmagem, de finalização e da tão almejada projeção, todo o caminho é atravessado pela tecnologia vigente e disponível para a época em que tal ou qual produção é levada a termo. De tempos em tempos enfrentamos algumas revoluções tecnológicas que alteram os processos de filmagem e finalização, modificam os métodos de trabalho, transformam os mecanismos de articulação entre as máquinas e seus operadores e remodelam a própria dimensão daquilo que chamamos cinema.

Ao remontar a história tecnológica do cinema, vemos que ela sempre esteve em transformação e se, hoje, nossos celulares cumprem o papel de pequeninas cavernas de Platão, é porque o constante movimento da tecnologia é sua fortuna. Um movimento que, a nosso ver, não tem início nem fim. O que vemos como uma evolução de aparatos ópticos que ao longo dos séculos florescem em forma de imagens em movimento mais ou menos triun-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 6 do seminário temático *Corpo, gesto e atuação* em 11 de outubro de 2019.

2 - Professora do curso de Cinema da UFSC. Doutora pela ECA/USP com período sanduíche na Sorbonne Nouvelle, bolsa CAPES; mestre pela UNICAMP.

fantes, nada mais é do que a capacidade humana de transformar ideias em coisas, de debruçar-se com curiosidade sobre os materiais e de dar corpo à imaginação através de sua predisposição inventiva. Pensemos a imaginação, então, não apenas como uma abstração oposta à percepção [posto que se percebo estou em contato com o objeto percebido, portanto não-imaginário] e sim como uma potência de ação, de produção. A imaginação, tal qual pensada por Gilbert Simondon em seu curso *Imagination et invention* (1965/66), por exemplo, “nos mostra que o que precede a percepção [...] já é o nascimento de um ‘ciclo de imagem’ que se estende à percepção na forma de ‘imagens intra-perceptivas’ e para além da percepção através das ‘imagens-memória’” (BARTHÉLÉMY, 2012, p. 212).

Assim, a imaginação seria um ciclo contínuo que perpassa o estado pré-perceptivo [tendências motoras que se encontram na antecipação da experiência], a percepção [interação com o meio, com o objeto], a memória [ressonância afetivo-emocional da experiência], a invenção [organização e combinação das imagens] e a produção [um novo encontro com o objeto concreto, não o mesmo, mas um fruto da invenção]. Este ciclo de imagens que traça o caminho do pensamento inventivo a partir da imaginação, nos coloca numa continuidade não-linear, num fluxo perene de criações e transformações técnicas que ocorrem dentro de uma “compatibilidade sinérgica”. Isto é, dentro de uma ação simultânea de todos os diferentes momentos e diferentes agentes. Uma imaginação técnica formada por um circuito de imagens internas e externas a serviço da materialização das intenções humanas.

A ideia de Simondon de uma imaginação técnica como uma sensibilidade capaz de enxergar nas coisas sua própria tecnicidade (2007, p. 94) faz com que o movimento de transformação seja constante e circular, visto que cada era dá existência a seus próprios objetos. O objeto técnico, deste modo, “pensado e construído pelo homem, não se limita a criar uma mediação entre homem e natureza; é uma mistura estável entre o humano e o natural, contém algo de humano e algo de natural” (2007, p. 261). Seguindo seu pensamento, veremos que todo artefato, tudo aquilo que é construído pelo homem [portanto, a própria definição de artificial] tem sua faceta natural. A artificialidade está necessariamente atrelada ao homem, porque dele é originário, e qualquer objeto técnico é dependente da intervenção humana para perpetuar sua existência. Sendo assim, a consistência interna dos próprios objetos técnicos expressa sua porção naturalizada, onde “o artificial seria o natural suscitado” (2007, p. 271). Para que não fiquemos apenas na abstração das palavras do filósofo e consigamos enxergar parte de sua reflexão nas coisas da vida, pensemos um pouco no cinema [nosso objeto por excelência] e suas tantas máquinas, mais particularmente a câmera.

A função elementar, a utilidade decisiva, do objeto técnico central do cinema [a câmera] é a reprodução [por falta de palavra mais precisa] de imagens. No entanto, ao executar sua despreziosa e programada tarefa, ela entra na cadeia das imagens e oferece sua contribuição ao ciclo da imaginação-invenção [ela mesma sendo um fruto deste ciclo]. Uma vez realizada sua função, a imagem que dela nasce [uma imagem artificial], retroalimenta o próprio circuito. Sua artificialidade lhe confere uma condição exterior ao homem [mesmo que dele tenha vindo], e lhe garante uma vida própria dentro do universo dos objetos estéticos. Essa emancipação faz com que sua potencialidade enquanto imagem se intensifique, se tor-

ne parte de um conjunto técnico que está predestinado a propiciar o reencontro dos seres humanos [projeção] e, nesse momento [repetidas vezes na história de cada ser e na história do cinema] a imagem artificial acaba por ser assimilada [tanto individualmente quanto socialmente], torna-se parte novamente do imaginário em forma de memória [ressonância afetivo-emocional] e, de certo modo, é absorvida. A imagem concebida no imaginário do criador/cineasta, modelada pela câmera [também concebida pela imaginação e invenção] e interiorizada na mente do espectador é naturalizada em novas imagens e o próprio conjunto técnico câmera-projeção [artificial por excelência] é também incorporado e renovado constantemente.

Pensar o natural e o artificial num terreno comum de imbricações cria espaço não apenas às construções dos objetos técnicos como ferramentas específicas para problemas de uma certa época, mas como produtos da própria individuação humana [em constante mutação] que “forja conexões e as inscreve nos objetos” (SIMONDON, 2007). E ao vislumbrar na matéria “certas qualidades que não são práticas, nem diretamente sensoriais” a imaginação técnica atua como o propulsor, tanto das inovações tecnológicas quanto da inventividade estética que está diretamente atrelada às vicissitudes da humanidade. A comunhão entre o humano e o técnico, entre o artificial e o natural, ou entre a estética e a tecnologia no pensamento de Simondon parece-nos certa para abordarmos a cinematografia, não apenas como um instrumento para a realização de um filme, mas como um modo de existência próprio e concebê-la para além dos limites da aplicabilidade direta de suas máquinas.

Simondon clama por um “título de cidadania” (2007, p. 31) ao objeto técnico e desenvolve os vínculos desse protesto em sua tese secundária de doutoramento, *O modo de existência dos objetos técnicos*. Para o filósofo, a técnica [a máquina] exerce uma influência direta nos corpos dos indivíduos e sua ação utilizadora, sua suposta serventia, desencadeia uma alteração transversa, uma espécie de permuta contínua com quem [ou com o que] faz parte dessa articulação. Desse modo, o objeto técnico nada mais é do que um ser em conexão com os corpos e mentes, e não um objeto mecânico dissociado da realidade humana, ou mesmo independente de outros objetos técnicos. “A presença do homem nas máquinas é uma invenção perpetuada. O que reside nas máquinas é a realidade humana, o gesto humano fixado e cristalizado em estruturas que funcionam” (2007, p. 34). Essa presença se dá igualmente em caráter reverso, pois a máquina também se cristaliza no gesto humano. Essa permuta se dá através do que ele elabora como a margem de indeterminação das máquinas:

O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas [...] não tem nada a ver com um aumento de automatismo [...] tem a ver com o fato de seu funcionamento abrigar uma certa margem de indeterminação [...] que permite que uma máquina possa ser sensível à informação exterior. [...] A máquina dotada de alta tecnicidade é uma máquina aberta, e o conjunto de máquinas abertas aceita o homem como um organizador permanente, como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas” (SIMONDON, 2007, p. 33).

Se entendermos a câmera cinematográfica como uma máquina aberta que reflete a materialização do pensamento humano, podemos nos indagar com qual informação exterior ela estaria propensa a dialogar quando sob a batuta de quem orchestra as inter-relações de uma equipe de filmagem e seus tantos objetos técnicos. Como sabemos, a realização cinematográfica, normalmente, se encontra nas mãos [nos olhos e nos corpos] de um conjunto numeroso de pessoas e de máquinas, cada qual com suas imensas possibilidades técnicas e criativas. No momento em que tudo está preparado, em que todos os instrumentos entram em sintonia e passam a vibrar de forma orquestrada com vistas a uma tomada específica, o que entra em jogo [além da programação] é a maneira como esses corpos interagem e articulam todo o conjunto técnico, preservando seu caráter aberto e sua sensibilidade ao mundo exterior. O que é expressado não é mais a individualidade de cada membro da equipe, mas uma composição coletiva [dentro da compatibilidade sinérgica] (SIMONDON, 2013), uma *transindividualidade*

que coloca os indivíduos em relação, mas não através da sua individualidade constituída, separando-os uns dos outros [...], mas através dessa carga de realidade pré-individual, que contém potenciais e virtualidades. O objeto fruto da invenção técnica traz consigo algo do ser que o produziu, expressa algo desse ser que está menos ligado a um *hic et nunc* (SIMONDON, 2007, p. 263).

Para termos uma clara ideia sobre as variáveis envolvidas numa equipe ordinária de cinema poderíamos lembrar aqui a cena de abertura de *O cavalo de Turim (A Torinói ló)*, de Béla Tarr, em que o cavalo [aquele salvo do açoitamento por Friedrich Nietzsche] puxa uma carroça conduzida por um homem e, ao longo de pouco mais de quatro minutos, é acompanhado pela câmera em um longo “*travelling*”.

O nível de complexidade de realização de tal plano é alto. Pensemos um pouco em seus detalhes. Há toda uma longa movimentação da câmera em um terreno acidentado. Se formos fazer a exegese do movimento, veremos que a altura da câmera é variável e sua distância em relação ao percurso da carroça também. Há uma liberdade de aproximações e afastamentos da câmera em relação ao trajeto da carroça e suas variações na altura são alcançadas com a coordenação de um veículo em movimento e um braço de grua. Esta combinação faz, inclusive, com que a câmera possa aproximar-se do cavalo com certa sutileza, sem a proximidade do operador ou de outros suportes mais robustos.

Como sabemos, venta muito durante todo o filme o que nos fez investigar³ que foram usados grandes ventiladores e, para os planos mais abertos, há o apoio de um helicóptero para alcançar distâncias nas quais os ventiladores não seriam eficazes. A atmosfera visual nascida da associação desses poucos [mas complexos] elementos torna-se eficiente, não apenas pela escolha dos componentes do quadro - como a paisagem desolada, o esforço do cavalo, o deslocamento da câmera, as folhas, a poeira, o sol etc. -, mas, fundamentalmente, pela forma como todos esses ingredientes são assimilados pela câmera.⁴ O filme é compos-

3 - Cenas do documentário sobre o cineasta *I Used to Be a Filmmaker*, 2013, de Jean-Marc Lamoure.

4 - Não poderíamos nos furtar em dizer que o clima da cena de abertura de *O cavalo de Turim* não seria o mesmo sem a presença da música composta por Mihály Vig, parceiro de Béla Tarr em todos os seus filmes.

to dentro de uma amplitude entre claros e escuros monumental. O que queremos dizer com 'monumental' é, por exemplo, podermos ver em detalhes os pelos escuros e suados de um cavalo filmado em contra *plongée* com o céu nublado e o sol ao fundo. Tudo é visível, [portanto palpável] desde o recanto mais sombrio e discreto à intempérie mais violenta. Nenhuma área é especialmente acentuada, não apenas pela escolha óptica de uma profundidade de campo ampla, mas particularmente pela exploração primorosa da latitude do negativo dentro de sua extensa capacidade dinâmica.

Ao agruparmos todos esses elementos num único conjunto técnico, aquele comprometido com a realização de *O cavalo de Turim*, veremos que a margem de indeterminação de cada núcleo [*travelling*, vento etc.] é grande. O que faz da união dos conjuntos individuais algo ainda mais complexo. Sendo assim, a margem de indeterminação de cada agrupamento da equipe [do maquinista responsável pelo movimento da grua, do câmera que a opera por controle remoto, da velocidade em que o motorista dirige o caminhão, da sintonia do helicóptero com a *mise-en-scène*; ou ainda dos agentes da ação em cena: o cavalo, a carroça e seu cocheiro-ator] configura a potência do conjunto de máquinas abertas operadas por um conjunto de seres técnicos de alta especialização. As palavras já mencionadas de Simondon, "o conjunto de máquinas abertas aceita o homem [...] como um intérprete vivo das inter-relações entre as máquinas", fazem eco na cena de abertura de *O cavalo de Turim*.

Quando Simondon pensa a imaginação dentro de um ciclo de imagens internas e externas em constante movimento, ele está questionando a concepção de uma imaginação atrelada unicamente à subjetividade para pensar tal ciclo fora do domínio exclusivo do indivíduo. Como um fluxo de imagens numa realidade intermediária, num espaço comum entre o abstrato e o concreto, entre o passado e o futuro e entre o sujeito e o objeto. Uma equipe de cinema trabalha nesse espaço. Na impossibilidade de fissura entre o técnico e o artístico ou entre o essencialmente humano e a máquina, o cinema compactua com Simondon. E não poderia ser diferente, pois, para ele, "o destino da inspiração estética de todo pensamento que tende à sua realização é constituir no interior de cada modo de pensar uma retícula que coincida com a retícula dos demais modos de pensar: a tendência estética é o ecumenismo do pensamento" (SIMONDON, 2007, p. 199). Dito de outro modo, o cinema proporciona um terreno comum [retícula] onde as várias formas de pensamento podem se manifestar. Sua tendência estética não propicia manifestações isoladas deste ou daquele princípio ou desta ou daquela capacidade técnica e, sim, uma eficiente articulação entre todos os seus componentes. O cinema, através da inspiração estética que o motiva e a personalidade técnica que lhe dá forma, é a um só tempo objeto técnico e estético. Ele assimila de forma equivalente as diferentes individualidades que habitam esse espaço compartilhado e transforma-se num agregado *transindividual*.

Desse modo, Simondon nos aponta alguns caminhos para compreendermos de forma integral os diversos tipos de pensamento [e intuições] que compõem o ato cinematográfico. Com ele, também podemos ver para além da obra em si, a qual está "menos ligada a um *hic et nunc*" e mais conectada aos ciclos de imagem-imaginação-invenção do próprio cinema. Consequentemente, quando nos referimos às pulsações vitais do cinema, à sua vibração,

estamos nos referindo aos vários estratos que o constituem dos quais fazem parte tanto a própria história técnica das imagens quanto as assimilações deste percurso pelos homens; num fluxo constante desta arte necessariamente tecnológica e indiscutivelmente humana.

Referências

KELEMEN, Fred. "The Thinking Image: Fred Kelemen on Béla Tarr and The Turin Horse". *Cinema Scope*, n. 46, 2011.

LAMOURE, Jean-Marc [direção]. *I Used to Be a Film Maker*. 2014.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence de objects tecchiques*. Paris: Aubier, 1989.

_____. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. B. Aires: Prometeo, 2007.

_____. *Curso sobre la percepción*. Buenos Aires: Cactus, 2012.

_____. *Imaginación e invención*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

_____. *Sur la technique*. Paris: Press Universitaires de France, 2014.

Padrões de linguagem e identidade no filme *Muleque té doido!* (2014)¹

Patterns of language and identity in the
movie *Muleque té doido!* (2014)

Andréia de Lima Silva²
(UFF)

Resumo: Esta comunicação propõe a caracterização dos padrões de linguagem e identidade maranhense do filme *Muleque té doido!* (2014), tomando por referencial teórico o imaginário e as representações culturais de um cinema ainda considerado local/regional. O filme em análise foi um fenômeno local de bilheteria e ficou em cartaz por cerca de três meses. Ao inserir o folclore e as lendas locais, o longa mesclou elementos “regionais” maranhenses com elementos “universais” hollywoodianos (em termos estéticos).

Abstract: This paper proposes the characterization of the language and identity patterns from Maranhão in the movie *Muleque té doido!* (2014), taking as theoretical reference the imaginary and cultural representations of a cinema still considered local/regional. The movie under review was a local box office phenomenon and ran for about three months. By inserting local folklore and legends, the feature merged “regional” elements from Maranhão with Hollywood “universal” elements (in aesthetic terms).

Palavras-chave: Padrões de linguagem, identidade, imaginário, cinema maranhense.

Keywords: Language patterns, identity, imaginary, Maranhão cinema.

A linguagem regional e os traços marcantes da identidade maranhense parecem decisivos para a composição da narrativa do filme *Muleque té doido!* (2014), longa-metragem de ficção do cineasta Erlanes Duarte, considerado um dos maiores fenômenos do cinema recente do Maranhão. Pesquisas do campo audiovisual têm demonstrado a relevância das produções cinematográficas para a difusão do imaginário e cultura de um povo, bem como das formas de sentir e pensar o mundo. Em filmes de circulação mais restrita a determinadas regiões, as escolhas técnicas e estéticas guardam certa consonância com as referências culturais do seu local de produção, o que, de certa forma, funciona como estratégia para gerar identificação mais direta com o público.

Além desse recurso a padrões linguísticos e identitários regionais, filmes como *Muleque té doido!* (2014) possivelmente alcançam grande sucesso de público ao também recorrer à linguagem fílmica que remete aos padrões narrativos e estéticos do cinema hollywoodiano.

1 - Trabalho apresentado na Mesa “Coletivos, entrelugar, identidade”.

2 - Estudante de Doutorado do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF) e servidora (cargo Jornalista) do Instituto Federal do Maranhão (IFMA).

Assim, neste longa, o caráter “regional” maranhense se mesclou ao “universal” hollywoodiano ao inserir elementos do folclore e das lendas locais na película, aproximando a obra do espectador que a recebe.

O enredo de *Muleque té doído!* (2014) se passa em São Luís (MA). A história gira em torno das aventuras vividas por quatro amigos – Erlanes, Guida, Nikima e Sorriso –, que compõem uma banda chamada Raça Ruim. Na trama, após viverem uma noite de muita confusão envolvendo a mocinha Laura e os bandidos da Gangue da Bota Preta, eles encontram um mapa que deve levá-los a um tesouro escondido. Para tentar decifrar o mapa eles recorrem a vários personagens que conhecem a história de São Luís.

O filme, que não foi registrado na ANCINE, obteve cerca de 15 mil espectadores e renda de cerca de 50 mil reais – dado impressionante para um filme local. Em alguns cinemas, o longa, que estreou em 26 de junho de 2014, estendeu-se até o mês de setembro daquele ano, fato até então inédito para o cinema maranhense. O grande sucesso de bilheteria chegou a gerar um *case* na rede de cinemas Cine System, já que o filme maranhense superou a bilheteria de blockbusters internacionais que estavam em cartaz na mesma época. O sucesso nos cinemas de São Luís levou rapidamente o primeiro filme de Erlanes Duarte para o mercado da pirataria. *Muleque té doído!* (2014) também foi disponibilizado na internet, no canal do YouTube, e já teve em torno de 4,5 milhões de visualizações³. Tanto sucesso viabilizou a produção de mais dois filmes: *Muleque té doído 2 – a lenda de Dom Sebastião* (2016) e *Muleque té doído 3 – mais doído ainda* (2019). Em 2020 o diretor irá produzir o quarto e último filme da saga.

Essência local em molde “global”

Em um primeiro momento destacamos como o gênero comédia foi trabalhado no filme de forma a congregar outros gêneros cinematográficos que funcionaram como seus corroboradores. É o caso, por exemplo, dos efeitos especiais durante a destruição da cidade de São Luís. A princípio a ideia do diretor talvez fosse dialogar com o cinema hollywoodiano e seus filmes com temáticas de fim do mundo em que grandes metrópoles começam a ser destruídas antes da dissolução final do herói. Entretanto, com poucos recursos a serem empregados no filme maranhense o resultado saiu mal-acabado e grosseiro sendo, também, um dos principais elementos cômicos do filme.

A linguagem que se destaca em *Muleque té doído!* (2014) é composta essencialmente por elementos provenientes do cinema hollywoodiano clássico em que os personagens têm papéis bem demarcados com alguns padrões de enredo recorrentes, tais como: a proposta de achar um tesouro perdido; a ideia de salvar a cidade (comum nos filmes com temáticas de fim de mundo); a demarcação da dicotomia mocinho e bandido; ou mesmo o protagonista que salva a mocinha do bandido.

3 - Dados de dezembro de 2019 que reúnem os números da publicação oficial da produtora e as publicações não oficiais.

Quando o espectador vai a um filme clássico, vai muito bem preparado. (...). O espectador conhece os personagens e as funções de estilo mais prováveis. Possui internalizadas as normas cênicas de exposição, de desenvolvimento da linha causal anterior, etc. (BORDWELL, 2005, p. 295).

No filme maranhense esses elementos “universais” do cinema hollywoodiano se mesclam com outros, locais. Assim, temos no filme várias referências à cultura ludovicense que sustentam o enredo e provocam a empatia do espectador, pois eles compartilham daquelas mesmas lendas, histórias, manifestações culturais e linguagem.

Partindo dessa construção narrativa massiva estabelecida pela indústria cinematográfica estadunidense, é importante destacar que todo filme produzido fora dos Estados Unidos passa a assumir o rótulo de “nacional” ou “regional”, o que já pressupõe, no próprio termo, que há um “universal” comum a todos. Sobre essa articulação nacional/regional, a partir das questões identitárias, Albuquerque Jr. (1996) explica que essas construções espaciais foram determinadas por questões políticas e podem mudar com o tempo.

[...] devemos tomar as relações espaciais como relações políticas e os discursos sobre o espaço como o discurso da política dos espaços, resgatando para a política e para a história, o que nos aparece como natural, como nossas fronteiras espaciais, nossas regiões. O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna. É através das práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dá lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com o todo, sendo este todo uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas (ALBUQUERQUE JR., 1996, p.25).

É interessante observar também o uso da trilha sonora no filme, já que ao adotar uma trilha regionalizada com sons típicos da cultura maranhense, como o reggae, o tambor de crioula ou mesmo o bumba-meu-boi o diretor pretende criar uma identificação com o espectador.

Imaginário e identidade urbana nas representações de São Luís no filme

Em *Muleque té doido!* (2014) investigamos as principais referências à cultura ludovicense explicitando como elas são reveladas ao espectador e quais as possíveis associações que estes podem fazer a partir do seu universo simbólico. Entendemos que essa conexão com a cidade de São Luís é ressignificada pelos espectadores de forma diferenciada, de acordo com a experiência de vida de cada um e as relações que eles estabeleceram (ou não) com aquele local. Nesse ponto, a questão identitária do filme se revela na escolha da cidade de São Luís como cenário, nas referências a fatos conhecidos dos moradores locais como a

Gangue da Bota Preta e a Loka do Rio Anil, na menção à manifestação cultural do Bumba-meu-boi, na Lenda da Serpente Encantada e na própria linguagem regionalizada utilizada pelos personagens do filme.

Tomamos aqui a questão da identidade como algo que é formado no seio da sociedade, e que varia em cada grupo social, já que as redes de representações, construções simbólicas e discursivas são variáveis, como bem expõe Bronislaw Baczko: “todas as cidades são, entre outras coisas, uma projeção dos imaginários sociais no espaço” (BACZKO, 1985, p. 313). Desse modo, para perceber tais identidades é preciso uma postura de fugir do consenso visível e enraizado.

A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em ‘processo’, sempre ‘sendo formada’. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2006, p. 38-9)

Em *Muleque té doído!* (2014) há uma forte presença da cidade de São Luís tornando-a quase um personagem do longa-metragem. Assim, as paisagens da capital maranhense surgem durante todo o filme em uma forma de apresentar os principais pontos turísticos contrastando-os com a zona periférica da cidade. O enredo do filme também se articula com diversas referências culturais ligadas ao município e que estão presentes no imaginário do espectador e, também, com o objetivo final dos protagonistas: salvar a cidade da destruição total ocasionada pelo despertar da serpente encantada.

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer. (PESAVENTO, 1995, p. 24)

Outra representação de São Luís que o filme aborda foi a menção à Gangue da Bota Preta e à Loka do Rio Anil. As duas histórias permeiam o imaginário social dos moradores que vivem em São Luís. No longa, a Gangue da Bota Preta surge como grupo rival dos protagonistas. Eles são apresentados como a gangue mais perigosa da cidade que costuma cortar o bico dos seios das mulheres. Quem viveu em São Luís no início dos anos 1990 logo vai entender a referência, pois essa gangue realmente existiu embora as histórias que foram contadas sobre ela nem sempre corresponderam à realidade como mostrou o historiador Antônio Marcos Costa (2011).

Já a personagem da Loka do Rio Anil surge em cenas descontextualizadas. Ela sempre aparece correndo com os braços para cima e gritando. Quando um dos protagonistas pergunta de quem se trata o outro responde “É a Loka do Rio Anil” deixando para o espectador

criar a conexão sobre aquela referência. A cena é uma alusão ao que foi considerado um dos primeiros memes de internet do Maranhão. A história surgiu em 2010 durante a inauguração de um grande shopping na cidade de São Luís: o Rio Anil Shopping. Centenas de pessoas aguardavam a abertura dos portões, pois o novo empreendimento prometia grandes promoções e a presença de atores globais. Quando os portões abriram todos começam a correr e um fotógrafo do Jornal O Estado do Maranhão conseguiu captar a imagem de uma garota sorridente com os braços para cima. A foto foi postada no Portal Imirante e chamou a atenção do designer Wandson Lisboa, na época estagiário do portal, que logo transformou a foto em dezenas de memes de internet que viralizaram na cidade.

Em *Muleque té doido!* (2014) há uma referência clara à cultura do Bumba-meu-boi por meio da trilha sonora em alguns trechos do longa-metragem e, também, quando surgem dois personagens conhecidos na encenação do auto: o Miolo do Boi e o Pai Francisco. No filme o personagem do Miolo do Boi surge durante um sonho do protagonista Erlanes para lhe contar sobre a sua missão de salvar São Luís. Já o personagem do Pai Francisco também aparece de surpresa para lembrar ao protagonista da sua missão e lhes fornecer pistas para o desenrolar da história.

Uma das principais histórias que envolve a ilha de São Luís é a Lenda da Serpente Encantada. Segundo a lenda, uma gigantesca serpente habita as galerias do Centro Histórico de São Luís e cresce sem parar e um dia destruirá a ilha quando a cabeça encontrar a calda. No filme a história original da lenda, relatada pelo personagem do Químico, serve de caminho norteador para os elementos de ficção que serão criados a partir dela. Assim, é contado no filme que a cada 400 anos a serpente encantada desperta para destruir a ilha de São Luís que deve ser salva por alguns escolhidos. É importante ressaltar que essa lenda faz parte do imaginário do povo ludovicense. Nesse sentido, o longa-metragem maranhense funcionou como elo entre o mundo social onde o espectador vive e todas as representações sociais que permeiam aquele lugar.

Outro ponto relevante do longa-metragem maranhense é o uso da linguagem popular e as gírias locais trabalhadas no filme. São palavras e expressões típicas dos ludovicenses utilizadas nos diálogos dos personagens. O próprio título do filme, *Muleque té doido*, é uma expressão recorrente no Maranhão. Dessa forma, a peculiaridade linguística do Estado é explorada como estratégia para provocar a empatia do espectador que compartilha daqueles mesmos termos em seu dia-a-dia. Funciona, também, como recurso cômico, na medida em que muitas dessas palavras e expressões são engraçadas e só utilizadas naquele Estado. A trama é permeada de diálogos como estes: “Ai, só tem gente feia aqui (...). Mucura! Cati-roba!”, ou mesmo no trecho “(Nikima) – Lá em Salvador a gente chama isso aí é de veado. (Erlanes) – Aqui em São Luís é qualira mesmo. E pense num qualira esparroso!”.

Conclusão

Em relação às representações de São Luís presentes no filme *Muleque té doído!* (2014), entendemos que elas, associadas a uma linguagem simples e acessível, possivelmente transformaram o longa-metragem em um sucesso de público na capital maranhense na medida em que as projeções referentes à cidade, aos modos de falar do povo, às lendas populares e a alusão a fatos recentes realizados na obra de Erlanes Duarte faziam parte do imaginário social dos espectadores. Assim, a adoção de procedimentos estéticos e narrativos do cinema hollywoodiano facilitaram a compreensão do espectador, já que esse tipo de narrativa, esses modos de ver, já são (re)conhecidos por ele.

É importante ressaltar que *Muleque té doído!* (2014) é uma homenagem aos 400 anos da cidade de São Luís, completados em 2012 – ano em que o longa foi filmado. Dessa forma, a cidade turística, com seus monumentos e prédios históricos, divide espaço no filme com uma cidade menos “vendável”, que possui mazelas e problemas. Isso acontece também com a cultura ludovicense divulgada no filme. Assim, as manifestações culturais ou lendas locais tipicamente associadas à cidade, como o Bumba-meu-boi e a Lenda da Serpente Encantada, dividem espaços com histórias quase desconhecidas para aqueles que não moram em São Luís, como a Gangue da Bota Preta e a Loka do Rio Anil.

Muleque té doído! (2014) é, portanto, um passeio pelos principais elementos da identidade ludovicense. Nesse sentido, a cidade de São Luís é o tesouro a ser salvo. Se por um lado o longa-metragem reforça o discurso oficial da cidade patrimônio, por outro faz uma crítica sobre o direito à cidade. No filme Erlanes e seus companheiros salvam a São Luís que os exclui. Eles salvam o Centro Histórico, o patrimônio, mas habitam as zonas periféricas.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN. Ed. Massaragana, 1996.
- BACZKO, B. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277-301. v. 2.
- COSTA, A. M. M. *Os garotos da bota preta (1989-1994): entre práticas de visibilidade pública e de delinquência*. Monografia (Graduação). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2011.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MULEQUE té doído!. Direção: Erlanes Duarte. [S.I]: Raça Ruim Filmes, 2014. (123 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tJ00MwT2VNk>>.
- PESAVENTO, S. J. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Rev. Bras. de Hist.*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

“*Let’s keep going*”: O silêncio em *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991)¹

“*Let’s keep going*”: The silence in Ridley Scott’s *Thelma & Louise* (1991)

Andressa Gordya Lopes dos Santos²
(Doutoranda – Multimeios/UNICAMP)

Resumo: O presente trabalho analisa o silêncio das protagonistas no filme de Ridley Scott, de 1991, *Thelma & Louise*. Violentadas, subjugadas e perseguidas, elas rebelam-se contra um sistema masculino e paternalista que busca, a todo custo, colocá-las sob controle. Dado o conflituoso cenário, isolam-se. A recusa pela comunicação é uma escolha contra tudo que é masculino e exterior a elas. Apenas elas e nós, espectadores, sabemos a verdade. Verdade que carregam consigo até o derradeiro e infame fim.

Palavras-chave: Silêncio, *Road Movie*, *Thelma & Louise*, Estudos Feministas do Cinema.

Abstract: This paper analyzes the silence of the protagonists in Ridley Scott’s 1991 film *Thelma & Louise*. Violated, subjugated and persecuted, they rebel against a paternalistic male system that seeks at all costs to bring them under control. Given the conflicting scenario, they isolate themselves. The refusal to communicate is a choice against everything that’s masculine and external to them. Only they and we, viewers, know the truth. Truth that they carry with them to the infamous end.

Keywords: Silence, Road Movie, *Thelma & Louise*, Feminist Film Studies.

Introdução

Elas estão dirigindo por dias deserto adentro sem dormir direito. Elas querem chegar ao México. A polícia tem-nas perseguido incessantemente. Contudo, fogem mais desesperadamente de sua própria sociedade opressiva: trabalho duro com salários baratos, uma vida doméstica que se assemelha a uma prisão, abuso verbal e físico, um sistema legal que as presume culpadas. Atravessando inúmeras fronteiras entre estados, elas também atravessaram um estado alterado de percepção. Dirigindo, elas se redescobriram, renasceram, auxiliadas pela “doula” de sua jornada desesperada. Transcendendo mera amizade ou romance, são agora íntimas, camaradas, almas gêmeas (LADERMAN, 2002, p. 1).³

1 - Comunicação individual apresentada no XIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE: Silêncio, música, ritmo.

2 - Mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP e doutoranda no mesmo instituto sob orientação da Profa. Dra. Iara Beleli.

3 - Tradução nossa.

Os momentos finais de *Thelma & Louise*, descritos por David Laderman, invocam uma legião de outros *road movies* e denota muitas das características essenciais do gênero. O conturbado e controverso fim dramatiza o impulso primordial do gênero: rebelião contra a ordem social conservadora e opressiva. Para Laderman, a força motriz que impulsiona a maioria dos *road movies* é o abraço da jornada como crítica cultural. A fronteira que os personagens buscam ultrapassar é, para o autor, a da familiaridade cultural, buscando no desconhecido uma revelação ou transcendência (LADERMAN, 2002, p. 2)

A cultura comercial americana se agarra tanto à rodovia e ao automóvel, como imaginário e metáfora, que o estouro do *road movie* no período pode ser entendido como uma resposta à invasão dessa nova “rodovia⁴” instituída na virtualidade (LADERMAN, 2002, p. 176). Ao mesmo tempo em que o gênero segue as linhas narrativas do *road movie* independente pós-moderno dos anos 1980, também testemunhamos a sua reformulação revigorante com todo o espírito de rebelião de *Bonnie & Clyde* (Arthur Penn, 1967) e *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969).

Assim, o *road movie* do fim do século XX abraça seu propósito essencial e contracultural, repolitizando e trazendo novos pilotos para as narrativas: usualmente gays, mulheres e negros. Para além de *Thelma & Louise*, alimentados por um desejo de retornar às margens e fronteiras sociais e viajar subversivamente desafiando a estrutura conservadora, filmes como *My own private Idaho* (Gus Van Sant, 1992), *The adventures of Priscilla, queen of the desert* (Stephan Elliott, 1994), *To Wong Foo, thanks for everything! Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995), compõem o *hall* dos que se tornaram tão clássicos quanto *Easy Rider*.

A maioria desses filmes adota o revisionismo pós-moderno de subverter gêneros e trazer sensibilidades atuais onde o “outro” marginalizado assume o que um dia foi um conto masculinista sobre o anarquista solitário. Com elementos de *screwball comedy*⁵, *Thelma & Louise* ataca tanto a opressão patriarcal da ordem social, quanto as bases patriarcais do gênero (LADERMAN, 2002, p. 179).

Entre silêncios e ruídos de comunicação

Steve Cohan e Ina Rae Hark demarcam *Thelma & Louise* como uma importante virada popular e acadêmica na recepção do *road movie*, alegando que o filme “galvanizou a atenção crítica no *road movie* como um produto identificável de Hollywood”, revivendo o gênero ao subverter sua ideologia patriarcal anterior (1997, p. 10).

Thelma & Louise é mais que uma rebelião contra os papéis de gênero, é uma rebelião contra o domínio masculino dos espaços. Confinadas no interior da esfera doméstica, ambas se vêem em situações de servidão. Thelma, como uma ingênua dona de casa, representa a

4 - A internet era chamada de “*information highway*” nas propagandas.

5 - Tipo de comédia que se baseia na sucessão de eventos fora do comum e situações inesperadas.

infantilização das mulheres no seio doméstico, onde são tratadas como indivíduos de segunda classe. Território masculino, o feminino precisa ser controlado, subjugado e, quando saído controle, é necessário que seja severamente punido.

Ao imporem-se fora de casa, o filme denuncia o quanto a esfera pública é hostil às mulheres. O assédio, o estupro, o descrédito, a desconfiança e a lei se impõem sobre elas como se a presença de mulheres sozinhas fosse um convite socialmente justificado para a violência. E a estrada, aquele lugar de ninguém, é o único lugar onde a liberdade se mostra alcançável no horizonte.

O isolamento social em que elas se encontram define sua liberdade não muito além do limite do espaço do *Ford Thunderbird* de Louise. Fora dele, elas estão contra tudo e contra todos. A falta de informação que gere o conflito – a ausência de suas versões sobre a tentativa de estupro, sobre o assassinato, sobre seus próximos passos e sobre as escolhas que fazem para se salvar ou escapar – é o que gera confusão na mente dos homens do filme, é fantasticamente sarcástica e pode ser compreendida como o choque entre o paternalismo machista e o silenciamento histórico das mulheres. Esse mistério não desvendado é a feminilidade aos olhos masculinos, essa subjetividade por tanto tempo ignorada que de repente eclode e se impõe.

O mistério feminino é uma ameaça e desvelá-lo é, como aponta Laura Mulvey, uma forma de reduzir o risco que as mulheres representam à ordem patriarcal (MULVEY, 2003). Thelma e Louise são hostilizadas porque contestam diversas convenções da ordem social burguesa em relação aos papéis de gênero: as falhas da lei em relação à violência sofrida por mulheres e porque rejeitam seu papel subalterno de subserviência. Em outros termos, porque desacreditam em tudo o que é masculino e exterior à relação de ambas.

Entre elas, são verborrágicas e cheias de discursos de efeito sobre suas experiências, sobre a crise que vivem, sobre o passado e sobre os seus anseios. Exteriormente a elas, silêncio. Deixar os outros personagens no escuro é mais que uma fuga pelas consequências de um crime, é uma escolha, porque, aos olhos delas, mulheres são sempre descreditadas. Logo após o crime, quando Thelma sugere que contem o que houve à polícia, Louise não demonstra sequer considerar o diálogo com as autoridades:

“- Nós não deveríamos ir à polícia? Digo, eu acho que nós deveríamos ir à polícia.

- Para dizer o que para eles? O que, Thelma? O que acha que deveríamos dizer a eles?

- Eu não sei. Apenas contar o que aconteceu.

- Qual parte?

- Tudo. Que ele tentou me estuprar.

- Apenas umas 100 pessoas a viram bochecha com bochecha com ele à noite inteira, Thelma! Quem vai acreditar nisso? Nós simplesmente não vivemos nesse tipo de mundo.” (THELMA ..., 1991, cap. 2).

Apenas Thelma, Louise e nós, espectadores, sabemos a verdade. Verdade que guardamos e que elas carregam consigo até o derradeiro fim. Sobre essa questão do silêncio, E. Ann Kaplan revisita uma entrevista cedida por Marguerite Duras à Jean-Jacques Rivette e Jean Narboni, em 1969, na qual ela expressa sua opinião sobre os hippies e outros grupos oprimidos:

Eles [os hippies] primaram por não fazer nada. Chegar a tal ponto é fantástico. Você sabe como não fazer absolutamente nada? Eu não sei. É disso que somos mais carentes... Eles criaram um vácuo e todos esses... recursos das drogas... é um meio, tenho certeza disso... Eles estão criando um vácuo, mas nós ainda não podemos ver o que vai substituir o que foi destruído neles – ainda é muito cedo para isso. [...] O hippie é uma criatura que não tem absolutamente nenhuma ligação com nada. Não estando somente fora de toda espécie de segurança, de qualquer espécie de previdência social, mas fora de tudo. Não é uma rejeição, é um período de espera. Como alguém que dá uma pausa. Antes de comprometer-se com a ação... é muito difícil passar de um estado para o outro. Abruptamente. É até mesmo anormal, não é saudável... É preciso esperar... Você não faz uma coisa a menos que desfaça o que havia anteriormente (KAPLAN apud DURAS, 1995, p. 134).

Duras defende que essa posição “de fora” é útil; é um lugar que permite às pessoas moverem-se de uma situação para outra sem que haja uma mudança radical. Um pouco mais adiante na entrevista, esta posição torna-se mais clara quando Duras fala sobre “a lacuna que há entre a esperança e o desespero... uma lacuna indescritível”. E é justamente a essa lacuna que ela se refere quando fala sobre “o vácuo”, ou de um “ponto zero”, o lugar onde “a sensibilidade reagrupa-se... e redescobre-se” (KAPLAN, 1995, p 135).

Apesar da relação de Thelma e Louise com os *hippies* se encerrar no espírito subversivo e contracultural, podemos fazer uma ponte bastante coerente com a forma com que Duras construiu narrativamente o silêncio em seu filme *Nathalie Granger* (1972). No filme, duas mulheres, interpretadas por Lucia Bosé e Jeanne Moreau, moram juntas numa casa do subúrbio parisiense cujo mais rotineiro hábito é escutar o rádio. Apesar da discrepância narrativa com *Thelma & Louise*, nos interessa aqui expor como Duras compreende as relações das mulheres com o espaço doméstico, com a comunicação com o mundo exterior, com elas mesmas e com outras mulheres.

No contexto, Duras está inserida no seio das vanguardas europeias e das teóricas feministas francesas inspiradas por Lacan e, apesar de não nos interessar adentrar no cerne da psicanálise, nos ateremos à forma como elas compreendem o uso da linguagem. Na compreensão dessas teóricas, a linguagem como principal ferramenta de progresso e organização social possui um viés inerente ao homem. Consequentemente, se a linguagem é por definição “masculina”, as mulheres que a falam estão alienadas de si mesmas. Com base nisso, Kaplan alega que as mulheres defrontam-se com uma contradição real: se permanecerem em silêncio, ficarão fora do processo histórico. Mas, se começarem a falar e a escrever como fazem os homens, entrarão na história subjugadas e alienadas; é uma história com a qual,

falando de forma lógica, seu discurso deveria romper (KAPLAN, 1995, p 135). Esse discurso é a gênese do contracinema feminista da década de 1970 e de todo o experimentalismo linguístico que ele implica.

O silêncio em *Thelma & Louise* não tem origem na ausência de diálogos, mas na ausência de comunicação com tudo o que é exterior ao carro de Louise, e cuja informação a respeito de qualquer subjetividade é oferecida por meio de seus rastros e vídeos de segurança. Essa taciturnidade permite que a relação entre elas se aprofunde num contexto de sororidade e que o arco das personagens evolua mantendo-as externas ao conflito: elas estão sempre um passo à frente de tudo e de todos; qualquer presença masculina é invasiva, violenta e opressiva. Até mesmo no ato final e diante de toda a emboscada, elas ainda optam por levar consigo alguma verdade ou diálogo. O filme se encerra e, junto com ele, o ponto de vista das protagonistas.

Kaplan cita Claudine Herrmann quando esta aponta que a única coisa que resta à mulher é encontrar (e falar a partir dele) um espaço vazio, uma “terra de ninguém” à qual ela possa chamar de sua. O vácuo tem para ela, então, um valor respeitável, ou, como Julia Kristeva coloca, “estranhas à linguagem, as mulheres são visionárias, dançarinas que sofrem enquanto falam” (KAPLAN apud KRISTEVA, 1995, p. 137).

Em respeito à transfiguração das personagens no decorrer da narrativa, o filme foi recebido com polêmica e controvérsia. Havia quem defendesse e havia quem criticasse o feminismo no filme apontando-o como problemático e distorcido. Peter Reiner (1991) publicou no jornal *Los Angeles Times* o artigo, “*Thelma and Louise Just Good Ol’ Boys?*”, em que ele criticava o que chamou de “masculinização” das personagens e que isso seria “contrário ao feminismo”.

O que nos intriga na afirmação de Reiner é: o que seria exatamente essa masculinização? Uma vez que vivemos em uma sociedade cujas atividades, espaços e comportamentos são divididos por binarismos de gênero e que nada são mais que performances sociais?

Hilary Neroni, em *The violent woman*, argumenta que as expectativas de gênero expõem as divisões dos códigos sociais e que há comportamentos considerados inerentes ao homem e à mulher (2005, p. 9). Numa sociedade binária, não há como extrapolar essas divisões, mas pode-se contestá-las. Quando ela se refere a “não é possível extrapolar”, Neroni reforça como a masculinidade e a feminilidade funcionam na ordem simbólica e que tudo o que há no entremeio, as nuances identitárias que podem ir de um lado para o outro, para nenhum ou transitar no “entre”. Logo, o que Reiner aponta como “masculinização”, sobretudo a respeito das drásticas mudanças de Thelma, se deve mais à forma como o próprio autor lida com as suas expectativas de gênero do que à suposta masculinização de Thelma na narrativa.

Considerações Finais

Em nenhum momento a tensão ideológica do filme se torna mais pronunciada do que em seu final catártico. O desespero por um refúgio longe da violência e da punição do início transforma-se no espírito rebelde do “não há nada a perder”.



Figura 1: Ao fim de *Thelma & Louise*, a imagem congela-se, eternizando o momento de transcendência, ou de declínio, dependendo da perspectiva de quem assiste.

Laderman argumenta que, ao “continuarem indo”⁶ elas encontram a maior solução para a rebelião, seu último salto para a morte é a prova definitiva da incapacidade da ordem social masculina de contê-las (2002, p. 192). É nesse momento, também, que a maior ambiguidade do filme se revela: por um lado, o filme recusa de maneira convencional a seguir com sua rebelião feminista, eliminando-as por meio de um martírio sentimentalizado; por outro, exalta sua resistência através do extremo dignificante.

O abraço de seu destino fatal significa uma potente forma de subversão vigorosa: um tapa na cara do patriarcado. E então, novamente, a luz branca, sem sangue e feliz, lavando seu salto em câmera lenta, significa a capacidade insidiosa do patriarcado (e de Hollywood) de absorver e higienizar a subversão (LADERMAN, 2002, p. 192).⁷

Um cenário em que a morte é a única possibilidade de liberdade possível não é para ser aplaudido, mas refletido. Todos os homens no filme simbolizam algum tipo de violência e opressão a que ambas decidem resistir: o marido abusivo, o namorado aproveitador, o estuprador do bar, o assediador do caminhão, o xerife paternalista e o ladrão sedutor. Por um lado, uns usam da violência física e psicológica que submetem suas condições de mulher a mero objeto; por outro, aqueles que supostamente as querem salvar infantilizam-nas e as reduzem a meras donzelas em que eles, as figuras paternalistas da lei, devem proteger. Thelma e Louise não querem proteção, não querem ser salvas, elas querem salvar a si mesmas e assumem para si o panteão de consequências que isso significa. O fim bucólico e a escolha pela morte assume claramente que nenhuma dessas figuras masculinas serve para elas como alento num mundo de opressão.

6 - “Let’s keep going”, referência ao diálogo final de Geena Davis.

7 - Tradução nossa.

Referências

COHAN, Steve. HARK, Ina Rae. *The Road Movie Book*. London: Routledge, 1997.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema - Os dois lados da câmera*. Rocco. São Paulo - SP, 1995.

LADERMAN, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. University of Texas Press, Austin, 2002.

MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Ismail Xavier (Org.). A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal Embrafilme, 2003.

NERONI, Hilary. *The violent woman - Femininity, Narrative and Violence in Contemporary American Cinema*. Nova York, State University of New York Press, 2005.

RAINER, Peter. "True or False: *Thelma and Louise* Just Good Ol' Boys?". *Los Angeles Times*, Maio, 1991.

O registro e a invenção em *A festa e os cães* e *Monstro*¹

Documenting and invention in *A festa e os cães* and *Monstro*

Annádia Leite Brito²
(Doutoranda - PPGCOM-UFRJ)

Resumo: *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus, e *Monstro* (2015), de Breno Baptista, são dois filmes cearenses que se situam entre as imagens fixas e em movimento. Através do conceito de fotográfico em Bellour (2008), são investigadas suas estruturas formais e diegéticas, estabelecendo aproximações com *(nostalgia)* (1971), de Hollis Frampton, e *A balada da dependência sexual* (1980-1986), de Nan Goldin.

Palavras-chave: Fotográfico, cinema, fotografia.

Abstract: *A festa e os cães* (2015), by Leonardo Mouramateus, and *Monstro* (2015), by Breno Baptista, are two films from Ceará with images between still and movement. Their formal and diegetic structures are analyzed through Bellour's concept of photographic alongside with the investigation of their similarities with Hollis Frampton's *(nostalgia)* (1971) and Nan Goldin's *The Ballad of sexual dependency* (1980-1986).

Keywords: Photographic, film, photography.

Leonardo Mouramateus nasceu em Fortaleza e é formado pelo curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Desde a graduação vem realizando trabalhos bastante expressivos e com repercussão internacional, como o documentário *Mauro em Caiena* (2012), vencedor do prêmio de melhor curta no 35º Cinéma du réel. Suas obras investem bastante no corpo, no som e no espaço dentro da *mise-en-scène*, principalmente através da aproximação com a dança, a música eletrônica e com um olhar sobre sua cidade natal.

A festa e os cães (2015) é um curta-metragem de vinte e cinco minutos realizado pouco tempo antes de Mouramateus se mudar para Lisboa. O início do filme vai lentamente revelando sua estratégia: em planos estáticos, carimbos em papel *kraft* apresentam os créditos enquanto o realizador cantarola em voz *over* e fala sobre a procedência das fotografias que começam a ser mostradas e empilhadas. A origem é a câmera analógica comprada e utilizada até quebrar e seu período de uso entre dezembro de 2013, durante a realização de *História de uma pena* (2015), e abril de 2014. As fotos trazem vivências com amigos em festas em Fortaleza, Curitiba e Lisboa e imagens de cães no seu bairro, a Maraponga.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Entre-imagens do ST Inteseções Cinema e Arte.

2 - Doutoranda em Tecnologias da Comunicação e Estéticas no PPGCOM-UFRJ e Mestre em Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes no PPGARTES-ICA|UFC. O presente trabalho foi realizado com apoio da CAPES.

O artista narra suas experiências nas cidades no momento da captura daquelas fotografias, fala sobre a iminência de ir embora e conversa com outros três amigos – Geane, Clara e Kevin –, que supostamente aparecem nas imagens e passam a refletir também sobre suas trajetórias de vida, incluindo partidas e chegadas e projetando futuros possíveis e não realizados. De certa maneira, não se sabe o que é verdadeiro ou não sobre o que se recorda e o que se imagina, aproximando-se de *(nostalgia)* (1971), de Hollis Frampton, não só pela forma de dispor as fotos no plano, mas por se posicionar entre o registro e a invenção, o que se diz e o que se vê, e entre a contiguidade dos afetos e o descolamento das ironias. São formas de falar sobre si e de compor a imagem de uma geração através do embaralhamento de temporalidades propiciado pela imbricação entre o estático e o móvel.

Em vídeo, ao final, Mouramateus conversa com Júnior, seu primo. É aí que se sabe mais sobre o bairro, a chegada dos cães, os assaltos, as construções de prédios e, mais uma vez, sobre a partida do realizador de sua cidade. O artista descreve para seu primo uma música eletrônica da qual gosta bastante. Em plano, vê-se Júnior sentando-se numa cama, ouvindo atentamente e falando com Mouramateus, que então aparece em contraplano. Enquanto a música se intensifica, Leonardo descreve o som visualmente e o relaciona com os momentos em que dança nas festas e vê os amigos ao redor, instantes esses nos quais, para o realizador, as coisas passam a ter sentido. É uma sequência bastante emocionante, que culmina novamente com fotos de diversos lugares e pessoas, terminando com a retirada da imagem de um homem correndo em direção a um trem e restando o fundo de papel *kraft*.

A câmera analógica foi um meio fundamental para que o curta fosse feito enquanto possibilidade de realização – visto que seu material barato, o plástico, não chamaria atenção de ladrões, sendo facilmente substituída caso fosse roubada –; enquanto consecução do retrato de um período na vida de um grupo de pessoas – que produziram um corpo de imagens juntas quando a câmera rodava nas festas de mão em mão –; e, finalmente, enquanto viabilizadora das características estéticas existentes nas fotografias e, conseqüentemente, impregnadas no vídeo, como a instantaneidade, a visualização e reflexão posterior ao ato fotográfico a partir da revelação, da materialidade e da temporalidade das imagens.

A festa e os cães, ao mostrar o manusear de fotografias em vídeo e refletir a partir delas em voz over, compõe um tempo multifacetado, que imbrica o passado das experiências, o presente do encadeamento e das conversas com suas projeções e dúvidas quando ao futuro. Passar as imagens com as mãos é deflagrar a construção do dispositivo fílmico como algo organizado pelo realizador, mas, ao mesmo tempo, é também uma forma de se mostrar muito próximo, inclusive fisicamente, de tudo aquilo que passou e que retorna para se fazer potência nos empilhamentos das fotos, dos espaços e dos tempos no presente do vídeo.

Constrói-se, por meio da materialidade, uma intimidade como quando se veem – ou se viam – fotografias recém reveladas, ou há muito não vistas, junto a amigos ou familiares. As vozes e a reflexão sobre as experiências vivenciadas, assim como em *Se eu tivesse quatro dromedários* (*Si j'avais quatre dromedaires*, 1966), de Chris Marker, reforçam o campo íntimo. Porém são acompanhadas de áudios em volume mais baixo de ruídos da cidade e, ao

fim, da música descrita, que entra como som diegético. Ambos avolumam a espessura da camada da imagem, adicionando a ambiência da cidade ponto de partida, que também se faz presente como personagem, e um fluxo de emoção fortemente conectado às noites em que Mouramateus e seus amigos festejavam a vida juntos.

A montagem de empilhamento e de detalhe, que move com as mãos as fotos umas sobre as outras ou as arrasta para direcionar o olhar ao que se deve ver, dá lugar, depois da sequência de vídeos, às imagens estáticas encadeadas por cortes secos ao som da música. Nesse ponto, as potências trazidas pelas fotografias como experiências manuseadas por um grupo que conversa passam a tomar o fílmico no sentido de serem transpostas para quem assiste, como se o dispositivo de passagem também pertencesse ao espectador e, dessa forma, se tornasse um compartilhamento reforçado pela fala de Mouramateus: “Olha pra isso. Au-Au. Consegue ouvir o que eu ouço? Ver o que eu vejo?”. Essa citação é uma referência direta a Frampton, que termina (*nostalgia*) com as frases “*Here it is. Look at it. Do you see what I see?*” ao se remeter a um detalhe largamente ampliado de uma foto não mostrada ao público e que o deixou fortemente amedrontado, a ponto achar que não ousaria fazer outra foto novamente.

Mouramateus se apropria de parte da forma framptoniana para estabelecer as ambiguidades já citadas, no entanto, por mais que possa compor certas ficções, a sobreposição de vivências, a constatação do realizador sobre aquilo que perdura depois das festas e o alargamento em direção ao espectador, fazem do filme de fato um autorretrato daquela turma em determinada época, expandindo-o, das fotografias para o fotográfico³ imbuído no filme, como uma afirmação daquilo que podem a juventude, os corpos, os encontros e as festas.

Sob esse ponto de vista, *A festa e os cães* se torna igualmente próximo do trabalho de Nan Goldin quando de sua vivência na década de 1980, constituindo uma fotografia de afetos, da noite e de saturação. Segundo a fotógrafa, ao contrário de muitas leituras críticas feitas, sua obra não se refere a um grupo marginalizado, e sim ao cotidiano de pessoas que compuseram uma família e que viviam de forma diferente do considerado como normal pela sociedade.

De outra maneira, o aspecto grave de um tema doloroso e mesmo o dispositivo de encadeamento das fotografias presentes na *Balada da dependência sexual* (*The Ballad of Sexual Dependency*, 1985), de Goldin, não se encontram presentes na obra de Mouramateus, mas em *Monstro* (2015), de Breno Baptista.

3 - Bellour (2008, p.251, tradução nossa) conceitua o “fotográfico” como algo mais amplo que a fotografia e que “existe em algum lugar entre; é um estado de “estar entre”: no movimento, é aquilo que interrompe, que paralisa; na imobilidade, talvez sugere sua relativa impossibilidade”.

Baptista é um jovem realizador, também graduado pelo curso de Cinema e Audiovisual da UFC, que co-dirigiu o longa-metragem *O animal sonhado* (2015), exibido na 18ª Mostra de Cinema de Tiradentes e em outros eventos nacionais e internacionais. Seus filmes abordam questões de relacionamento e sexualidade de maneira visceral, aproximando o prazer à dor e, por vezes, à violência.

Monstro (2015), seu trabalho de conclusão de curso, foi apresentado em diversos festivais, sendo premiado na Mostra do Filme Livre de 2016. Em forma instalativa, quatro fotografias do filme⁴ também foram exibidas na exposição *Transborda* (2015, Galeria Triângulo, São Paulo), com curadoria de Yuri Firmeza. O curta de vinte minutos reúne imagens fixas analógicas digitalizadas por scanner e alguns registros em vídeo de momentos de extrema intimidade entre o realizador e Gabriel Rett, seu ex-namorado. A fisicalidade dos corpos mostrados ganha maior dimensão ao ser somada à materialidade pressuposta por essas fotos analógicas em seu dispositivo inicial e aos resíduos de poeira ou pelos sobrepostos à camada imagética durante a digitalização.

Baptista aparece como imagem em poucos momentos, mas sua presença é constante na voz *over* e como operador de câmera – aquela para qual Rett olha, sorri e se masturba. Seu fluxo enunciativo permanece sempre sob a mesma entonação enquanto narra fatos, sonhos, sentimentos e delírios, estabelecendo sobre as imagens tomadas durante o relacionamento e normalmente remetidas ao real fotográfico uma camada ficcionalizante.

De fato, assim como em (*nostalgia*), há também uma dubiedade entre documentário e ficção no âmago de *Monstro*, já que existe um jogo de espelhamento que coloca o que normalmente é dado como real ou como construído em questão. Reforçam essa tensão as imagens estáticas – em sua maioria em cores frias – em contraposição à fluidez dos vídeos em cores quentes e que dão certo respiro à angústia predominante; a trilha musical que ora se faz por um som melancólico de guitarra e ora por um tom grave com sons de tilintares, como numa estranha ambiência; e o paradoxo de as imagens materiais, junto aos pelos e poeiras, serem tornadas imateriais pelo processo de digitalização em scanner.

É pela soma de todas essas ambiguidades acima que *Monstro* oscila entre a ternura e a violência, entre a solidez do passado e o que não mais se pode tocar no presente, entre o registro e a ficção científica, como quando se passa por um processo traumático que pertence à própria vida, mas ao mesmo tempo parece absolutamente estranho ou no *unheimlich* freudiano⁵.

Para Bellour (1997, p.151-152), através do “congelamento da imagem e na imagem”, é possível trazer aos filmes a capacidade da imobilidade de ressaltar “atos ou momentos excepcionais, ou fundamentais” de maneira muito forte, como “a morte, o beijo, o gozo” encontrados em *La Jetée* (1962), de Marker, e *Salve-se quem puder (a vida)* (*Sauve qui peut (la vie)*, 1979), de Godard. Assim, o fotográfico encontrado em *Monstro* se aproxima dessa qualidade, evidente na *Balada da dependência sexual*, ao utilizar snapshots para tratar da

4 - <https://cargocollective.com/brenobaptista/monstro>

5 - O estranhamente familiar que provoca angústia.

existência humana, dos corpos, do beijo, do gozo, da sobrevivência e da morte de maneira íntima e visceral. Mais uma pista dessa proximidade com Goldin é a sinopse de *Monstro*: “balada de amor e destruição”.

Há um embaralhamento do tempo realizado pela montagem, ora apresentando seqüências nas quais não é possível saber se todas as imagens são de um mesmo encontro do casal, ora encadeando fotografias de tempos assumidamente diferentes, como no final do filme. A feição e o corte de cabelo de Rett são os maiores indícios da passagem do tempo em *Monstro*. A construção do curta aponta para o choque das temporalidades em modulações entre as supostas continuidades e os anacronismos aparentes, pois o que de fato importa e resta ao fim é mais a experiência subjetiva de desejo e perda entregue ao espectador do que contar essa história de maneira linear.

Fotografar é aqui um ato de amor extremo, mesmo que nocivo, e de reconhecimento por parte do outro, que constantemente nota e fita o olhar do realizador através das objetivas da câmera. Curiosamente, quando Breno está em quadro, Gabriel se volta para ele ou fecha os olhos. “O monstro que nós somos e não conseguimos deixar de ser” se faz pouco a pouco e, ao fim, é o próprio filme – assim nomeado apenas antes dos créditos. O curta é o momento síntese que oscila entre o prazer e o carinho vistos nas imagens em movimento e a distância e a frieza crescentes na textura das fotografias ao longo do filme.

Tanto *A festa e os cães* quanto *Monstro* partem das imbricações de imagens fixas e em movimento, estabelecendo tensões entre o registro e a invenção. No entanto, é importante pontuar que ambos são bastante diferentes quanto ao dispositivo que criam, os temas que trabalham e o tom que imprimem aos seus materiais iniciais. O curta de Mouramateus mostra sua manipulação de maneira aberta, através das mãos que passam as fotos em seu próprio ritmo, das vozes em diálogo que se colocam em questão quanto à temporalidade de suas narrativas e da intersecção entre a descrição da música e sua presença mista – intra e extradiegética. Já em *Monstro*, por mais que se crie um emaranhado de tempos através da possível não cronologia das imagens, elas se encadeiam sem o vislumbrar da mão que as ordena. A voz *over*, ratificando a presença ausente de Baptista, quase sempre por trás da câmera, reforça o fluxo da singularidade de uma pessoa. Não ouvimos a voz de Rett e só vemos seu passado feito presente em tela.

De forma alguma a diferenciação acima se faz como um juízo de valor. Apenas é necessária para perceber como, apesar de partirem de um material construído por meios tão próximos – câmeras analógicas e processamento digital – e transitando entre o documentar das vivências e o que se pode fabular sobre elas, essas obras se fazem tão radicalmente potentes e diferentes, trazendo em si uma pulsão de vida e uma pulsão de morte, uma ode e uma elegia.

Referências

BELLOUR, Raymond. Concerning “the photographic”. In: BECKMAN, Karen; MA, Jean (Orgs.). *Still moving: between cinema and photography*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

XXIII

SO
CI
NE

_____. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

GOLDIN, Nan; COSTA, Guido. *Ten years after*. Zurique: Scalo, 1998.

MOURÃO, Patrícia. Um jogo entre “eu” e “mim”: (nostalgia), de Hollis Frampton. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (Orgs.). *Cinema estrutural*. São Paulo: Aroeira, 2015.

O espaço fora do lugar no filme *Inferninho*¹

The space out of place in the movie *My own Private Hell*

Arthur Lins²

(Doutorando - UFF/UFPB)

Resumo: A partir do filme *Inferninho* (2018), dirigido por Guto Parente e Pedro Diogénes, buscarei refletir sobre a categoria de *espaço* no que se refere a sua condição material, que pretende encerrar a encenação em um único lugar físico (estúdio), mas elabora estratégias de ampliação do espaço da representação diegética, empurrando a ação dramática rumo a uma heterotopia, um lugar que escapa de uma apreensão realista e propõe a ficção como um gesto de reinvenção possível do mundo.

Palavras-chave: Espaço cinematográfico; cinema brasileiro contemporâneo; fabulação; multilinguagem.

Abstract: Starting from the movie *My Own Private Hell* (2018), directed by Guto Parente e Pedro Diogénes, I will seek to reflect on the category of *space* with regard to its material condition, that wants to restrict the staging in one place (the studio), but elaborates strategies for expanding the space of diegetic representation, driving the dramatic action towards a *heterotopia*, a place that escapes a realistic apprehension and proposes fiction as a possible reinvention gesture of the world.

Keywords: cinematic space; contemporary Brazilian cinema; fabulation; multilingual;

Em sua aparente fixidez, clausura e imobilidade, o que o *inferninho* nos esconde e nos dá a perceber gradativamente é o percurso que transforma um lugar demarcado por suas fronteiras e repetições em espaço aberto e poroso aos fluxos dos acontecimentos e as mutações subjetivas da contemporaneidade. Marcado pelo excesso do artifício e da dramatização, *Inferninho* (2018)³, filme dirigido por Guto Parente e Pedro Diógenes, se insere em um panorama recente do cinema brasileiro independente que busca, através da ficção e das potências do falso, criar pontes com o discurso da realidade dominante, em uma aposta política e estética do cinema como espaço privilegiado para o gesto da fabulação.

Pretendemos com esse ensaio analisar quais procedimentos fílmicos são utilizados na concretização desse espaço inventado, como por exemplo a emulação de um estúdio cinematográfico, a utilização do *chroma key*, o uso de fantasias e adereços que hiper-ficcionalizam os personagens e os efeitos de iluminação e cor.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção - Sessão 6

2 - Professor de Montagem no curso de cinema da UFPB. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com o gênero de ficção-científica.

3 - Neste ensaio, usaremos *Inferninho* (inicial maiúscula) ao nos referirmos ao nome do filme, enquanto *inferninho* (em minúsculo) ao se tratar de um bar ou outro espaço que possa se adequar ao termo.

Acreditamos que essa heterotopia do presente atua na constituição de um espaço relacional que propicia fissuras na fixidez das identidades e no estabelecimento das fronteiras do imaginário, que cerca e impossibilita aos espectadores a invenção de si e do mundo.

Espaço concreto, diegético e fabular

Ao tratar a categoria de *espaço* como uma palavra-chave em evidência em diversos campos do saber, o geógrafo David Harvey propõe uma distinção que possa ser útil conceitualmente para indicar significados mais específicos no uso do termo. Partiremos como base de sua divisão tripartite no intuito de refletirmos sobre o espaço em *Inferninho*, propondo termos correlatos que possam ser mais eficazes na análise cinematográfica. Dessa forma, propomos que o espaço absoluto, relativo e relacional sejam aqui tratados em termos de espaço concreto, diegético e fabular.

Em cinema, por *espaço concreto*, pensamos o equivalente a uma *locação*, termo designado no processo de pré-produção de um filme para o lugar determinado onde irá ocorrer a filmagem. Em *Inferninho*, ao concentrar praticamente toda a ação do filme em apenas um lugar - o bar homônimo - podemos afirmar que a construção material desse espaço nos indica uma série de procedimentos narrativos/estéticos que será determinante para a concretização do filme como um todo.

Trata-se de um modo de filmagem que podemos aproximar de um modelo-estúdio, espaço hermeticamente fechado, onde a ausência de luz e o isolamento acústico gera as condições ideais para que um ato criador seja sentido como gesto de controle a partir da manipulação de elementos utilizados para fins específicos. Como o ateliê de um artista visual, um palco teatral vazio de cenografia, uma página em branco de uma escrita em potencial, o estúdio cinematográfico é um não-lugar onde uma 'realidade ausente' abre espaço para uma realidade fabricada.

Utilizado como modelo predominante em contextos onde o cinema está plenamente estabelecido como uma indústria - notadamente o caso de *Hollywood* - a filmagem em estúdio não é uma prática recorrente no cinema independente brasileiro, que historicamente encontrou seus picos de força e potência estética no entrelaçamento com a matéria bruta do real. Nesse sentido, a utilização do modelo-estúdio nos aparece como um gesto inventivo e provocador, abrindo fértil terreno criativo para outros possíveis filmes que possam se constituir dentro desse modelo⁴.

4 - Não queremos afirmar que se trata de um modelo de filmagem ausente no cinema brasileiro, mas sim que o seu uso criativo em *Inferninho* e a visibilidade que o filme teve em circuitos de legitimação do cinema independente de viés mais artístico possa renovar o interesse por essa método de filmagem. Outro filme que achamos importante destacar nesse contexto é *Batguano* (2014), dirigido por Tavinho Teixeira, que também faz uso criativo desse modelo/espaço. Nos parece inclusive, que *Batguano* é uma referência estética de grande importância para o filme *Inferninho*, mas não trataremos desse assunto aqui neste ensaio.

Do processo ao filme em si, esse modelo-estúdio que se estabelece como espaço material, absoluto, concreto, controlado, faz eco ao inferninho de Deusimar, bar herdado pela proprietária que aparece no filme como sendo o lugar dela por excelência, o seu lugar de origem e de pertencimento, um lugar que ela pode chamar de seu.

Através de uma iluminação pontual, que prioriza os feixes de luzes num ambiente majoritariamente escuro, cores saturadas e enquadramentos equilibrados, o bar vai se constituindo como o território privilegiado onde Deusimar exerce controle sobre o seu mundo e sobre a constelação de personagens que lá trabalham e frequentam. Em diversas cenas fica notório a sua personalidade imperativa, taciturna, ríspida, mas fundada em uma enorme generosidade e senso de justiça e humanidade, evocando o habitual carisma das donas e donos de bares noturnos reconhecíveis em outros inferninhos do nordeste e, provavelmente, do mundo.

No bar inferninho há um ritual diário onde todos parecem conhecer e se adequar plenamente as suas posições. Nesse sentido, *Inferninho* nos é apresentado como um lugar fixado num imaginário desviante, uma espécie de *locus* de aceitação da diferença e do *outsider*.

Pensamos este lugar em detrimento ao espaço, tal como proposto por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano* (1994). Para ele “o lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos das relações de coexistência... um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (CERTEAU, 1994, 201).

Inicialmente, o bar inferninho é mostrado como esse lugar determinado, onde um véu de aparente beleza e suavidade paira harmonicamente sobre todos os cantos, iluminados por uma luz difusa e espectral, onde o brilho cintilante da lantejoulas coexiste com o mofo das paredes envelhecidas. Logo na primeira sequência há uma série de planos embalados por uma música romântica que mostra os personagens praticamente imóveis, vivendo mecanicamente os seus papéis. Mas o portão que dá acesso ao bar se abre e o marinheiro (estranheiro) surge despertando a curiosidade de todos ali presentes.

Porém, é nesse *espaço diegético*, onde acompanhamos o percurso da crise da personagem Deusimar, desencadeada a partir do encontro/desencontro com o personagem do Marinheiro, e da própria impossibilidade de que o bar se mantenha intacto diante das questões que atravessam o mercado imobiliário e as relações sociais criadas dentro de um sistema capitalista capilarizado, que o equilíbrio em *Inferninho* é rompido para que as tensões e conflitos venham desestabilizar o lugar e criar as condições de um espaço aberto e dinâmico, onde imprevistas relações podem se dar e o todo-mundo se ampliar em sua inquietante complexidade, se inserindo simbolicamente no tecido narrativo do filme.

A imagem do portão será recorrente ao longo do filme para marcar a fronteira que define o inferninho e assim figurar as relações entre o dentro e o fora. Os planos de chegada de novos personagens funcionam como disparadores da narrativa e os planos mais fechados no cadeado demarca frontalmente a metáfora central da fábula que se desenha gradativamente ao longo do filme.

Ainda dentro do espaço material (estúdio) e do espaço diegético (bar), há um dispositivo que funciona como outra demarcação de fronteira, mais fluida e porosa do que a metáfora do portão e cadeado. Trata-se do uso do *chroma-key*, que simultaneamente circunscreve ainda mais o filme nos limites do modelo-estúdio, enquanto se abre a possibilidade de expandir diegeticamente os espaços narrativos por onde transcorre a ação. O que o estúdio em sua concepção ideal faz com o espaço concreto da filmagem (a locação), o *chroma-key* faz com o espaço imagético da tela: um espaço liso, por onde as imagens de qualquer lugar podem deslizar indefinidamente substituindo as relações entre figura e fundo.

Vale ressaltar que num primeiro momento (fig.1), o *chroma-key* é usado para materializar na tela o sonho de Deusimar, onde a cabeceira da cama se transforma na proa de um navio a chegar na mítica América ao lado de seu amado marinheiro. Num segundo momento (fig.2), o *chroma-key* é usado para possibilitar narrativamente a Deusimar fazer sua grande viagem pelo mundo. Nesse salto, do sonho a viagem 'real' da personagem, toda uma crença no gesto da fabulação a construir um mundo sempre em vias de se fazer, de se descobrir, de se inventar. A verdade no cinema seria a fabulação do real, como gesto inventivo e criador possível de desestabilizar momentaneamente as normas condicionantes que determinam os modos de vida e a fixidez das identidades.



Figura 1: Deusimar 'sonha acordada' com o seu amado marinheiro. Primeiro uso do *Chroma-key*.

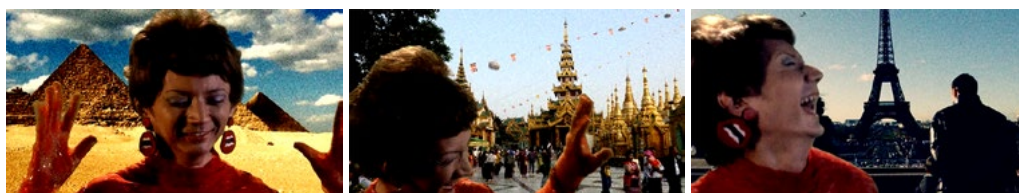


Figura 2: Deusimar e sua 'viagem real' por todo o mundo. Segundo uso do *Chroma-Key*.

O percurso de Deusimar fabula a passagem de um lugar de recolhimento e clausura a um espaço relacional, múltiplo, aberto a potência criadora do relato e das experiências vividas e ainda por viver.

O tempo da narração, ou do relato, é detonador de um *espaço fabular* em criação, eclode a fixidez imóvel do absoluto e instaura o espaço movediço de uma subjetividade atuante. No filme, é a chegada de Deusimar após sua viagem pelo mundo que cria essa con-

dição ao afirmar o tempo como um vetor de múltiplas direções - quanto tempo durou sua viagem? Em que tempo se localiza o inferninho? -, irrompendo o imperativo de um tempo único e linear. Ela reencontra o inferninho e se surpreende ao perceber que tudo continua como ela deixou.

Mas o que Deusimar não sabe e vai descobrir aos poucos é que agora ela é estrangeira em seu próprio lugar. Construiu uma ponte para si como gesto inventivo que lhe devolveu a possibilidade de sonhar/viver em um mesmo espaço de fabulação.

“(…) de sorte que cruzando a ponte para lá e para cá e voltando ao recinto fechado, o viajante aí encontra agora o outro lugar que tinha a princípio procurado partindo e fugindo depois voltando. No interior das fronteiras já está o estrangeiro, exotismo ou *sabbat* da memória, inquietante familiaridade. Tudo ocorre como se a própria delimitação fosse a ponte que abre o dentro para seu outro” (CERTEAU, 1994, 215).

Do espaço absoluto/concreto que garante as condições em que possa se exercer uma ação criadora, ao espaço relativo/diegético, onde a construção de pontes e a transgressão das fronteiras são gestos necessários para que o relato possa ativar o fluxo dos acontecimentos, há por sua vez o espaço relacional/fabular, abertura radical que atravessa as subjetividades movediças e faz circular a diversidade de saberes e práticas. Há um caminho e um risco a desvendar, pois como sugere David Harvey “é aqui, sobretudo, que consiste a transformação das subjetividades políticas. A relacionalidade é enganosa, se não mesmo impossível de apreender, mas nem por isso é menos essencial” (HARVEY, 2015, 16).

Como também sugere Certeau, o espaço - aqui já pensado em termos relacionais - “estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação” (CERTEAU, 1994, 205). A palavra (obra) plural já não corre em sentido único e nem se deixa manipular pelo controle do gesto ordenador, mas implode o referencial ao se lançar na teia das significações que se espalha por todas as direções. Nesse curto-circuito em potencial, buscaremos reter o complexo jogo de identidades que se enreda no tecido narrativo do filme e traçar algumas notas que possam sugerir uma política progressista que leve em conta a imprevisibilidade e o descontrole como a desmedida dos processos relacionais.

Por uma estética da relação: o caos mundo das imagens em movimento

Em sua poética da diversidade, o poeta, ensaísta e teórico antilhano *Édouard Glissant* desenvolve as suas reflexões buscando apontar para uma política progressista que leve em conta o conceito de identidade e lugar em termos relacionais. Em sua poética, é no entrelaçamento das culturas/identidades - levando em conta as afinidades eletivas mas também os dissensos e os conflitos em latência - que o caos-mundo se apresenta em toda a sua beleza e complexidade tendo em vista a imprevisibilidade dos processos. É a ciência do caos, que por sua vez, afirma que existem sistemas dinâmicos determinados que se tornam erráticos.

Como sabemos, esse processo que cria zonas de contato e encontro entre diferentes culturas se estabelece, na maioria dos casos, a partir de relações de forças terrivelmente assimétricas movidas por interesses unilaterais que visam a manutenção do *status quo* e de um sistema capitalista predatório e colonizador. Porém, o que Glissant nos faz perceber nesse emaranhado cultural que constitui a história dos povos no *tempo presente* é a dimensão dialógica e errática que propicia influências recíprocas entre as culturas a partir da imprevisibilidade inerente às relações.

“O que constitui o ‘Todo-o-mundo’ não é o cosmopolitismo, que é uma transformação negativa da Relação. O que constitui o ‘Todo-o-mundo’ é a própria poética dessa Relação, que permite sublimar, em pleno conhecimento de si e do todo, o sofrimento e a anuência, o negativo e o positivo, ao mesmo tempo” (GLISSANT, 2005, 107).

Acrescenta ainda que é apenas na prática dessa poética que o Todo-o-Mundo se torna uma desmedida capaz de superar as “velhas impossibilidades que sempre determinam as intolerâncias, os massacres e os genocídios” (GLISSANT, 2005, 108).

Nesse sentido, a poética proposta por Glissant recusa qualquer pressuposto que vá em direção a uma postura política de viés regressiva, reacionária e recalcada, encarcerada em si e na recusa do Outro.

“(…) é preciso nunca hesitar em defender o oprimido e o ofendido; entretanto, o problema hoje é conseguir mudar a própria noção de identidade, a própria profundidade da vivência que temos de nossa identidade, e concebermos que somente o imaginário do Todo-o-mundo (isto é, o fato de que eu possa viver em meu lugar estando em relação com a totalidade-mundo), somente esse imaginário pode nos fazer ultrapassar essas espécies de limites fundamentais que ninguém quer ultrapassar” (GLISSANT, 2005,108).

Em consonância com Glissant, acreditamos que os modos de visibilidade e criação dessa poética das relações nos aparece como um problema geral que as artes deve enfrentar na contemporaneidade, fazendo surgir pontes por onde as identidades possam se mover ao conceber uma língua que seja capaz de entrar em relação com todas as outras línguas, falar com uma *multilíngua*, como sugere Glissant.

Referências

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HARVEY, David. *O espaço como palavra-chave*. In: EM PAUTA, Rio de Janeiro - 1 semestre de 2015-n.35, v.13, p. 126-152

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Maquinas, Subjetividades*. São Paulo: Edição Sesc: n-1 edições, 2014.

MASSEY, Doreen. *Um sentido global de lugar*. In: ARANTES, Antonio A. *O espaço da diferença*. Campinas: Papius, 2001.

Sons do passado: relatos nostálgicos em paisagens sonoras fílmicas¹

Sounds of the past: nostalgic accounts in film soundscapes

Breno Mota Alvarenga²
 (Mestrando - UFPE)

Resumo: O trabalho tem como intenção investigar a possibilidade de paisagens sonoras fílmicas de instaurarem atmosferas específicas, em especial atmosferas nostálgicas. Para tal, propõe-se a análise da sonoridade de três filmes: *Nostalgia* (1983), *Memórias do Subdesenvolvimento* (1967) e *Aquarius* (2016). Por meio de uma reflexão sobre o uso de ruídos, silêncios, músicas e vozes nos três filmes, almeja-se questionar se o som do cinema faz com parecer a nostalgia de seus personagens.

Palavras-chave: Nostalgia, paisagem sonora, som do cinema.

Abstract: The article intends to investigate the possibility of film soundscapes of establishing specific atmospheres, especially nostalgic atmospheres. To this end, we propose to analyze the sound of three films: *Nostalghia* (1983), *Memories of Underdevelopment* (1967) and *Aquarius* (2016). Through a reflection on the use of noises, silences, songs and voices in the three films, the aim is to question whether the sound of cinema makes the nostalgia of its characters noticeable.

Keywords: Nostalgia, soundscape, film sounds.

O termo *nostalgia* tem origem grega, em que *nostos* significa “retorno a casa” e *algos* “dor”. Ou seja, a raiz da palavra remete a um desconforto unido a um desejo de regresso. Para Linda Hutcheon, “É o próprio fato do passado ter passado, sua inacessibilidade, que provavelmente é responsável por grande parte do poder da nostalgia³” (HUTCHEON; VALDÉS, 2000, p. 20). Hutcheon comenta que este retorno ao passado é seletivo, sendo distorcido e lembrado de acordo com o desejo. Esses momentos selecionados pelo desejo “constroem um passado” que é “simples, puro, organizado, fácil, bonito ou harmoniosa” em oposição a um presente “complicado, contaminado, anárquico, difícil, feio e confrontante” (HUTCHEON; VALDÉS, 2000, p. 20).

Há um consenso, pelo menos entre Linda Hutcheon e Svetlana Boym (2001), que a cultura e a sociedade contemporâneas têm a nostalgia como “elemento-chave” (HUTCHEON; VALDÉS, 2000, p. 18), em que as constantes mudanças tecnológicas, o intenso fluxo de informações e dados, o aumento da mobilidade das pessoas pelos espaços e as rápidas mudanças de estruturas sociais e até locais físicos desempenham importante papel

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Estilo e som no audiovisual - Sessão 3.

2 - Breno Alvarenga é graduado em Comunicação Social pela UFMG e mestrando pelo PPGCOM da UFPE, além de realizador cinematográfico. E-mail: brenomalvarenga@gmail.com

3 - Tradução minha, assim como para as demais citações da autora.

no desenvolvimento de uma crise de nostalgia coletiva. Essa nostalgia contemporânea deixa transparecer, segundo Ana Paula Goulart (2018), crises do cenário contemporâneo, como a fragilização dos vínculos afetivos, descrença em projetos políticos e promessas religiosas, além de um pessimismo em relação ao futuro: “o desejo de passado expressa o esfacelamento de nossa capacidade de projeção, nossa dificuldade de imaginar “futuros possíveis” (HUYSEN, 2014).” (GOULART, 2018, p. 11).

A indústria cultural e do consumo, cientes da crise coletiva de nostalgia tão disseminada em nossa sociedade, passam a comercializar a nostalgia, oferecendo produtos e serviços que possibilitem pontos de contato com o passado. O nostálgico, em seu constante desejo por rememoração de tempos pretéritos, tende, portanto, a consumi-los e, por meio deles, experienciar o passado no presente. No cinema não seria diferente: segundo Goulart (2018), filmes de reconstituição de épocas, os *remakes* e histórias baseadas em fatos e personagens reais são alguns exemplos de narrativas nostálgicas do cinema contemporâneo.

Pam Cook (2005) defende que o teor nostálgico dos filmes contemporâneos permite que o espectador experiencie o passado no presente, possibilita-o “imaginar como era naquela época e conectar-se emocionalmente com as representações do passado”⁴ (COOK, 2005, p. 03). A autora acredita que a capacidade de reconstrução de épocas do cinema é uma interessante oportunidade de reflexão sobre eventos de outrora, em que se está claro para o espectador que ele não está diante de uma realidade passada e sim de uma representação dela.

Enquanto histórias autênticas pretendem nos educar sobre o passado em si, impondo ordem narrativa à realidade caótica, essas reconstruções modernas nos dizem mais sobre nossa relação com o passado, sobre as conexões entre passado e presente e nossas respostas afetivas. Eles também podem inspirar os espectadores a buscar mais conhecimento e compreensão (COOK, 2005, p. 02)

Para ela, o cinema de nostalgia não é apenas sintoma de um saudosismo leviano, mas sim uma oportunidade de rever e refletir sobre o presente a partir de uma comparação com o passado.

Paisagens sonoras de nostalgia

Levando em consideração essa capacidade de construção de tempos no cinema, por que escolher o som dos filmes como o elemento a ser investigado?

Segundo Truax, alguns sons “lembram-nos de memórias agradáveis ou desagradáveis e, portanto, evocam uma resposta condicionada” (TRUAX, 2001, p. 28). O autor nomeia de “sons românticos” as manifestações sonoras capazes de instigar o comparecimento de boas lembranças, em que considera a possibilidade de certos sons de conectar pessoas a memórias de locais e situações romantizadas.

Ele (Truax) sustenta que a maioria das preferências sonoras parecem ser associações aprendidas que podem provocar nostalgia quando ouvidas em anos posteriores (Truax, 2001a). De acordo com Schafer, há um romance que se desenvolve em torno dos sons “desaparecidos” do passado. À medida que novos sons são criados, a tensão e uma reação nostálgica por sons mais antigos e familiares podem ser induzidas” (SCHINE, 2010)

O ponto apresentado por Schine é que, por vezes, uma memória é tão associada a certo som que só de estar em contato com o ambiente que antes aquele evento acústico soava, a mente já é capaz de recompô-lo. Segundo Aimee Mollaghan (2015) , é justamente a “qualidade difusa” do som o disparador de emoções, uma vez que ele é capaz de trazer não uma memória específica, mas um complexo conjunto de vivências passadas em associação. Como poderia o som do cinema utilizar dessa característica nostálgica dos sons?

Antes de partimos para as nossas análises, é preciso esclarecer que vamos considerar paisagem sonora fílmica como sendo os elementos sonoros de um filme (ruídos, diálogos, silêncios, músicas etc) que fazem parte da diegese fílmica e que têm como intuito representar as paisagens sonoras dos ambientes retratados na narrativa, sejam estes ambientes reais ou imaginados. Sendo assim, não consideraremos elementos extra-diegéticos, como alguns efeitos sonoros, narrações ou até mesmo algumas músicas.

Memórias do Subdesenvolvimento (1968)

No filme, acompanhamos o personagem Sérgio vivendo a crise política e social de uma Havana meio a Guerra Fria. Sua esposa e amigos deixam a capital de Cuba para encontrar melhores oportunidades em Miami, nos Estados Unidos. Deixado para trás, o personagem reflete sobre as condições do país e sobre suas próprias condições, observando como ambas se relacionam e se influenciam. Solitário na cidade, ele relembra vivências do passado em que a vida parecia mais leve e fácil.

Em uma das cenas, Sérgio dá *play* em uma espécie de gravador. A partir deste, ouvimos um diálogo gravado entre Sérgio e sua esposa antes de sua partida. Enquanto ouvimos essa conversa, Sérgio vai até o guarda-roupa e seleciona uma echarpe feminina de pêlos, provavelmente pertencente à mulher. Cheira-a e então veste-a. Em seguida, vasculha um porta-jóias e seleciona um colar de pérolas enquanto escuta-se desde o gravador dizer que a esposa tem treinado muito o inglês e que provavelmente tem planos de ir embora. Ao encontrar um batom, o protagonista desenha no espelho a face de uma mulher enquanto escutamos ela reclamar que ele anda estranho. Ele contesta que, por outro lado, a mulher anda cada dia mais bonita e atraente. A esposa muda o tom e revela que já não aguenta mais morar com ele naquele calor. Ele ainda tenta manter o tom jocoso alertando que tudo está sendo gravado e que será engraçado para ele ouvir isso mais tarde. A esposa parece ainda mais revoltada e ameaça quebrar o gravador. Sérgio, no presente, se direciona até a sala e pausa o áudio.

O som vindo do gravador é o disparador para que o personagem se relaciona com a saudade que sente da esposa foragida. As roupas e acessórios da esposa de Sérgio o conectam a ela. É como se a voz vinda do gravador o guiasse por essa trajetória pelo quarto, em que toca e cheira diferentes objetos que o recordam da esposa. A impossibilidade de retorno ao passado, porém, é escancarada pela inutilidade dos acessórios no presente e pelo caráter de finitude da gravação: não é possível ir além do que foi gravado, o que forçaria o personagem a sempre ouvir as mesmas informações. Ainda, o próprio xiado do dispositivo e a maneira como o som soa abafado escancaram sonoramente que aquele diálogo se trata de uma reprodução da realidade e não a realidade em si.

Nostalgia (1983)

No filme, acompanhamos a saga do poeta russo Andrei Gorchakov pela Itália. Ao chegar em um pequeno vilarejo no norte do país, se vê acometido por uma crise nostálgica de sua infância, o que o leva a rememorar melancolicamente momentos do passado. Em uma das cenas, observamos Andrei deitar-se na cama do hotel em que está hospedado. Visivelmente prostrado, fecha os olhos. As memórias que lhe vêm à mente insurgem na tela. Uma mulher de cabelos pretos e presos em coque caminha em câmera lenta. Com um sorriso no rosto, encosta suas mãos no ombro de uma mulher de cabelos loiros. Esta segunda, com lágrimas nos olhos, vira-se e abraça a primeira. A cena, até então, é acompanhada por um silêncio que só não é absoluto⁵ pelo ruído de gotas de água pingando.

O ruído, que tem o volume baixo e ritmado, contraditoriamente parece corroborar e marcar a sensação de uma ausência sonora. Em seguida, a atriz que viaja pela Itália com Andrei apoia-se nas extremidades da cama em que ele está e o observa dormir. Uma melodia baixa soa junto ao gotejar de águas, como se uma mulher entoasse uma cantiga de ninar. O som desta melodia é também bastante baixo, ainda corroborando para uma sensação geral de silêncio da cena. Ou seja, os ruídos e a cantiga, que têm o volume baixo e ritmado, contraditoriamente parecem corroborar e marcar a sensação de uma ausência sonora. A sensação de silêncio se torna um elemento dilatador do tempo: a impressão é que cada segundo dura mais, que a apreensão da imagem se faz de maneira mais atenta e demorada. Como se o personagem quisesse consumir cada detalhe daquela lembrança.

Aquarius (2016)

Em *Aquarius* (2016) soam 15 canções populares, sendo que 14 delas soam de forma diegética. Além disso, das 15 canções, 13 foram compostas entre as décadas de 60 e 80, já indicando uma questão de gosto da personagem por músicas de outrora. Este fato tende a fazer perceber a relação dos personagens com as suas memórias, em que a canção operaria como uma possibilidade de reconexão com situações e pessoas do passado.

5 - Segundo Rodrigo Carreiro (2018), entende-se silêncio absoluto como “a ausência incontestável de ruídos, vozes e música na trilha de áudio do filme, produzindo um vazio sonoro que não existe na natureza.” (CARREIRO, 2018, p. 935)

Em uma das cenas (que se passa em meados dos anos 80), Clara e sua família se encontram no apartamento de Tia Lúcia, apartamento este que será o mesmo habitado por Clara anos depois. É aniversário de Tia Lúcia e seus parentes e amigos lhe prestam homenagens relembrando fatos do seu passado. As luzes baixam e a canção *Toda Menina Baiana* (1979) de Gilberto Gil soa em cena, fazendo com que todos os personagens comecem a bailar e a entoá-la. Observamos essa cena por alguns segundos, até que um *fade* faz com que aqueles personagens pouco a pouco sumam, dando lugar ao mesmo apartamento, porém agora vazio, claro pela luz do dia e com a decoração moderna. Uma Clara mais velha (interpretada por Sônia Braga) entra em cena, indicando uma passagem temporal.

Interessante notar que a música de Gilberto Gil segue soando em cena, apesar da elipse. A princípio, o uso da canção lembra-nos uma função da música do cinema considerada nas sete regras de Claudia Gorbman: a continuidade formal e rítmica (GORBMAN, 1987). Segundo a autora, um uso recorrente da música é o de proporcionar fluidez entre tomadas e transições entre cenas. Porém, mais do que uma função formal desempenha-se também uma função narrativa: a continuidade sonora, mesmo com a quebra temporal, cede a impressão de que a música está atrelada àquele espaço. O apartamento, mais de 30 anos depois, segue sendo o espaço receptor de tal canção: enquanto a Clara atual se exercita ao som de Gilberto Gil, a antiga Clara bailava a música na mesma sala. Há, portanto, uma mediação musical da memória.. Como nos lembra Tia Denora,

Boa parte dos poderes afetivos da música vem de sua co-presença com outros elementos - pessoas, eventos, cenas. Em alguns casos, o poder semiótico da música - aqui, sua capacidade emblemática - vem de sua presença condicional; ela simplesmente estava "lá no momento". Em tais casos, os significados específicos da música e sua ligação com certas circunstâncias simplesmente emergem da associação com o contexto no qual é ouvida" (DENORA, 2004, p. 66)

A autora indica, portanto, que parte do afeto atribuído a uma canção desenvolve-se a partir da relação e atrelamento musical a pessoas e eventos do passado. Ouvir uma canção que carrega este tipo de significado é um movimento de reconexão com um momento, uma memória. No filme, mesmo com o *fade* indicando a passagem do tempo, a persistência da música cria uma ponte entre passado e presente a partir de um mesmo local, inferindo sobre uma relação de memória entre Clara e a canção. A música, assim como o criado que encerra essa cena, são elementos que indicam o que há de duradouro do tempo naquele espaço.

Referências

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books. 2001

CARREIRO, Rodrigo. *Um Lugar Silencioso e o som como protagonista*. Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE [recurso eletrônico] / Organização editorial Angela Freire Prysthon... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018. Disponível em: <<https://www.socine.org/publicacoes/anais/>>. Acesso em: 12 nov. 2019.

COOK, Pam. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Oxfordshire: Routledge, 2005.

DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GOULART RIBEIRO, A. P. *Mercado da nostalgia e narrativas audiovisuais*. E-Compós, v. 21, n. 3, 20 dez. 2018.

HUTCHEON, Linda; VALDÉS, Mario J. *Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue*. Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, 2000.

MOLLAGHAN, Aimee. 'The Rest is Silence': Psychogeography, Soundscape and Nostalgia in Pat Collins' Silence. In: *The New Soundtrack*, Edinburgh University Press and the Contributors: v.5:2, 2015, pp. 121-132

SCHINE, Jennifer. *Movement, Memory & the Senses in Soundscape Studies*. Canadian Acoustics, v. 38, n. 3, p. 100-101, 1 Sep. 2010.

TRUAX, Barry. *Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition*. Contemporary Music Review, v. 15:1-2, pp. 49-65.

30 anos de *Línguas Desatadas*: autobiografias de bixas pretas no cinema¹

30 years of *Tongues Untied*: black gay men autobiographies on cinema

Bruno F. Duarte²
 (Mestrando - ECO-UFRJ)

Resumo: A partir da análise do documentário autobiográfico *Línguas Desatadas* (*Tongues Untied*, Marlon Riggs, 55 min, 1989) este ensaio procura refletir sobre impactos da autoexpressão de corpos e subjetividades de bixas pretas na construção de imagens nos últimos 30 anos, traçando um paralelo em primeiro plano com o longa *Moonlight: sob a luz do luar* (*Moonlight*, Barry Jenkins, 110 min, 2016) e outras obras do Brasil e dos EUA.

Palavras-chave: 1. Negritude 2. Necropolítica 3. Epistemicídio 4. Descolonialidade 5. Corpo

Abstract: From the analysis of the autobiographical documentary *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 55min, 1989), this essay aims to reflect about the impact of self expression of black gay men bodies and subjectivities in the building of images in the last 30 years. The essay looks for common ground between Riggs's work, *Moonlight* (Barry Jenkins, 110min, 2016) and other works from Brazil and USA.

Keywords: 1. Blackness 2. Necropolitics 3 Epistemicide 4. Decolonialism 5. Body

Boca

No artigo “A homofobia em comunidades negras”, publicado no Brasil em 2019 no livro “Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra”, bell hooks fala sobre a escassez de histórias autobiográficas ou a partir de biografias de pessoas LGBTs negras:

“Infelizmente, há bem poucas histórias orais e autobiografias que explorem a vida de pessoas negras gays nas diversas comunidades negras. Este é um projeto de pesquisa que deve ser conduzido caso queiramos compreender completamente a complexa experiência de ser negro e gay nesta sociedade de supremacia branca, patriarcal e capitalista” (HOOKS, 2019).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema Negro africano e diaspórico - Narrativas e representações - Sessão 6.

2 - Mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Diretor de cinema, curador e criador da plataforma CABINE - arte negra LGBT, da galeria ao banheiro www.cabine.art.br.

Alguns meses depois de entrar no PPGCOM da ECO-UFRJ, iniciei o trabalho de escrita sobre trajetórias de pessoas negras LGBTQI+ nas artes no site *cabine.art.br* como desdobramento da minha pesquisa “Línguas Desatadas: documentário ensaístico e a emergência de corpos negros e subjetividades desviantes”. O primeiro vídeo-perfil da plataforma é sobre o trabalho do artista visual Yhuri Cruz, precisamente a exposição-cena Pretofagia, que ocupou o Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, por alguns meses em 2019, e a obra-viral *Anastácia Livre*.



Oração à Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento a voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Anastácia livre, Yhuri Cruz (2019)/ Divulgação.

Meses antes da vinda da artista interdisciplinar Grada Kilomba ao Brasil para o lançamento da edição brasileira de “Memórias da Plantação”, Yhuri Cruz expôs no Centro do Rio de Janeiro uma imagem talvez há muito tempo sonhada e desejada por muitos, mas ainda inédita. A obra se chama “Monumento à voz de Anastácia” - uma conjugação da imagem que ele definiu como “*sorriso-segredo de uma Anastácia liberta*” com o afresco “Voz” em tamanho monumental. Um gesto artístico sensível que espanta pela sua simplicidade e força de deslocar o imaginário secular em torno da figura da mulher escravizada - um resgate. Quando vi a imagem pela primeira vez, foi como se tivesse lembrado de uma língua que falei no passado, mas que já havia esquecido. É interesse observar e refletir sobre o fato de sua força também estar calcada no conhecimento da imagem anterior e da história por trás do retrato de Jean Arago, feito entre 1817 e 1818, e dissecado por Kilomba no primeiro capítulo do livro, intitulado “A máscara”.

Para falar do silêncio e, mais ainda, de processos de silenciamento, Grada Kilomba resgata o retrato da “Escrava Anastácia” feito por Arago.. Nele, o objeto que dá título ao capítulo analisado, ocupa um papel central na discussão sobre silenciamentos, pois é o próprio instrumento através do qual se materializa um gesto que é físico e subjetivo, uma das manifestações tangíveis do ideal colonialista que, especialmente na África e Américas, têm uma marca genocida. A formação de Kilomba se dá no campo da psicologia e ela segue discor-

rendo através do pensamento do psiquiatra e filósofo da Martinica Frantz Fanon (1925-1961) sobre a boca como uma metáfora para posse e de negação do processo de colonização pelo próprio senhor branco, em uma forma de autodefesa.

“A boca é um órgão muito especial. Ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/ os brancas/os querem - e precisam - controlar e, conseqüentemente o órgão que, historicamente, tem sido severamente censurado” (KILOMBA, 2019).

Entre o silêncio e o corpo, uma voz. A protagonista do monólogo “Vaga carne”, da atriz, dramaturga e diretora Grace Passô, é uma voz que vaga e invade seres e objetos. “Vozes existem”, é a fala que inicia o espetáculo adaptado para o cinema por Passô e pelo cineasta Ricardo Alves Jr. Mas no recorte de espaço e tempo da dramaturgia essa voz invade um corpo de uma mulher. E a voz se demora ali, percorre extremidades, e se confunde em alguns momentos - a voz doma a mulher ou o contrário? A rubrica da versão impressa do texto informa apenas quem (uma voz) e onde se dá a ação (corpo de uma mulher), mas o corpo de Grace imprimi mais do que isso. E antes da voz conseguir enunciar tudo o que se intendeu sobre aquele corpo de mulher, negra e gorda, as luzes se apagam. Em uma entrevista que tive a oportunidade de fazer com Grace sobre sua vida e obra, quando perguntada se a escrita é um espaço de poder, ela é direta ao centralizar escrita e voz como uma rota de fuga para o possível:

“Eu prefiro dizer que a escrita é um espaço de existência. É uma pena a gente viver em um mundo onde o direito à existência significa poder. Mas é verdade, significa. E quando eu digo existência, no sentido do direito de existir, é na mente, com suas identidades, suas referências, sua memória, sua cultura. Infelizmente, no Brasil, isso significa poder. No nosso país, isso é um privilégio. A escrita é um lugar onde você consegue habitar sua existência. É o espaço da sua voz, o mais próximo da possibilidade de decodificação da sua subjetividade. É um lugar de direito onde você pode existir plenamente” (PASSÔ, 2018).

A escritora Conceição Evaristo, em entrevista à Djamila Ribeiro, no ano de 2017 - por ocasião da ocupação em sua homenagem no Itaú Cultural, em São Paulo - anunciou a imagem que só veríamos dois anos depois na obra do artista Yhuri Cruz:

“Precisamos mostrar as nossas narrativas, temos que disputar. E eu preciso falar que os meus primeiros leitores foram pessoas do movimento social negro. Cada leitor e cada leitora levava pra sala de aula, pra academia. Então hoje, se eu chego nesse espaço da Ocupação [Itaú], é um espaço que foi construído a partir da leitura dos meus pares. Eu cheguei onde cheguei hoje por conta desse nosso trabalho de formiguinha que a gente sabe fazer muito bem. Aquela imagem de escrava Anastácia (aponta pra ela), eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é o símbolo nosso, porque a nossa fala força a máscara. Porque todo nosso processo pra eu chegar aqui, foi preciso colocar o bloco na rua e esse bloco a gente não põe sozinha. Ninguém

estuda autoria negra sem falar do Quilombohoje [coletivo cultural e editora de São Paulo, responsável pela publicação da série Cadernos Negros - impressa anualmente desde 1978 sem interrupções].”

Dentro da boca tem a língua



Frame do filme *Línguas desatadas* (Marlon Riggs, 1989)/ Reprodução.

Em 2019, completou-se trinta anos da estreia do filme *Línguas Desatadas* (*Tongues Untied*, 1989) o trabalho de maior repercussão de diretor negro, gay e soropositivo norte-americano Marlon Riggs (1957-1994). A obra tensiona a estética do documentário através da justaposição de poesia, música, performance, imagens de arquivo e relatos autobiográficos para construção de um ensaio sobre a subjetividade de *bixas pretas* nos Estados Unidos dos anos 1980. No ano de 1990, o filme recebeu o Prêmio Teddy no Festival Internacional de Cinema de Berlim como melhor documentário sobre questões da população LGBTQ+ (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros, intersexuais e queer). Três décadas depois, o filme ainda pode ser analisado por sua potência de auto-expressão e libertação, em paralelo com o desenvolvimento da linguagem documental no cinema. Também podemos investigar uma brecha aberta para um devir bixa preta no audiovisual que, nos EUA, possibilita a premiação de *Moonlight*, de Barry Jenkins, como o primeiro longa-metragem LGBTQ+ e também o primeiro filme com elenco composto exclusivamente por pessoas negras a receber o Oscar de melhor filme em uma nítida tensão entre filmes independentes e a indústria cinematográfica norte-americana.

Pouco difundida no Brasil, a obra de Riggs discute de forma interseccional e afirmativa opressões e discriminações que a população negra e a comunidade LGBTQ+ vivem, convidando o espectador a transformar silêncio em linguagem e ação, além de suscitar uma série de questões do contexto brasileiro atual. Retomar indagações do fim dos anos 1980 e início

dos anos 1990 pode ser um importante ponto de partida para contribuir com as discussões em torno do ensaio fílmico e da própria estética do documentário sob a perspectiva do cinema negro.

A obra de Riggs está inserida no campo de produção de um conjunto de filmes que responderam ao contexto de invisibilização das questões LGBTQ+ nos EUA, em sintonia com a construção de iniciativas coletivas de enfrentamento como *Act Up* e *Queer Nation*, ações que convergem arte, política, protestos performativos, e o desenvolvimento dos estudos queer na academia. Ainda assim, a produção de Riggs fica à margem do que acessamos do New Queer Cinema hoje, se comparado à dimensão da difusão de *Paris is burning* (1990), de Jennie Livingston, por exemplo. Em 1992, no artigo *'Is Paris burning? (1992)*, bell hooks traça um paralelo entre os pontos de vista construídos nos dois filmes.

“É proveitoso comparar o retrato dessas vidas em *Paris is Burning* com as mostradas no filme comovente de Marlon Riggs, *Línguas desatadas* (1989). Em nenhum ponto do filme de Livingston pede-se que os homens falem de suas conexões com o mundo da família e a comunidade fora do baile drag. A narrativa cinematográfica faz do baile o centro de suas vidas. E, no entanto, quem determina isso? É dessa forma que homens negros veem suas realidades ou essa é a realidade construída por Livingston? Certamente, o grau em que essa subcultura é gay é retratada como isolada de um mundo “real” aumenta a ênfase na fantasia, e de fato dá a *Paris is Burning* seu recorte trágico. Essa tragédia é tornada explícita quando somos informadas do assassinato de Venus, que tinha pele clara, e no entanto não há luto para ele/ela no filme, nenhum foco intenso na tristeza pelo seu assassinato. Atendido o propósito do “espetáculo”, o filme o/a abandona. O público não vê Venus depois do assassinato. Não há cenas de tristeza. Para ser franca, sua morte é ofuscada pelo espetáculo. A morte não é entretenimento.” (HOOKS, 1992).

Cíntia Guedes desenvolve a tensão entre corpo-espetáculo e corpo-memória em um texto do catálogo da mostra *Corpo e Cinema*, realizada no Rio de Janeiro, em 2016.

Em *Línguas Desatadas*, os afetos tristes não são apagados por uma cultura celebrativa, mas operam como chamado. Para o corpo-memória, o mesmo corpo que ama é o corpo que odeia, e é também o corpo que luta. O filme de Riggs é importante para mostrar que a violência sobre o corpo negro e queer não é apenas dupla, mas mais complexa. Diante dela, os personagens forjam sua força a partir das fissuras que um corpo duplamente silenciado é obrigado a habitar. (GUEDES, 2016)

Duas décadas antes, a cineasta branca Shirley Clarke já havia lançado seu olhar sobre um homem negro gay no documentário experimental *O Retrato de Jason* (1966). O dispositivo do filme é uma entrevista de doze horas em um quarto de hotel com Jason Holliday, ator, performer e garoto de programa que se permite entrar no jogo de encenar e ser visto pelas lentes de Clarke. A diretora estava inserida no campo de realizadores do cinema independente dos EUA e exaure o exercício proposto até que seu personagem esteja quase na lona, embriagado e exaurido, sendo questionado em suas colocações por outros membros

da equipe que não apenas a diretora. Ainda que sujeito às críticas realizadas por hooks no artigo sobre *Paris is Burning*, que tensiona um olhar voyeurístico de uma diretora branca e lésbica sobre uma subcultura negra, Riggs resgata, comenta e atualiza *O Retrato de Jason* em seu último filme, *Black is... Black ain't* (1994). Sobre uma colagem com imagens da histórica Marcha de Washington de 1963 por direitos civis e econômicos da população negra dos EUA, Riggs comenta em voice over

Jason. Dear Jason. When the people sang the freedom songs... Do you think they also sang them for you? How long, Jason, how long have they sung about the freedom and the righteousness and the beauty of the black man and ignored you? How long?

Com sua obra, Riggs buscou explorar modos de vida de homens negros gays e seus processos de subjetivação através da experimentação na linguagem documental. Podemos investigar, a partir do caminho aberto por *Línguas Desatadas*, um devir bixa preta que se expressa nos últimos 30 anos em ou desde narrativas autobiográficas mais próximas do campo documental ou até mesmo da ficção, como o aclamado “Moonlight” (Barry Jenkins, 2016), que tem roteiro adaptado de uma peça autobiográfica nunca encenada escrita pelo dramaturgo negro e gay Tarell Alvin McCraney.

Gestos de produções cinematográficas a partir de autobiografias de LGBTIQ+ negros também são encontradas no Brasil, produzidas por realizadores negros ou não como nos longas “Rainha Diaba” (Antonio Carlos Fontoura, 1974), “Madame Satã” (Karim Aïnouz, 2002) e “Esse amor que nos consome” (Allan Ribeiro, 2012) e nos curtas “Pele suja minha carne” (2016) e no já citado “BR3” (2018), ambos de Bruno Ribeiro. O documentário *Favela Gay*, e o mais recente *Sócrates* também são exemplos mais recentes.

Além de se debruçar sobre um modo de vida, Riggs filma enquanto um sujeito que é atravessado por essas marcas e abre caminhos estéticos para um modo de fazer filmes que dê conta dessa experiência. É a trilha de fuga ou resgate que pretendo fazer no próximo ano na pesquisa “*Línguas Desatadas: documentário ensaístico e a emergência de corpos negros e subjetividades desviantes*”.

Referências

COMBS, Rhea L. *Exceeding the Frame: Documentary Filmmaker Marlon T. Riggs as Cultural Agitator*. Atlanta: Emory University, 2009.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2002, vol. 10, no. 1 [citado 2008-07-17], pp. 171-188.

CRUZ, Yhuri. Monumento à voz de Anastácia. Disponível em <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/> Acesso em 7 de agosto de 2019.

EVARISTO, Conceição. “*Nossa fala estilhaça a máscara do silêncio*” - *Entrevista a Djamila Ribeiro na revista Carta Capital*. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/conceicao-evaristo-201cnossa-fala-estilhaca-a-mascara-do-silencio201d/> Acesso em 7 de agosto de 2019.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V - Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GUEDES, Cintia. Entre o corpo-espetáculo e o corpo-memória: questões sobre raça e sexualidade nos filme *Paris is Burning* e *Línguas Desatadas*. In *Catálogo Mostra Corpo e Cinema*. Rio de Janeiro, 2016.

GUSTAFSON, Irene. Putting things to the test: Reconsidering Portrait of Jason. In *Camera Obscura*, 77, vol. 26, nº 2. Duke University Press: Durham - NC, 2011.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

_____. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo, N-1 edições, 2018

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em <https://medium.com/@jota-mombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> Acesso em 7 de agosto de 2019.

PASSÔ, Grace. Escrever e existir - Entrevista a Bruno Duarte e Márcio Debellian na revista Souza Cruz. Disponível em <http://www.revistasouzacruz.com.br/2018/04/20/escrever-e-existir/> Acesso em 7 de agosto de 2019.

_____. *Vaga Carne*. Belo Horizonte (MG): Editora Javali, 2018.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RICH, B. Ruby. *New Queer Cinema: the director's cut*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte (MG): Editora UFMG, 2010.

O olhar fantasmagórico: aproximações entre a imagem do rosto em Robert Bresson e o pensamento da alteridade em Emmanuel Levinas ¹

The Phantasmagoric Gaze: approximations
between the image of the face in Robert Bresson
and the thought of alterity in Emmanuel Levinas

Bruno Carboni Gödecke²
(Mestrando - PUCRS)

Resumo: No presente trabalho, buscarei aproximar a ética da alteridade no pensamento do filósofo Emmanuel Levinas com o cinema de Robert Bresson, no qual, proponho, tal questão também é trabalhada, através das narrativas e da forma dos filmes, no desejo de gerar no espectador uma experiência onde a alteridade se faça presente.

Palavras-chave: Cinema, Alteridade, Olhar, Bresson, Levinas.

Abstract: In the present work, I will attempt to approximate the ethics of alterity in the thinking of philosopher Emmanuel Levinas with the cinema of Robert Bresson, in which, I propose, this issue is also dealt with, through the narrative and the form of the films, which aspire to generate in the spectator a experience where alterity could be present.

Keywords: Cinema, Alterity, Gaze, Bresson, Levinas

Em seu livro, *Notas sobre o cinematógrafo*, o cineasta francês Robert Bresson reúne um conjunto de aforismos, escritos entre 1950 e 1974, nos quais diferencia o seu método de trabalhar do restante das produções cinematográficas. Tal diferenciação fica aparente quando o cineasta afirma que seus filmes fazem parte da arte do *Cinematógrafo*, e não do Cinema – que, para ele, trata-se de “teatro fotografado”³ –, e também na sua decisão de se referir aos seus intérpretes como *modelos* e não como atores. (BRESSION, 2005).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painel de Mestrandos - Imagens da alteridade

2 - Sócio fundador da produtora Tokyo Filmes, trabalha como montador, roteirista e diretor. Atualmente é mestrando no programa de Comunicação Social da PUCRS, sob orientação de Cristiane Freitas Gutfreind.

3 - “Ao longo dos séculos, o teatro se tornou burguês. O CINEMA (teatro fotografado) mostra até que ponto” (BRESSION, 2005, p. 63).

Sobre estes *modelos*, é comum encontrar em seu livro aforismos como: “Modelo. Enclausurado na sua misteriosa aparência. Ele recolheu nele mesmo tudo que, dele, estava fora. Ele está aqui, atrás dessa frente, dessas faces” (BRESSION, 2005, p. 25), ou “Modelo. A faísca captada em sua pupila dá sentido a toda sua pessoa” (BRESSION, 2005, p. 73), onde Bresson parece descrever uma relação de alteridade com estes intérpretes, reconhecendo neles atributos que estariam para além de sua aparência. Porém, é curioso notar o contraste entre os aforismos do diretor e as imagens de seus filmes, onde se vê uma dramaturgia radicalmente rígida. Os gestos destes *modelos* são precisos, as suas vozes pouco variam de entonação e seus rostos se recusam a revelar a subjetividade dos personagens, dotando-lhes de uma aparência fantasmagórica. Certamente estas operações dramatúrgicas já o afastam de grande parte dos realizadores do cinema onde, usualmente, são as expressões transmitidas pelo rosto dos atores que têm o papel de comover e provocar a empatia do espectador com os personagens. Mas, subtraindo estas expressões faciais, como enxergar nos *modelos* este “sentido” escondido no olhar, que o diretor descreve no aforismo? Ou, formulando de outra maneira: *será mesmo possível estabelecer uma relação de alteridade com estes modelos, como o diretor descreve?* Proponho pensar a questão, e sua relevância, a partir da filosofia de Emmanuel Levinas, que coloca a ética no encontro com o outro – a relação de alteridade – como tema central de um pensamento advindo de sua experiência na Segunda Guerra Mundial.

O pensamento da alteridade em Emmanuel Levinas

De família judaica, Emmanuel Levinas nasce em 1906, na Lituânia, mas começa seus estudos filosóficos em Estrasburgo, mudando-se posteriormente para a Universidade de Friburgo, onde torna-se aluno de Edmund Husserl e passa a se interessar pelo seu método fenomenológico. Residindo na França, é o filósofo que traduz parte do trabalho de Husserl para o francês, o que ajuda a introduzir a fenomenologia no país e acaba por influenciar outros filósofos, como Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Levinas é mobilizado pelas forças armadas a servir, trabalhando como sub-oficial-intérprete de língua russa e, em 1940, torna-se prisioneiro do regime nazista. Nos campos de concentração, acompanha a segregação anti-semita, a tortura e morte de seus correligionários. No entanto, sua posição de soldado e cidadão francês salva-o da morte. Enquanto amigos franceses escondem sua mulher e filha do regime nazista, a maior parte da sua família na Lituânia é vítima do Holocausto (VIEIRA DE MELO, 2003). Experiência brutal, que Levinas reflete ao longo de toda sua filosofia, e o faz posicionar a *ética como a filosofia primeira*, fazendo com que Levinas se lance em um projeto de pensar o problema da violência, e os processos de totalização, tanto políticos, quanto filosóficos, que deram primazia para o “Eu” e que possibilitaram as barbáries da guerra.

Partindo da fenomenologia de Edmund Husserl, Levinas propõe uma espécie de fenomenologia da relação com o outro e, ao fazer isto, Levinas considera que tal método não é aplicável na relação com o “Outro”⁴, pois este não é passível de apreensão: “a relação com Outrem não se transmuda, como o conhecimento, em fruição e posse, em liberdade. Outrem impõe-se como uma exigência que domina essa liberdade e, portanto, como mais original do que tudo o que se passa em mim” (LEVINAS, 2019, p. 74). Sendo assim, o filósofo passa a desenvolver um pensamento onde o sujeito é “invertido”, não se formando no mundo de maneira autônoma, mas através do *outro* e, é só desta maneira, que ele se torna sujeito. Tal relação passa a ser assimétrica, pois este *outro*, que é formador, anterior ao sujeito, se faz presente “não a partir de fora, mas de cima” (LEVINAS, 2019, p. 152). Em outras palavras, o sujeito primeiro se sente olhado, sem nunca poder encontrar o olhar na mesma altura de quem o olha. Sendo assim, a alteridade aparece no pensamento do filósofo de maneira radical e, é a partir dela que Levinas desenvolve uma reflexão própria acerca do *mesmo* e do *outro*.

Mas o que é este *outro* que Levinas evoca? O conceito aparece como parte fundamental do complexo pensamento do autor e se faz necessário esclarecê-lo para melhor compreensão. Ao escrever sobre ética, tendo Levinas como fonte de inspiração, Ricardo Timm de Souza auxilia a elucidar a questão:

O “Outro” é por nós compreendido como aquele que chega de fora, fora do âmbito do meu poder intelectual, de minha inteligência que vê e avalia o mundo. O Outro rompe com a segurança de meu mundo, ele chega sempre inesperadamente, dá-se em sua presença não prevista, sem que eu possa, sem mais, anular essa sua presença e esse seu sentido. (SOUZA, 2004, p. 56)

Sendo assim, o projeto de uma ética da alteridade por Levinas procura descrever este “choque”, onde o *outro* surge e acaba por colocar em questão as certezas do *mesmo*. Tal choque rompe com uma lógica onde o *mesmo*, por um processo racional de síntese, tentaria compreender e classificar o *outro*, pois aqui isto não é mais possível: “o Eu que pensa, encontrou *alguém*, alguém que pode dizer “não” ao meu “sim”: alguém que se nega a algum tipo de explicação de sua existência, de sua presença, por alguma via lógica ou classificatória” (SOUZA, 2004, p. 57). O choque com o *outro* passar ser “um acontecimento novo, inusitado, traumático” (SOUZA, 2004, p. 58) e é somente neste terreno de *instabilidade*, formado a partir disso, que se tornam possíveis os movimentos e as transformações das relações do humano com o próximo e, conseqüentemente, as transformações na política.

Mas, ao tratar da alteridade, o filósofo não tem o cinema como objeto de reflexão, e sim as relações presenciais, *face a face*. Podemos pensar, a partir de Levinas, neste encontro presencial de Robert Bresson com seus *modelos*, que estiveram na frente da câmera e que

4 - Emmanuel Levinas, frequentemente, usa estes conceitos de “Outro”, “Mesmo” e “Rosto” com a inicial em maiúscula para diferenciá-los do uso normal do termo e realçar seu sentido metafísico. No presente trabalho, opto por me referir a estes conceitos em itálico, a fim de destacá-los e referenciá-los ao seu uso por Levinas.

estabeleceram uma relação de alteridade com o diretor. Mas será que é possível que a mesma relação de alteridade, como descrita por Bresson nos aforismos, emergja para o espectador no contato posterior com o material filmado?

A busca pela alteridade na experiência cinematográfica

As distinções destacadas por Robert Bresson em seus aforismos – como a diferença do *cinematógrafo* para o *cinema*, e do *modelo* para o *ator* – demonstram sua oposição a um tipo de dramaturgia que Bresson reconhece na maioria das produções cinematográficas, e que, segundo o diretor, em entrevista, não parecem estar cientes de que há uma *ausência* na imagem fílmica: “se quis fazer do cinema um teatro filmado, mas que não chega a alcançar o brilho do teatro, porque não tem, sequer, a *presença física*, a *presença em carne e osso*. Há simplesmente sombras, sombras do teatro” (BRESSION, 2014, p. 51. Grifo nosso). A constatação desta ausência parece ter levado Bresson a desenvolver um estilo formal de dramaturgia, onde estes seus *modelos* pouco demonstram emoções e exibem uma expressão facial quase homogênea, do início ao fim do filme. Com isto, o diretor sugere um desejo por superar esta ausência física, criando um novo tipo de presença no material filmado:

O que eu tento fazer (e não estou dizendo que de fato consigo isto) é, talvez, precisamente matar os intérpretes de uma maneira que os faça renascer na tela. Gostaria que o espectador assistisse a um nascimento e não a algo que já está feito, algo que já teve lugar, um nascimento que já teve lugar e que se tornou um fenômeno que foi fotografado. (BRESSION, 2014, p. 81)

A questão da alteridade também aparece dentro das suas narrativas, como em *Pickpocket* (1959), onde o personagem de Michel vive imerso em seus pensamentos e passa seus dias praticando, e aprimorando, o movimento de suas mãos na arte de furtar carteiras, bolsas ou relógios nas ruas de Paris. Mas Michel não pratica os atos apenas como uma maneira de ganhar dinheiro – o personagem também julga o furto como uma espécie de gesto político, que quebraria com um contrato social hipócrita. Aos poucos, Michel vai se afastando de todos ao seu redor que tentam estabelecer um mínimo vínculo afetivo: como seu amigo Jacques, sua mãe à beira da morte e Jeanne, personagem que cuida da mãe de Michel e que demonstra preocupação por ele. Ao fim da trama, os crimes de Michel são identificados pela polícia, ele acaba sendo preso e, solitário na cela, se encaminha para a sala de visitas, onde alguém o espera. Ao chegar na sala, Michel olha Jeanne (figura 1), que também o olha (figura 2). De súbito, uma epifania emerge no personagem que, pela primeira vez, se dá conta da alteridade de Jeanne e narra sua experiência ao olhá-la com a frase: “algo fez seu rosto se iluminar” (figura 3). Como escreve o crítico Amédée Ayfre, a respeito da cena final do filme, tal encontro vai libertar Michel “de sua prisão interior” pois ele finalmente percebe que “existe mais alguém além de si mesmo e, através das grades que ainda o afastam dela, ele abraça esta única pessoa na qual o beijo o reconcilia com o universo” (AYFRE, 52).



Figuras 1 e 2 – Michel e Jeanne trocam olhares (fotogramas de *Pickpocket*, dir. Robert Bresson)

Em seu ensaio a respeito do cinema do diretor, Susan Sontag alia forma e conteúdo quando afirma: “Bresson elaborou uma forma que expressa e combina perfeitamente com aquilo que ele quer dizer. Na realidade, é o que ele quer dizer” (SONTAG, 1987, p. 210), e, em seguida, a autora complementa: “todos os filmes de Bresson possuem um tema comum: o significado da reclusão e da liberdade. As imagens da vocação religiosa e do crime são usadas conjuntamente. Ambos levam à ‘cela.’” (SONTAG, 1987, p. 217). De fato, os personagens de Bresson se encontram presos tanto nas prisões, como em suas casas ou apartamentos – como não pensar nas constantes imagens de portas em seus filmes –, mas também nos códigos de linguagem, nas relações econômicas, sociais e, por fim, aprisionados no seu próprio pensamento e materialidade. O reconhecimento da alteridade do *outro*, como em *Pickpocket*, se apresenta como uma brecha, que torna possível para o personagem um momento de libertação de toda essa estrutura. Mas, se, como afirma Sontag, este conteúdo também se faz presente na forma, de que maneira Bresson articula esta mesma questão do aprisionamento nos seus procedimentos estéticos?



Figura 3: “Algo fez o seu rosto se iluminar”, pensa Michel (fotograma de *Pickpocket*, dir. Robert Bresson)

Um elemento recorrente nos filmes de Bresson, e que pode ser visto na cena final de *Pickpocket*, é o uso que o diretor faz da imagem do rosto. Ao contrário de um rosto que convida para uma aproximação, demonstrando a subjetividade dos personagens através das expressões faciais, aqui, a imagem trata-se de *um rosto que olha para fora*, aparentemente inacessível, mas que esta sempre buscando a observação do mundo externo. Atitude que podemos tomar como análoga ao espectador: a de observar e, a partir disso, se relacionar com os fenômenos que se apresentam à sua frente. Sobra a este espectador, que se vê dian-

te de um rosto ilegível, obter sentido não através da imagem em si, mas pela *relação* deste rosto, que olha para o mundo ao redor, mas que também é olhado por este mundo. Ideia essencial para Bresson, como afirma o diretor em entrevista:

Penso que o olhar é tudo. Se, na rua, você olha para alguém que passa, à primeira vista pode parecer uma estátua em movimento. Mas, no momento em que se troca um olhar, algo acontece, e, de imediato, já não é mais uma estátua, é um ser vivo, um corpo que tem alma. Então os olhares, para mim, são (estava dizendo) a única coisa importante em um filme, porque, do mesmo modo, para fazer com que se creia que estas sombras na tela são personagens vivos, que não vivem a vida real, mas sim uma certa vida, é preciso que existam uns em relação aos outros e os personagens em relação aos objetos. Creio que os olhares são o laço, que faz com que exista esta dependência. É preciso que aja uma dependência. Não viver é não depender. Para mim, os olhares são a dependência habitual da vida. Quer dizer, através disto é que nos damos conta de que os personagens e nós, os objetos e nós, dependemos uns dos outros. (BRESSION, 2014, p. 103 e 104)

A descrição desta relação de olhares, e o desejo por representar isto em seus filmes, dialoga diretamente com a reflexão sobre a alteridade desenvolvida por Levinas e defendida como elemento que faz o sujeito repensar o mundo. Ao trabalhar a questão, Bresson acaba por criar um efeito homogêneo durante o filme, que torna difícil destacar um momento mais icônico do rosto do personagem – geralmente atribuído a uma interpretação mais intensa ou dramática. Por fim, o que se produz ao longo do filme não é imagem visível deste personagem, mas uma imagem invisível, que surge do acúmulo de todas estas outras imagens que se relacionaram com o personagem durante a narrativa. Como afirma Bazin, o efeito deste rosto se vê para além do visível: “o que nos pedem para ler em seu rosto não é o reflexo momentâneo do que ele diz, e sim uma permanência de ser, a máscara de um destino espiritual” (BAZIN, p. 112).

Mas Robert Bresson acredita que a visualização deste verdadeiro rosto, escondido ao longo de todo o filme, vai emergir como resultado de todos os procedimentos criados nas imagens, e não por um ato racional do espectador: “se, na tela, a mecânica desaparece e se as frases que você os fez dizer, os gestos que vocês os fez fazer, formam apenas um todo com seus modelos, com seu filme, então milagre” (BRESSION, 2005, p. 39). O “milagre” desejado pelo diretor parece ser a epifania gerada neste momento de encontro entre o espectador e a alteridade do personagem, que já não possui uma presença física, mas sim uma presença fantasmal. Tal encontro impõe que o espectador se sinta olhado por este fantasma e, inseguro de suas certezas, repense sua própria maneira de olhar e se encontre em um novo lugar, diferente de onde se encontrava antes do filme.

Referências

AYFRE, Amédée. The Universe of Robert Bresson. In: QUANT, James (org.). *Robert Bresson*. Toronto: Cinematèque Ontario Monographs, 1998.

XXIII

SO
CI
NE

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2005.

BRESSON, Robert, BRESSON, Myléne (org.) *Bresson por Bresson: entrevistas (1943-1983)*.

Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

O *não lugar* reconquistado nos *espaços mínimos* de Jia Zhangke

The reconquered *nonplace* in Jia Zhangke's minimal spaces

Camilo Soares
 (Doutor¹, UFPE)

Resumo: O acelerado desenvolvimento econômico chinês nas últimas décadas provocou enormes transformações na paisagem rural e urbana. A obra de Jia Zhangke testemunha o atual impacto paisagístico sobre as pessoas, sobretudo as que foram jogadas à margem desse processo de modernização. No entanto, seus filmes não são apenas registros dessas mudanças rápidas e dramáticas. Há neles uma sutil, mas sistemática, reapropriação desses espaços por parte de seus atores sociais.

Palavras-chave: Cinema, China, Jia, Espaço, Política.

Abstract: China's rapid economic development in recent decades has brought about huge changes in the rural and urban landscape. Jia Zhangke's work constantly seeks to testify to the current landscape impact on people, especially those who have been disregarded from this process of modernization. However, his films are not a mere registration of these rapid and dramatic changes. There is also a subtle, but systematic, reappropriation of these spaces by their social actors.

Keywords: Cinema, China, Jia, Espace, Politics.

O acelerado desenvolvimento econômico chinês nas últimas décadas provocou enormes transformações na paisagem rural e urbana. Como resultado, vastas áreas de valor histórico ou afetivo foram transformadas em meros *não lugares*, caracterizados, segundo Marc Augé, pela falta de representatividade relacional, identitária e histórica, por parte da população que os utiliza. Terra arrasada de um projeto de progresso material, tais espaços tornam-se inóspitos, assim como revela a série fotográfica *Paisagens Provisórias* de Ai Weiwei, ao expressar uma incontestável pulverização histórica e cultural nas paisagens chinesas, transformadas em enormes canteiros de obras. As imagens e o título remetem à expressão paisagista chinesa, como base de um olhar cosmológico da cultura e filosofia oriental, cuja relação está ameaçada diante de uma lógica puramente funcional e mercantilista de vivência do mundo. O cinema não poderia ficar imune a tais contradições.

1 - Doutor pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

A obra de Jia Zhangke busca constantemente testemunhar o atual impacto paisagístico sobre as pessoas, sobretudo aquelas jogadas à margem desse processo de modernização. Tais ruínas representam em sua lente o que Augé descreve como “instalações necessárias à circulação de pessoas e de mercadorias (vias expressas, viadutos cruzados, aeroportos) [...] onde estão estacionados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 1992, p. 48). Tais refugiados da modernidade não apenas são os fugitivos de catástrofes naturais e humanas, mas também todos aqueles que não encontram mais referências históricas e afetivas nos espaços pelos quais transitam.

É justamente através do olhar desses refugiados (jovens sem perspectiva, trabalhadores migrantes ou adultos desiludidos), que Jia nos apresenta tais espaços de desolação tão recorrentes em seus filmes. Exemplos não faltam, como o conjunto habitacional em torno de uma velha usina de armas que cede lugar a prédios de luxo (em *24 City*, 2008); ou a descaracterização das construções históricas de Fenyang, sua terra natal (*As Montanhas se Separam*, 2015); sem falar em uma região de 14 cidades de mais de 2 mil anos de história, inundada pela barragem das Três Gargantas (*Em Busca da Vida*, 2006). Tais *não lugares*, para Augé (a partir de Starobinski), ao contrário do espaço moderno de Baudelaire, “não integram nada, apenas permitem o tempo de uma jornada, a coexistência de individualidades distintas, semelhantes e indiferentes entre si.” (*Ibidem*, p. 139).

Vale lembrar que o conceito de *não lugar* foi tirado em referência à noção sociológica de *lugar*, referente a Mauss e a toda uma tradição etnográfica de culturas inseridas no tempo e no espaço, ou seja, um *lugar antropológico*. O *não lugar*, por sua vez, é o território de uma superindividualidade que se contradiz quando, apesar de sua essência impessoal, pode-se encontrar uma falsa sensação de pertencimento, independe da cultura e história onde esteja inserido, pela familiaridade com aquilo que é replicado em todo mundo: *fazemos como os outros para sermos nós mesmos* (*Ibid.*, p. 133-134).

Tal fenômeno mostra a complexidade em sentimentos induzidos de pertencimento, quando esses vêm destituídos de carga histórica ou cultural. Olhando por esse ângulo, ao reencontrar espaços antropológicos meio a tais espaços sem identidade, é como se saíssemos de um espaço aristotélico determinado pela superfície ocupada por um corpo, para um espaço onde Michel de Certeau observa apenas relações de coexistência, ou que Merleau-Ponty chama simplesmente de *espaço existencial*, essencialmente em relação a um meio. Vale lembrar que o próprio Augé admitia que não havia *não lugares* puros, mas sempre em múltiplas camadas temporais, como um palimpsesto que se abre a leituras diversas.

Contudo, tais imbricações de percepção de espaços são expressas sutilmente nos filmes de Jia Zhangke. Embora todo o cinema de Jia seja a travessia de *não lugares*, tais filmes não são meros registros dessas mudanças espaciais (e sociais) rápidas e dramáticas. Há neles uma sutil, mas sistemática, reapropriação desses espaços por parte de seus atores sociais, o que reverte inesperadamente *não lugares* a novos pontos de convivialidade e de existência histórica e cultural. Numa cerimônia funerária no filme *As montanhas se Separam* (2016), nas margens de uma autoestrada poeirenta, não é, por exemplo, apenas um sinal de

desprestígio da tradição local, mas revela igualmente uma relação complexa entre identidade e esquecimento nesse contexto espacial, quando esse *não lugar* se torna novamente um espaço de vivência de uma cultura. Tal ocupação atua de modo objetivo e subjetivo para transformação desses lugares impessoais em improváveis espaços de uso afetivo, mesmo que frágeis e incertos. Tais *espaços mínimos* são pequenas zonas de resistência dentro da representação territorial hegemônica de um processo devastador não apenas de paisagens históricas, mas também da memória e da cultura local.

No cinema de Jia Zhanke, esse processo de esquecimento da memória coletiva e a perda de pontos de referência é expresso acima de tudo na imagem, que evidencia as associações dialéticas entre diferentes épocas. Em razão da morte de seu pai, na segunda parte do filme, em 2014, Tao manda trazer seu filho Daole², que agora vive em Xangai com o ex-marido Jinsheng. A criança chega de avião. Ele estuda na escola americana (ele já mistura o idioma chinês com o inglês), demonstra pouco interesse na família materna e na cultura da terra de seus pais. Tao deve forçá-lo a se ajoelhar nas despedidas de seu avô, durante a cerimônia funerária tradicional taoista: música alta e agitada, *huaquan*³ coloridos, demonstrações dramáticas de tristeza⁴ e incenso queimado pela honra do morto. O fato de ser comemorado em um terreno vago à beira de uma nova estrada, com torres habitacionais ao fundo, confere a esse ritual o aspecto de uma memória frágil, mas resistente à sua aniquilação definitiva.

Obviamente, não é apenas a morte do avô que é evocada nesta cena, mas o desaparecimento das tradições e seus valores em uma modernidade onde só o dinheiro conta. O espaço revelado na cena representa claramente um mundo onde os ritos não têm mais lugar, onde os valores não têm mais razão de ser para os jovens, como é o caso do pequeno Daole. O avô morreu com seus valores; ele já via com desconfiança, antes do casamento de Tao, a ambição ilimitada de Jinsheng, preferindo em silêncio a humildade de Liangzi (como na cena no trem, quando Tao comunica seu noivado). Seu funeral ao lado da estrada é muito significativo: a estrada, que antes era percebida na pintura de paisagem (*shanshui*) e na poesia da China como um símbolo de liberdade e autoconsciência, tornou-se um espaço desumanizado, um lugar de perda e de medo. Na beira de um caminho moderno, o ritual para os mortos se torna marginalizado, superado pelo imediatismo e pela rapidez dos novos tempos. O problema da perda da tradição, como diz Arendt, é perder um “fio condutor nos vastos domínios do passado” (ARENDR, 1972, pp.124-125), pois essa linha traçada pela tradição nos dá marcos para nos situar no momento atual, mesmo que possam por vezes serem marcas muito exigentes.

2 - Seu nome significa foneticamente nada menos do que dólar, uma idéia do pai para lhe trazer boa sorte financeira.

3 - O *huaquan* (花圈) é um tipo de coroa de flor ou de papel colorido para homenagear os mortos no taoísmo ou budismo. As cores podem, em certas regiões, lembrar a idade do mortos : o vermelho, por exemplo, é predominante quando o morto tinha mais do que 90 anos; o rosa indica que ele tinha entre 60 e 90 anos. 60 et 90 ans, etc.

4 - Até hoje, em Taiwan, há o costume de pagar os *wū zǐ kǔ mǔ* (五子哭墓) para chorarem exageradamente em funerais.

Essa ambivalência com as relações com a tradição também está presente em Jia. De fato, o cineasta parece não querer apenas lamentar um passado moribundo. Esse ritual, celebrado entre o asfalto e altas torres habitacionais não significa uma simples negação da tradição, mas também indica uma possível dialética temporal. Esse trabalho de reconquista simbólica é engendrado pelo princípio que confere um significado cultural e afetivo a esse *não lugar* aparentemente sem expressão. Ao fazê-lo, esse espaço adquire uma amplitude social (pela tradição de ritos, cores e música) e pessoal (a consciência de Tao de seu duplo luto: a da morte de seu pai e de outro, antecipado, o do perda definitiva de seu filho para esse sonho de prosperidade de uma modernidade simbolizada pelo ex-marido rico, por Xangai (e em breve, Austrália) e pela cultura ocidental (o idioma inglês, etc.). Mesmo ainda não tendo forças para lutar contra a ideologia do progresso, sua postura é desiludida, apesar de serena.

A expressão temporal do espaço no cinema de Jia Zhangke é, portanto, impulsionada pelo poder da historicidade de gerar consciência dos pontos de vista impostos. Tal dimensão histórica e cultural da leitura do espaço carrega inexoravelmente, para Paul Ricoeur, um caráter político, que ele chama de *função crítica* que “não apenas luta contra os preconceitos da memória coletiva, mas contra os da memória oficial, que assume o papel social de uma memória ensinada” (RICOEUR, 1998, pp. 26-27). Para Ricoeur, o que está em jogo nessa escrita histórica ativa é a própria identidade das comunidades, no que concerne em contar a si mesma suas próprias histórias.

A peculiaridade nesses filmes é a estreita ligação entre temporalidade, memória e espaço. Marcel Granet já identificava tal fenômeno na cultura chinesa: “[...] os chineses evitaram ver no espaço e no tempo dois conceitos independentes ou duas entidades autônomas. Eles percebem neles um complexo de rubricas identificadas com conjuntos de ação, com agrupamentos concretos». (GRANET, 1932, p. 99) Isso talvez se deva ao fato de que, no pensamento oriental, tal dicotomia entre exterior e interior, ou simplesmente entre o mundo e o ser, é considerada artificial. Mesmo o *Dasein* heideggeriano é tido para os pensadores orientais como limitado, pois, como diz Tetsuro Watsuji, ele é ainda apenas um indivíduo (WATSUJI, 2011, p. 36). A existência humana é ao mesmo tempo individual e social para tal corrente oriental. A partir da inversão topológica sugerida por Nishida, na qual o ser só pode ser percebido através do *bashô*, ou seja, do meio, Watsuji reforça que tal compreensão se dará apenas através de uma consciência temporal inexoravelmente ligada a essa relação entre indivíduo, sociedade e mundo que ele chama de Fûdo.

Watsuji empreende a passagem de um passado geral para um passado medial, que liga a existência dual do ser humano (finita/individual e infinita/social) ao meio através da historicidade do lugar, que nada mais é do que a temporalidade inserida na existência social. A historicidade seria, então, a estrutura do ser social que, através dessa mediância, não apenas confere ao humano um passado, mas também um meio. Essa ligação intrínseca entre a percepção do corpo no espaço não apenas com sua materialidade visual, mas também com a historicidade, afetividade e imaginação que compõem a carga semântica de sua imagem é o que chamo de *espaço imaterial*. O *espaço mínimo* faz parte desse, referindo-se especificamente às pequenas reapropriações ritualísticas de *não lugares* pelos atores desses espaços.

Portanto, tais representações de Jia possibilitam também uma penetração nas profundezas turvas da imagem, onde se manifesta uma sobrevivência formal e energética warburgianas de imagens-memórias ainda sobreviventes. Tal processo é costurado inerentemente pela subjetividade de personagens e do observador, criando um elo necessariamente estético para evidenciar a vivência que constrói a possibilidade que esse espaço, agora também espaço imaterial, seja habitado por discursos não hegemônicos.

Tais *espaços mínimos* observados pelas lentes de Jia não são exceções em seus filmes, sobrando exemplos como na dança sob a neve de Tao já velha num terreno vago diante o pagode de Fenyang, no mesmo filme; ou a ópera encenada ao pé da muralha ou o templo budista em meio a ferragens de carros (*Um toque de Pecado*); ou o funeral improvisado de Pequeno Marc nas ruínas de Fengjie (*Em busca da Vida*). Opor-se a esses *espaços de esquecimento*, como o faz Jia, é desenvolver uma visão dialética de fatos e memórias contra uma ideia de progresso difuso e linear que mascara a imposição autoritária de pensamentos e sensibilidades hegemônicas sobre a realidade.

Referências

- ARENDRT, H. *La crise de la culture*. Paris: Gallimard, 1972 (1954).
- AUGÉ, M. *Non-lieux* : introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris: Seuil, 1992.
- GRANET, M. *La pensée chinoise*. Paris: Ed. Albin Michel, 1999 (La Renaissance du livre, 1934).
- Ricoeur, P. Histoire et mémoire. In: BAECQUE, A; DELAGE, C. (org.). De l'histoire au cinéma. Paris: IHTP/ CNRS/ Éditions Complexe, 1998.
- Watsuji, T. *Fûdo, le milieu humain* (trad. Augustin Berque). Paris: CNRS Éditions, 2011.

Protagonismo Feminino No Cinema De Ficção Científica¹

Female Protagonism in Science Fiction Films

Carina Schröder²

(Mestranda – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Resumo: Este relatório tem como objetivo apresentar a pesquisa em andamento sobre o protagonismo feminino no cinema de ficção científica a partir da personagem Ellen Ripley do filme *Alien*, o Oitavo Passageiro (*Alien*, Ridley Scott, 1979). Através deste recorte sobre a história do gênero de FC na literatura e no cinema, e da teoria feminista do cinema, será feita uma análise das características de Ellen Ripley e de outras personagens femininas de filmes de FC americanos que surgiram após seu lançamento.

Palavras-chave: ficção científica, protagonismo feminino, teoria feminista do cinema, Ellen Ripley, *Alien*.

Abstract: This report aims to present the ongoing research on female protagonism in science fiction cinema through the character Ellen Ripley from the 1979 movie, *Alien* (Ridley Scott). Through this excerpt on the history of the SciFi genre in literature and film, feminist film theory, an analysis will be conducted in regards of the characteristics Ellen Ripley presents in the film, and other female characters in american scifi films that emerged after its release.

Keywords: science fiction, female protagonism, feminist film theory, Ellen Ripley, *Alien*.

A ficção científica é definida pelo escritor Isaac Asimov (1981) como um gênero de histórias que apresenta acontecimentos supra reais que poderiam ser derivados do nosso meio social através de mudanças científicas e tecnológicas adequadas, e, portanto, é um gênero que se desenvolve a partir do momento em que começamos a ter uma percepção das mudanças sociais decorrentes da ciência e tecnologia. Na maior parte da história da humanidade, mudanças e avanços tecnológicos ocorreram de forma lenta e gradual, porém, a partir da Revolução Industrial, foi possível notar um aumento na velocidade dos avanços envolvendo ciência e tecnologia. Asimov, então, afirma que “a velocidade das mudanças e a extensão de seus efeitos sobre a sociedade tornam-se bastante acentuados, podendo ser percebidos no transcurso da existência de um indivíduo. Só então, pela primeira vez, o futuro é concebido”. Desta forma, a ficção científica, surge primeiramente como um gênero literário, através da obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, considerada por muitos a primeira obra de ficção científica, mas que ainda não carregava o rótulo do gênero na época de seu lançamento. O termo ficção científica só vem a ser empregado a partir do século XX.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no painel: A PRESENÇA DE MULHERES NO CINEMA

2 - Mestranda em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Artes e Design da PUC-RS, bolsista da CAPES e integrante do Laboratório de Pesquisas Audiovisuais.

A ficção científica como gênero acaba por se aproximar de importantes abordagens críticas na construção de suas narrativas – sejam elas literárias, cinematográficas ou em outras formas. Obras do gênero pegam emprestado elementos inspirados nas teorias Marxista, pós-modernista, feminista e *queer* para elaborar narrativas de sci-fi em seus inúmeros gêneros, sejam elas sobre uma utopia ou distopia, *hard science fiction*, *space opera*, história alternativa, sobre política, biologia ou religião. É possível perceber, através de diferentes obras do gênero, como a iconografia de uma obra de ficção científica se repete de uma forma ou de outra: espaçonaves, viagem ao espaço, seres de outros planetas, robôs, ciborgues, alienígenas, cientistas malucos, donzelas em perigo ou formas de vida inesperadas, “a característica que une todo e qualquer tipo de ficção científica é a construção – de algum modo – de um mundo diferente do nosso”³ (JONES, p. 163, 2003).

Mulheres na ficção científica

Durante a época de ouro dos filmes de ficção científica que tem início na década de 1950, muitas das personagens femininas que tomam as telas são mulheres que seguem o padrão de donzelas em perigo vestidas de salto alto e bem arrumadas, que gritam e se desesperam quando em perigo. Essas personagens incorporam a ansiedade e expectativa do papel da mulher na época, adentrando a força de trabalho e vivenciando as tensões nucleares do período pós-guerra. Estas personagens representam os valores dominantes da cultura e George dá a elas o nome de *Mystique Models*, em homenagem ao livro *The Feminine Mystique*, publicado em 1963 por Betty Feridan. Elas são descritas por George como as figuras femininas que representam as ideologias dominantes e o *status quo* do estilo de vida americano. Elas representam família, lar e a feminilidade branca, algumas possuem empregos, porém todos se encaixam em posições que, em geral, são vistas como femininas como professoras de escola. De acordo com a autora “essas personagens podem aparecer ativamente no início da narrativa do filme, mas ou estão completamente ausentes das cenas finais ou são mostradas assistindo, à distância, ao herói salvar o dia”.

Em contraste com as boas moças representadas pelas personagens que se encaixam como *Mystique Models*, George também cita as *Vamps* como um arquétipo feminino é representado no cinema de ficção científica. George cita as *Vamps* da ficção científica como uma das maiores ameaças ao *status quo* do sistema patriarcal, uma vez que elas drenam os homens física, financeira e/ou moralmente. Ela cita a pesquisa de Janet Staiger que identifica as *Vamps* como uma parte essencial dos filmes do início do século XX, “incorporando o fascínio e *sex appeal*, bem como o medo masculino de uma mulher destrutiva”. As *Vamps* inicialmente aparecem como *femme fatales* em filmes *noir*, porém, surgem na ficção científica como mulheres ‘monstruosas’ que não permanecem belas até o fim da história, representando sua maldade também através da sua aparência física. A *Vamp* da ficção científica não é apenas uma espectadora passiva da narrativa, mas também assume um papel ativo nos eventos que levam à sua transformação em um ser que tem um desejo excessivo de re-

3 - Tradução da autora, no original: “The feature that unites every kind of sf is the construction – in some sense – of a world other than our own.”

cuperar sua juventude e beleza, ou conquistar o afeto masculino e ganhos financeiros. Susan George também apresenta o tropo das mulheres trabalhadoras, ou *good working women*, que não são tão tradicionais quanto as *Mystique Models*, mas também não provocam a destruição de uma *Vamp*. As *Good Working Women* são personagens independentes, que têm tanto amor quanto uma carreira, e permanecem sensuais e em controle de sua sexualidade, sem se transformar em uma *Vamp*.

Por último, o quarto arquétipo feminino apresentado por George é o da mulher durona, ou *Tough Woman*. Durante a década de 50, algumas mulheres parecem dar início a esse tropo, ao serem protagonistas de filmes de sci fi, como é o caso de Helen Benson em *O Dia em que a Terra Parou* (1951), porém o arquétipo da *Tough Woman* parece surgir a partir do final dos anos 70, com filmes como *Alien*, *Oitavo Passageiro* (1979) e a protagonista Ellen Ripley, e *O Exterminador do Futuro 2 – O Julgamento Final* (1984) com a personagem Sarah Connor. Personagens que tomam o lugar que em outros filmes seria ocupado por um protagonista masculino, mas que nesse caso, é uma mulher. Essas personagens são engenhosas, inteligentes, porém sem perder completamente a feminilidade e a condição de serem mulheres. Apesar disso, Susan George critica essa representação de mulher durona e Hollywood por considerá-las muito unidimensionais e duras como heróis masculinos, citando uma dificuldade de escrever mulheres fortes que ainda assim sejam mulheres.

A questão de personagens femininas representadas em narrativas não é exclusiva da literatura de ficção científica. Em 1971, Sharon Smith publicou o ensaio *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*, republicado no livro *Feminist Film Theory: A Reader* (1999), onde disserta sobre a forma como as mulheres são retratadas nos filmes, que são majoritariamente criados, escritos e dirigidos por homens. Smith cita que os papéis das mulheres nos filmes quase sempre gira em torno de sua atratividade física ou seus jogos e flertes com os personagens masculinos, enquanto os homens aparecem em uma variedade de papéis, sejam eles lutando contra a natureza, militarismo ou provando sua masculinidade. Ela ainda cita como “mesmo quando uma mulher é o personagem central [de uma história] ela é apresentada como confusa, desamparada, ou em perigo, ou passiva, ou como um ser puramente sexual”⁴, uma vez que os filmes não são produzidos pensando em rever padrões estereotipados de gênero, e portanto mesmo filmes com protagonistas femininas fortes irão recair sobre motivações e ações clichês para o restante da trama.

Laura Mulvey publicou o artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, onde explora, através da psicanálise freudiana, a complexidade do espectador masculino em comparação à objetificação da figura feminina nos filmes de Hollywood. Mulvey apresenta neste artigo uma investigação de como o cinema e sua linguagem agem sobre o indivíduo, abordando padrões pré-existentes de fascinação e prazer. De acordo com Mulvey, o cinema é capaz de oferecer diferentes formas de prazer, porém a autora trata especificamente da escopofilia. Mulvey apresenta a escopofilia através de duas perspectivas, a primeira e mais tradicional, se refere ao uso de outra pessoa como objeto de estímulo sexual através do olhar, implicando uma se-

4 - Tradução da autora, no original: “Even when a woman is the central character she is generally shown as confused, or helpless and in danger, or passive, or as a purely sexual being”.

paração da identidade erótica do sujeito do objeto na tela. A segunda, é desenvolvida através do narcisismo, gerando uma identificação do espectador com a imagem vista, exigindo um reconhecimento do ego com o que é visto na tela, através da fascinação do espectador.

Mulvey cunha o termo “*male gaze*”, ou “olhar masculino”, para descrever a masculinização desse espectador, e como o cinema de Hollywood utiliza suas tecnologias para terceirizar a perspectiva feminina no filme, identificando este prazer de olhar a uma visão masculina. A partir de Freud, são separadas as perspectivas masculinas em ativas, enquanto as femininas são vistas como passivas, e portanto, através do olhar do diretor, movimentos de câmera, edição e montagem, as mulheres presentes nas narrativas como um mero objeto que tem como principal função congelar a ação para serem contempladas, enquanto os homens protagonistas fazem com que a narrativa siga em frente, e as mulheres da audiência apenas assistem a essa objetificação de uma forma que beira o masoquismo.

A heroína

Em 1949, Joseph Campbell publica o livro *O Herói de Mil Faces*, onde ele examina em cada capítulo o que ele passa a chamar de Jornada do Herói. A Jornada descreve os doze passos que o herói, essencialmente masculino, percorre durante a narrativa de sua aventura. Estas narrativas são baseadas em mitos mundiais e contam sempre a mesma história através de infinitas variações, sempre seguindo os padrões do mito descrito por Campbell. O protagonista de toda história é o herói de uma jornada, mesmo que ele siga caminhos que o conduzam dentro de sua própria mente ou relações interpessoais.

Barbara Creed, em seu ensaio para o livro *Women Willing to Fight* (2007) destaca que personagens femininas não se encaixam nas estruturas desenhadas por Campbell para descrever a figura do herói. Referindo-se principalmente à mitos antigos, Campbell cita a jornada do herói masculino em narrativas do Rei Arthur, Buda e Ulisses, enquanto para a jornada da ‘heroína’, cita personagens sem nome. Ou seja, enquanto os heróis masculinos e suas narrativas se tornam mundialmente reconhecidos, as heroínas seguem desconhecidas.

Questionando-se a respeito do papel das personagens femininas nos mitos e jornadas em direção ao heroísmo, Barbara Creed cria o Neomito, inspirando-se na jornada que é chamada por Campbell de Monomito. O Neomito possui oito passos, que Creed define como uma estrutura que tem como objetivo focar nos aspectos do heroísmo feminino que por muito havia sido ignorado, revelando que a heroína é diferente do herói masculino em diferentes maneiras. Creed define, a partir dessa estrutura de Neomito, três tipos de personagens femininas que costumam se encaixar nessa Jornada da Heroína: a anti-heroína, a mulher guerreira e a heroína de ação. A primeira, anti-heroína, representa uma espécie de heroína que, no filme, entra em conflito com uma figura de autoridade, seja ela feminina ou masculina, ou uma instituição que represente os valores do mundo patriarcal, como casamento e monogamia, como é o caso de Vivian, em *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, Garry Marshall, 1990), heterossexualidade ou maternidade.

A mulher guerreira, arquétipo de personagem que a autora atribui a personagens como Ellen Ripley, é definida como uma personagem de excepcional coragem e inteligência, preparada para morrer pelo que acredita, e frequentemente entra em conflito contra os valores e crenças masculinos que são contra suas posições éticas. A mulher guerreira se sacrifica de forma a deixar claro sua completa oposição aos valores falocêntricos que existem na sociedade.

Por último, a heroína de ação, ilustrada como a personagem de Clarice Starling em *O Silêncio dos Inocentes* (1991) e por Ellen Ripley no primeiro filme da franquia *Alien*, é especializada em combate físico e tem grandes conhecimentos sobre armas. Apesar de apresentar características que a assemelham à mulher guerreira, seu conflito raramente está relacionado ao patriarcado, e muitas vezes se resume ao combate físico contra o crime ou corrupção, até mesmo apoiando estruturas falocêntricas que seriam causa de conflito de uma personagem que se encaixe na condição de heroína de ação.

Considerações

Quando *Alien*, o *Oitavo Passageiro* (*Alien*, 1979, dir. Ridley Scott) inicialmente foi concebido, a personagem Ellen Ripley, conhecida através da interpretação de Sigourney Weaver, havia sido escrita para ser representada por um homem. Essa alteração, aparentemente pragmática, dá sinais de como o filme *Alien* surgiu com intenções de se destacar, marcando o gênero de filmes de ficção científica/horror como um filme destoante da norma.

Ripley se tornou uma das primeiras heroínas em um filme de ficção científica, um gênero de filmes que costumava colocar mulheres em papéis secundários, de secretárias, oficiais subordinadas a homens, esposas, amantes ou filhas, raramente tendo um papel com uma história própria que não girasse em torno de um homem. Ellen Ripley é uma protagonista inesperada para o gênero, em especial por sua condição de protagonista heroína, única sobrevivente que salva a si mesma, sem depender da habilidade de seus colegas homens. Ripley surge em 1979, portanto, como uma personagem chave para destacar o filme entre os demais de um gênero em ascensão.

Quando pensamos no cinema como uma indústria, marcos significativos - como o surgimento de filmes de um gênero popularmente masculino, como a ficção científica, com protagonistas femininas - precisam ser mapeados a fim de compreender a evolução da indústria audiovisual e como essas novas e possíveis tendências estão transformando paradigmas. No caso da ficção científica, gênero que ganhou popularidade em especial na última década, vemos surgir mais obras que possuem protagonistas femininas e que inclusive recebem reconhecimento da indústria cinematográfica de Hollywood, como foi o caso dos filmes indicados ao Oscar de Melhor Filme, *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) e *A Chegada* (*Arrival*, Denis Villeneuve, 2016).

Filmes de ficção científica como *Alien*, tendem a ser blockbusters que repercutem em uma maior atenção da mídia e do público. Pensar a forma como as mulheres são representadas nesse gênero popular, é também pensar como o público, em especial a audiência feminina, está se enxergando nas telas de cinema. O filme *Alien* completa 40 anos de lançamento em 2019, e a obra permanece relevante na história dos filmes de ficção científica, rendendo sequências, prequelas, spin-offs, mantendo um score de 83% em sites como Metacritic, 97% no Rotten Tomatoes e 8.5 no IMDb. Desde seu lançamento, tornou-se praticamente impossível falar sobre obras de horror e ficção científica sem citar o filme de Ridley Scott e sua protagonista Ripley.

Referências

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2005.

CREED, B. The Neomyth In Film: The Woman Warrior from Joan of Arc to Ellen Ripley. In: ANDRIS, S.; FREDERICK, U. (eds). *Women Willing to Fight: The Fighting Woman in Film*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 15 - 37

CREED, B. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge, 1993.

IMDB. *Alien*. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0078748/?ref_=nv_sr_1

Acesso em: 17/03/2019

GEORGE, Susan A. Science Fiction Film: Nineteenth and Twentieth Centuries. In: REID, Robin Anne (Ed.). *Women in Science Fiction and Fantasy. Volume 1: Overviews*. Westport: Greenwood Press, 2009. p. 112 - 122

RICKMAN, G (Ed.). *The science fiction film reader*. Nova York: Limelight Editions, 2004.

Nem fetiche, nem escatologia: crítica das imagens de *squirting*¹

Neither fetish nor eschatology: a
critical look on squirting images

Carla Miguelote²
(Doutora - UNIRIO)

Resumo: Trata-se de pensar criticamente as representações audiovisuais da ejaculação feminina. Observa-se que, mesmo fora do pornô, onde em geral o olhar masculino organiza a cena, os raros filmes que retratam a experiência o fazem a partir de uma perspectiva masculina. É o caso de *Warm Water Under a Red Bridge* (2001), de Shohei Imamura, e *Sacred water* (2016), de Olivier Jourdain. Em contraposição a esses discursos machistas, proponho um videoensaio a partir de minha experiência pessoal com o *squirting*.

Palavras-chave: ejaculação feminina, pornografia *mainstream*, videoensaio.

Abstract: This essay will critically analyze audiovisual representations of female ejaculation. It is noted that, even outside pornography, where in general the male gaze guides the scene, the rare films that portrait the experience do so from a male perspective. It's the case of *Warm Water Under a Red Bridge* (2001), from Shohei Imamura, and *Sacred water* (2016), from Olivier Jourdain. In opposition to these sexist discourses and driven by my personal experience, I propose a video-essay on squirting.

Keywords: female ejaculation, mainstream pornography, video-essay.

O presente trabalho é fruto do Projeto de Cultura “Criação audiovisual e diversidade: narrativas de si e do outro”, coordenado por mim desde 2016 e vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da Unirio. O projeto se propõe à realização de vídeos com a participação de uma equipe de alunos, bolsistas ou voluntários. A equipe tem sido formada quase majoritariamente por alunas, embora ano passado eu tenho tido um aluno bolsista (o único homem em meio a uma equipe de seis mulheres). É importante dizer isso porque essa composição favoreceu o direcionamento dos nossos interesses. No ano passado, nós começamos uma pesquisa para desenvolver um documentário sobre ejaculação feminina.

Ao realizar uma busca por representações audiovisuais do tema, nossas duas primeiras constatações foram: 1) o esguicho é uma espécie de fetiche dos filmes pornôs (uma rápida pesquisa no site Pornhubs, indica que há mais de 70.000 vídeos listados sob o termo *squirt*); 2) a representação do esguicho é rara fora desse campo (só encontramos dois filmes

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na Seminário Temático MULHERES NO CINEMA E AUDIOVISUAL.

2 - Professora Adjunta do Departamento de Letras da UNIRIO. Doutora em Literatura Comparada (UFF) e poeta, atua também no campo do audiovisual, com trabalhos em documentário e videoarte.

que tratavam disso). No pornô, onde em geral o olhar masculino organiza a cena, o que se destaca é a capacidade do homem de fazer a mulher esguichar. E mesmo fora do pornô, os raros filmes que retratam a experiência o fazem a partir de uma perspectiva masculina.

É o caso de *Warm Water Under a Red Bridge* (2001), do cineasta japonês Shohei Imamura, e *Sacred water* (2016), do diretor belga Olivier Jourdain. O primeiro conta a história de um homem que viaja a uma vila de pescadores onde encontra uma mulher que ejacula. A mulher é cleptomaniaca. Quando está transbordando de água por dentro e não encontra um parceiro sexual, precisa ter um prazer de outra ordem. Então rouba coisas no mercado e alaga o chão em frente às prateleiras. O líquido que ela expele é tão abundante que escorre pelo chão e deságua no rio em frente à sua casa, atraindo peixes grandes, para o deleite dos pescadores locais.

O segundo filme é um documentário sobre a ejaculação feminina em Ruanda, onde se estima que mais de 80% das mulheres ejaculam. A prática, chamada de kunyasa, aparece como parte da cultura do país. Como o título do filme sugere, a ejaculação feminina é tratada como algo sagrado. A tradição diz que tudo começara com uma rainha cujo fluido orgásmico era tão abundante que teria formado o Lago Kivu. Ainda hoje, diz uma voz *over* no início do filme, os homens continuam à deriva no lago, dia e noite, procurando a origem da vida. Curiosamente, quem mais aparece no filme, quem protagoniza as entrevistas e fala do assunto com propriedade são os homens, que se orgulham de dominar a prática.

Observa-se que, nesses dois filmes, as águas dos rios, lagos, mares e cachoeiras servem como metáfora visual do jorro feminino, reforçando a ideia de uma relação mítica da mulher com a natureza. De todo modo, a ejaculação feminina é tratada como algo exótico. Como observa Diana Torres (2015, p. 14, tradução minha), em seu livro *Cono potens*, só representam a mulher que ejacula “como elemento circense, como monstro das profundezas marinhas, como objeto de estudo, como raridade de geografias remotas”.

No lado oposto da versão mítica e sagrada da ejaculação feminina, está a sua negação ou (o que dá no mesmo) sua classificação como urina. Em 2002, o Conselho Britânico para a Classificação de Filmes (BBFC) declarou que o líquido que as mulheres expulsam durante o sexo era urina e que qualquer representação fílmica disso, sendo caracterizada como escatologia, não seria aprovada (TORRES, 2015, p. 113). Ou seja, o pornô não podia mais mostrar a ejaculação feminina. Em 2002, os médicos consultados pelo Conselho Britânico para a Classificação de Filmes persistiam, portanto, na negação dessa experiência.

Em 2009, entretanto, Anna Span (diretora de pornô para mulheres) conseguiu driblar a proibição do BBFC. Quando enviou seu filme *Women love porn* para o Conselho, o órgão colocou como condição para sua veiculação a retirada de uma cena em que aparecia “uma mulher urinando nos dedos”. Segundo relata Diana Torres:

Anna Span já sabia que iam colocar problemas com isso, então preparou de antemão sua alegação. Muito bem preparada: havia enviado a ejaculação da atriz a um laboratório legal que certificou que

esse líquido não era urina, e acrescentava um grande número de artigos científicos que endossam a existência da ejaculação feminina, além de seu texto de alegação que é absolutamente brilhante.

Evidentemente diante de tanta prova e apesar de que os “profissionais” com titulações médicas a que o BBFC consultou persistiram na negação da ejaculação feminina, tiveram que deixar o filme intacto e aprová-lo. Esse sucesso, aparentemente mínimo, é na realidade bem paradigmático: pela primeira vez na história, passando por cima de coisas tão sacras na Grã Bretanha como seu *Obscene Publication Act*, um filme contendo ejaculações femininas era aprovada para venda e circulação. Não obstante, o BBFC nunca reconheceu que aquilo não era xixi, apenas disse, textualmente, “se foca muito pouco na urolagnia”, ou, em outras palavras: as meninas não estavam mijando o suficiente para levá-lo em conta e censurá-lo. (TORRES, 2015, p. 114, tradução minha)

No que diz respeito a pesquisas científicas, portanto, a questão ainda é bastante problemática. Há muito pouco interesse científico voltado para a ejaculação feminina, se comparamos com a básica aceitação da ejaculação masculina. Ou seja, pesquisar o tema significa adentrar não apenas o campo científico ou erótico, mas enfrentar questões que dizem respeito, sobretudo, à política de gêneros.

Em dezembro de 2014, o *Journal of sexual medicine* publicou o artigo “Nature and Origin of ‘Squirting’ in Female Sexuality”, que descrevia os resultados de uma pesquisa envolvendo “sete mulheres sem anormalidades ginecológicas e que relatavam emissão recorrente e abundante de fluidos durante o estímulo sexual” (SALMANA et al, 2014, s/p, tradução minha). Baseando-se em monitoramento ultrassonográfico e análise bioquímica de amostras de urina antes e depois do esguicho e amostras do próprio esguicho, a equipe chegou à conclusão de que “*squirting* é essencialmente a emissão involuntária de urina durante a atividade sexual” (SALMANA et al, 2014, s/p, tradução minha). Em reação ao artigo, desencadeou-se no Twitter uma campanha global com a *hashtag* #notpee. A campanha foi iniciada pela crítica de brinquedos sexuais Epiphora, que em 10 de janeiro de 2015 escreveu em um *tweet*: “Vamos combater essa imprensa estúpida. Você esguicha? Você já testemunhou alguém esguichando? Compartilhe suas histórias com a *hashtag* #notpee” (tradução minha). Milhares de *tweets* se seguiram. Mulheres ejaculadoras contestavam o resultado da pesquisa, compartilhando relatos de suas experiências e fotografias de seus lençóis molhados.

Algumas das críticas direcionadas à pesquisa questionavam a representatividade da amostra, apontando para o reduzido número de mulheres pesquisadas. Outra crítica possível seria a minimização da presença do antígeno prostático específico (PSA) no esguicho. A pesquisa informa que, “embora o PSA não tenha sido detectado na amostra de urina antes do esguicho em seis das sete participantes, o antígeno estava presente no esguicho e na urina após o esguicho em cinco das sete participantes” (SALMANA et al, 2014, s/p, tradução minha). Os pesquisadores consideram, no entanto, que as secreções prostáticas são

uma contribuição marginal para o fluido emitido. Ora, essa afirmação parece desconsiderar pesquisas anteriores que apontam para a existência da próstata feminina e seu papel no *squirting*.³

O fato é que a campanha #notpee ultrapassou o Twitter e se desdobrou em publicações em diversas mídias. Lux Alptraum, no artigo “The question isn’t if female ejaculation is real. It’s why you don’t trust women to tell you”, publicado em 17 de janeiro de 2015 no *The Guardian*, ressalta que o debate em torno do *squirting* só existe porque se apoia em uma desconfiança generalizada em relação à capacidade das mulheres de relatarem de forma acurada sua própria experiência sexual. Assim, a escritora observa que, diante da conclusão do supracitado estudo científico, muitos festejaram o fato de que afinal tinha sido “provado” que o que muitas mulheres haviam erroneamente entendido como um sinal do prazer sexual não passava de incontinência urinária induzida pela excitação. Alptraum (2015, s/p, tradução minha) denuncia, desse modo, “o ceticismo sobre a habilidade da mulher para entender suas próprias respostas sexuais”.

A suposição de que os homens saberiam mais sobre nossos próprios corpos aparece também, embora em outra chave, na reportagem “#nãoéxixi”, publicada no livro *Sexografias*, da escritora peruana Gabriela Wiener (atualmente residente em Madri), e em franco diálogo com a campanha acima mencionada. Reconhecida como uma das estrelas do chamado “jornalismo gonzo” (em que o repórter participa da matéria), Wiener se tornou especialista na cobertura da prática sexual contemporânea. Desse modo, investiga os fatos sem manter distância, misturando-se às histórias e colocando o próprio corpo em cena. Seus relatos, como se pode imaginar, são narrados com intimidade e em primeira pessoa.

Para escrever com propriedade uma reportagem sobre ejaculação feminina, Wiener (2016, p. 98), que não ejaculava, precisava ter a experiência para relatá-la: “Tenho que saber se é verdade, tenho que ejacular”. Começou, então, a procurar por um sujeito conhecido por Ninja Squirt, que tinha se tornado “popular por masturbar mulheres vestido de Ninja, lá pelos anos 2008” (WIENER, 2015, p. 97). Não o tendo encontrado, Wiener estava a ponto de desistir da reportagem quando uma amiga lhe sugeriu que procurasse seu ex., segundo ela, um tipo de guru do “*spiderman* genital”, que tinha a técnica de fazer as mulheres jorrarem. Enquanto toca a campanha do assim chamado guru, a jornalista se pergunta: “Por que tenho que vir a um lugar para que um sujeito me faça isso? A ejaculação feminina é coisa de homens, de ninjas, de profissionais, de especialistas de dedos compridos, de força, de braço, de músculo?” (WIENER, 2016, p. 98). Deixando as indagações de lado, ela não hesita em efetivar o que tinha se proposto a fazer. Ao final, ejacula: “passo o dedo em mim, olho bem o líquido que saiu e provo. Não é xixi”. (WIENER, 2016, p. 101)

3 - Conferir o capítulo “Nuestra próstata: territorio por decolonizar”, do livro *Coño Potens* (2015), de Diana Torres.

A narrativa parece indicar que há, portanto, por trás do “mistério” da ejaculação feminina, uma questão de técnica. Todas as mulheres seriam capazes de ejacular se fossem tocadas da maneira certa. O intrigante é que, também aqui, a mulher parece depender do homem para descobrir como jorrar.

A partir da pesquisa em torno desses discursos sobre a ejaculação feminina, a equipe do Projeto de Cultura optou por desenvolver dois vídeos sobre o assunto: o videoensaio “qual imagem” (que propõe uma crítica das imagens de *squirting*) e o documentário “esguicho” (com entrevistas de seis mulheres que ejaculam, eu entre elas).

Em “qual imagem”, parto da minha experiência pessoal para pensar criticamente as imagens do *squirting* e o silenciamento científico sobre o tema. Nesse sentido, o videoensaio funciona a um só tempo como um lamento e uma intervenção propositiva. Por um lado, lamenta ainda ter de abordar a pornografia *mainstream* e o machismo científico para falar da sexualidade feminina. Por outro, propõe que, nós, mulheres, tomemos as rédeas do discurso, falando mais e mais abertamente de nossos prazeres, e nos nossos próprios termos.

Para pensar o formato do videoensaio, uma referência importante foram os trabalhos que Godard chama de videorroteiros. Para os três filmes que Godard fez na década de 1980, ele fez também, para cada um deles, um videorroteiro. Os filmes são *Passion* (1982), *Carmen* (1983), *Je vous salue Marie* (1985). O videorroteiro mais conhecido dos três é *Scénario du film Passion* (Roteiro do filme *Passion*): um roteiro filmado e não escrito, e mais do que isso, o roteiro de um filme feito depois do próprio filme. O que me interessa nesses videorroteiros é que eles funcionam como uma reflexão paralela, uma metalinguagem sobre o filme cuja elaboração lhe é anterior ou posterior. Eles funcionam como “rascunhos, esboços, notas de pesquisador. Ensaio em sentido estrito” (DUBOIS, 2004, p. 302).

E “qual imagem” teve uma função bem semelhante. Para realizar o documentário “esguicho”, composto de entrevistas com mulheres que ejaculam, não queríamos, a princípio, apenas imagens das próprias mulheres falando de suas experiências. Queríamos imagens outras. Mas quais imagens? O processo de pesquisa dessas imagens se tornou o corpo do videoensaio, embora nenhuma delas tenha entrado no documentário de entrevistas, que ficou em um formato mais tradicional, do tipo *talking heads*. Então, de fato, “qual imagem” funcionou como reflexão paralela para um outro filme que estávamos fazendo. Funcionou como rascunho, esboço, ensaio.

Em *Scénario du film Passion*, Godard aparece de costas para a câmera e diante de uma tela em branco, de onde algumas imagens vão surgindo. Como se fosse um escritor diante de uma página em branco a decidir como preenchê-la, o que escrever ali. Godard está em sua ilha de edição e diante de uma tela. Eu quis fazer algo parecido. Eu me coloco de costas para a câmera, vendo imagens em uma tela. Mas eu não estou numa ilha de edição. Eu estou na minha cama. Não estou decidindo só sobre as imagens que vão entrar no meu filme. Estou pensando também sobre que discursos e imagens eu vou deixar entrar na minha vida, na minha sexualidade, nos meus prazeres - discursos e imagens que dizem respeito também aos prazeres de outras mulheres.

Como feminista, quero terminar citando não um homem (Godard), mas uma mulher. Então vou terminar dizendo que esse filme contém também uma homenagem à artista americana Carole Schneemann, que, em 2017, recebeu o Leão de Ouro, prêmio máximo da Bienal de Veneza, pelo conjunto da obra. Schneemann foi pioneira da performance feminista nos anos 1960, trabalhando com temáticas sexuais e libertárias, e assumindo um tom autobiográfico.

Em um de seus curtas-metragens, chamado *Fuses* (1967), ela aparece fazendo sexo com seu companheiro, em sua cama, sendo observada atentamente por seu gato. Seus gatos, aliás, aparecem em diversos outros trabalhos. Mostrar minha cama e meus gatos são, de certo modo, uma referência à obra dela, uma homenagem singela.

Referências

ALPTRAUM, L. The question isn't if female ejaculation is real. It's why you don't trust women to tell you. Disponível em: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jan/17/the-question-isnt-if-female-ejaculation-is-real-its-why-you-dont-trust-women-to-tell-you>. Acesso em: 06 dez. 2019.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SALMANA, S. *et al.* "Nature and origin of 'squirting' in female sexuality". Disponível em: [https://www.jsm.jsexmed.org/article/S1743-6095\(15\)30958-9/fulltext](https://www.jsm.jsexmed.org/article/S1743-6095(15)30958-9/fulltext). Acesso em: 06 dez. 2019.

TORRES, D. *Cono Potens*: manual sobre su poder, su próstata y sus fluidos. País Vasco: Txalaparta, 2015. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/285284/CONO-POTENS-VERSION-DIGITAL-Desconocido.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

WIENER, G. *Sexografias*. Rio de Janeiro: Foz, 2016.

THE CHALKROOM: sobre tecnologias imersivas de interação audiovisual¹

THE CHALKROOM: About Immersive
Technologies of Audiovisual Interaction

Carlos Federico Buonfiglio Dowling²
(Mestre - UFPB/UFRJ)

Resumo: O presente artigo aborda The Chalkroom, instalação dos artistas Laurie Anderson e Hsin-Chien Huang exibida na 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. O trabalho apresenta alguns conceitos base para pensar a imersão e interação frente a contemporâneas obras e objetos artísticos em matrizes digitais, e aponta para questionamentos sobre novas ontologias que se fazem necessárias para a emergência de novas narrativa que acompanham o recente boom de obras e filmes imersivos de interação digital.

Palavras-chave: Máximo de 5 palavras-chave separadas por vírgulas e com ponto final

Abstract: This article discusses THE CHALKROOM, installation by artists Laurie Anderson and Hsin-Chien Huang exhibited at the 42nd São Paulo International Film Festival. The paper presents some basic concepts for thinking about the immersion and interaction with contemporary works and artistic objects in digital matrices, and points to questions about new ontologies that are necessary for the emergence of new narratives that accompany the recent boom of immersive works and films of digital interaction.

Keywords: Realidade Virtual, Cinema Expandido, Tempo Aiônico, Cinema Digital.

A Aplicação de uma “Fita de Sonhos”

A seguir aplico duas questões conceituais em estudo, especificamente os conceitos de realidades *aiônicas* em contraponto à realidade *cronológica*, que baseiam potencialmente *narrativas audiovisuais espaciais imersivas disruptivas*, para uma breve análise de processo cinematográfico contemporâneo visto e vivenciado imersiva e sensorialmente recentemente durante a 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

A obra objeto desta breve análise é The Chalkroom, instalação em realidade virtual da artista multimídia Laurie Anderson e do *media creator* twainense Hsin-Chien Huang, que além de integrar a programação 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, ficou al-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Interseções Cinema e Arte.

2 - Carlos Dowling é cineasta independente e professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. É doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação - ECO da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

gumas semanas em cartaz numa sala especialmente preparada para a instalação que permaneceu para além do evento, para ampliar e responder ao interesse do público, visto que cada sessão da obra, que dura 20 minutos, comporta seis espectadores-interagentes por vez.

A instalação ocupa um ambiente que se divide em dois andares, cada interagente sendo instalado em uma cadeira rotatória posicionada próxima a um cubo luminoso e recebendo um *headset*, com óculos de Realidade Virtual [ou VR, acrónimo em inglês] e fones de ouvido, além de dois manches de controle, que serão os dispositivos de comando e interação com a obra. Dois técnicos monitores ajudam a posicionar os equipamentos e dão suporte aos interagentes durante toda a sessão.



Figura 1: Frame de vídeo promocional sobre a instalação feito pela produção da 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.³

Me impressionou positivamente a articulação entre o ambiente padronizado de processos audiovisuais baseados em Realidade Virtual [VR], como gradativa e recentemente standardizados pela indústria de entretenimento audiovisual⁴, acrescido de conteúdos artísticos em sons e imagens bem desenvolvidos como proposto pelos artistas, tanto no que tange a programação e animação gráfica como no campo da ambientação e desenho arquitetônicos dos espaços pré e pós imersivos, instaurando estados oníricos ativos, com a sensação de movimento estereoscópico em 720 graus, muitas vezes simulando voos em velocidades controladas pelo interagente, explorando os ambientes em animação tridimensional em tons escuros, majoritária e prioritariamente em preto e branco, baseada na estética base de quadros negros e desenhos e escrituras em giz branco, acrescidas da leitura de poemas na voz da própria Laurie Anderson. A sensação de imersão vertiginosa remete e reporta a outras experiências de imersão audiovisual em realidade virtual que vivenciei anteriormente, mas acrescidas de uma sensação onírico-flutuante ativa, onde o controle da

3 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ovikyQlqUkw> acesso em 12 de março de 2019.

4 - https://standards.ieee.org/news/2017/ieee_p2408.html

exploração espaço-ambiental instaura uma sensação semelhante a um sonho lúcido, e à sensação de potência temporal circular não linear *aiônica*, a partir do conceito deleuziano (Deleuze, 1969/2003, p. 169), em oposição a experiência convencional e hegemônica de fruição audiovisual baseada em uma narrativa linear, progressiva e cronologicamente estabelecida.



Figs.2 e 3: Frame de vídeo promocional sobre a instalação feita pela produção da 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.⁵

A respeito da busca dessa sensação acima descrita de voo onírico, Laurie Anderson fala em entrevista concedida para mostra no Louisiana Museum of Modern Art, que consta na descrição do vídeo da entrevista:

Você pode interagir de diferentes maneiras e, por exemplo, a experiência de cartas flutuando intermitentemente em sua direção: “Como a neve, eles estão lá para definir o espaço e mostrar um pouco sobre o que é. Mas eles são realmente linguagens fraturadas, então é uma espécie de coisas explodidas.” O aspecto mais importante de trabalhar em realidade virtual para Anderson foi o fato de que essa tecnologia permite que você voe, “como em seus sonhos”. Anderson sente que tudo que ela sempre fez trata de uma mesma coisa: desincorporação. Na realidade virtual isso é ainda mais evidente, à medida que você se torna o espectador supremo, que tem habilidades incríveis como voar: “Meu objetivo é fazer uma experiência que te liberte”.⁶

O ambiente da instalação é composto por várias salas interconectadas por corredores que causam uma sensação de exploração em forma de labirinto, onde cada sala reporta a uma distinta experiência de potencial interação, controlada pelos dois manches manuseados pelas interagentes. Chama atenção quão bem resolvido é o presumido paradoxo esta-

5 - <https://www.youtube.com/watch?v=ovikyQlqUkw> acesso em 12 de março de 2019.

6 - <https://vimeo.com/233785242> acesso em 14 de março de 2019.

belecido entre a produção de imagens sintetizadas através de linguagens de programação computacional digital, que resultam em experiências sensoriais que remetem a formas e materiais analógicos representados pelo clássico binômio quadro negro de lousa e bastões de giz branco, adensando a experiência de fruição<>vivência imersiva da obra.

O produtor técnico responsável pela instalação fala sobre a construção de um ecossistema mental a ser acessado e explorado através das tecnologias audiovisuais imersivas:

[a obra é] ... um mundo vivo que respira. (...) É uma coleção de micro-histórias. (...) E a maneira que as artes são, a densidade delas, são como um reflexo mental daquilo que se passa no cérebro dela [da artista] (...) Nós do lado de fora, nós falamos uma coisa de cada vez, mas internamente é um tiroteio louco de ideias, então é uma espécie de reflexo mental deste estado. Stern, Jason.⁷



Figura 4: Frame de vídeo promocional feito pelo Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, mostra fragmento da instalação.⁸

Shaun Macdonald, que atuou como produtor da obra, fala sobre as características únicas na instalação *The Chalkroom*, destacando como estabelece uma distinção em relação aos aspectos de *gamificação* que circundam os conteúdos em Realidade Virtual, e reforça a experiência e mesmo o universo onírico instaurado pela obra:

Não é a coisa mais intuitiva, porque você tem que usar toda essa coisa em volta da cabeça e a sensação que você tem de seu corpo é diferente daquilo que você vê, então há uma desconexão estranha entre o seu corpo e aquilo que você está vendo na realidade. E eu acho que tem pouca gente que já entendeu como criar uma experiência de realidade virtual que não pareça esquisita ou que não se pareça muito com um game, e eu acho que, em parte, este é o propósito dela [da artista]. Porque na verdade é uma espécie de ex-

7 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ovikyQlqUkw> acesso em 12 de março de 2019.

8 - Disponível em <https://vimeo.com/233785242> acesso em 10 de março de 2019.

perência de game, e é para crianças mais jovens, mas a maneira que a Laurie usa, ela acaba conectando as histórias e mostrando aquilo que ela está sonhando. Macdonald, Shaun.⁹



Figura 5: Frame de vídeo promocional feito pelo Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, mostra fragmento da instalação.¹⁰

The Chalkroom não é um processo isolado e extemporâneo, representa uma relevante aproximação entre inovação e desenvolvimento da linguagem audiovisual, como expressivo processo que aponta e destaca a relação estabelecidas entre as experimentações de linguagem e novas tecnologias audiovisuais, relação esta que instaura e mobiliza a cinematografia desde os pré-cinemas e acompanha e lastreia a evolução e desenvolvimento das linguagens cinematográfica, e de maneira mais expandida, e audiovisual. Vale destacar que a obra recebeu o prêmio de “Melhor Experiência VR” durante o tradicional festival Internacional de Cinema de Veneza em sua 74ª edição realizada em 2017, o que denota como a elite da indústria cinematográfica detecta, reconhece e aposta nas expansões possibilitadas pelas novas tecnologias digitais de imersividade e interação. Vale destacar brevemente a recente passagem pelo tradicional festival de cinema de Cannes, no mesmo ano 2017, da obra Carne e Areia do cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu, uma experiência que lhe possibilitou entrar no terreno da realidade virtual [VR], com a ajuda de seu sócio e o diretor de fotografia Emmanuel Lubezki, e que foi laureado com um prêmio de Oscar especial, outorgado no mesmo ano, em “reconhecimento por uma experiência narrativa visionária e poderosas. (...) outorgar este Oscar especial a Carne e areia, com a qual Iñárritu e seu diretor de fotografia, Emmanuel Lubezki, nos abriam novas portas para a percepção cinematográfica”¹¹, obra que merece uma outro análise com especial foco e atenção em artigo próximo específico.

9 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ovikyQlqUkw> acesso em 12 de março de 2019.

10 - Disponível em <https://vimeo.com/233785242> acesso em 10 de março de 2019.

11 - Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/28/cultura/1509144292_724898.html acesso em 22 de março de 2019.

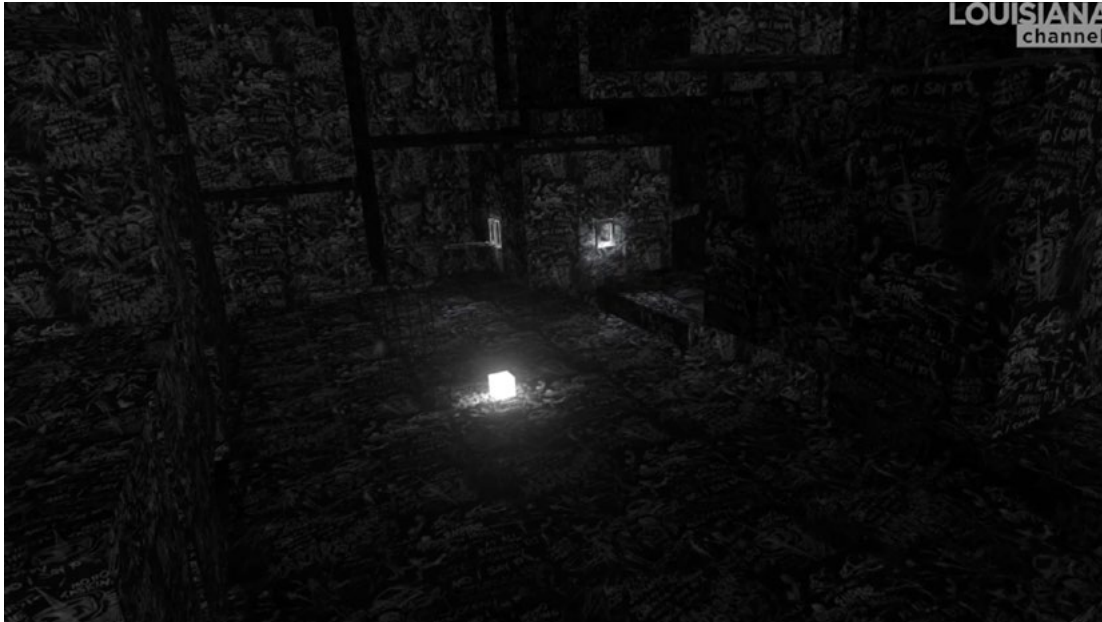


Figura 6: Frame de vídeo promocional feito pelo Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, mostra fragmento da instalação.¹²

A reflexão instaurada pelo presente artigo arrisca estabelecer uma correlação com o pensamento de Orson Welles por um ‘cinema mágico’ “(...) Orson Welles nunca viu o filme como objeto plástico - ao contrário de Eisenstein ou Dreyer -, mas como uma duração, algo que desfila; de resto, é ele o autor da definição do filme como ‘a ribbon of dreams’. (Uma fita de sonhos)” (Truffaut apud Bazin, 1978); o obra *The Chalkroom* de alguma forma, através das tecnologias da realidade virtual, articula e expande o pensamento e postura das antevistas premonitórias wellianas:

A câmera é muito mais que um aparato de gravação, é um meio pelo qual as mensagens chegam de outro mundo, um mundo que não é nosso e que nos leva ao coração de um grande segredo. Aqui a mágica começa ... Um filme é uma fita de sonhos. (Chuck BERG, Tom Erskine, 2003.)

12 - Disponível em <https://vimeo.com/233785242> acesso em 10 de março de 2019.

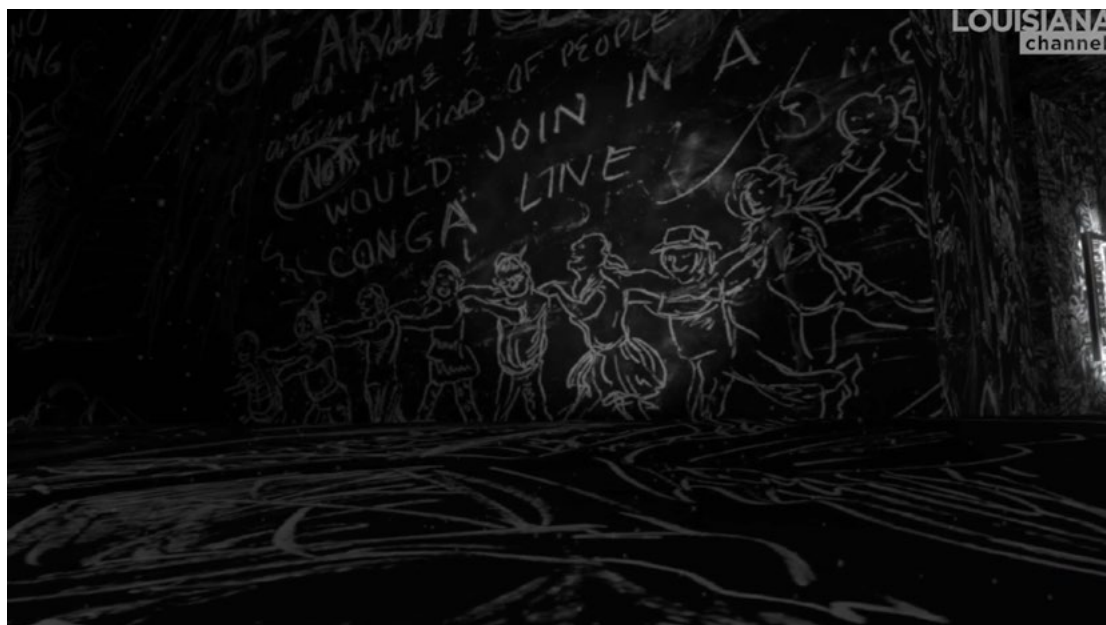


Figura 7: Frame de vídeo promocional feito pelo Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, mostra fragmento da instalação.¹³

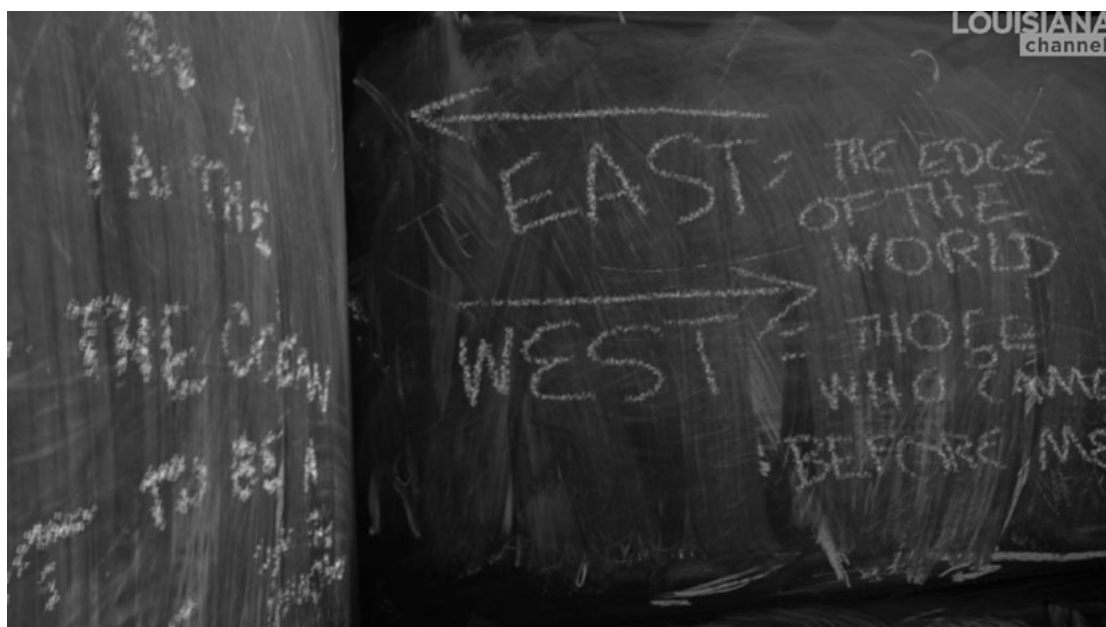


Figura 8: Frame de vídeo promocional feito pelo Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, mostra fragmento da instalação.¹⁴

13 - Disponível em <https://vimeo.com/233785242> acesso em 10 de março de 2019.

14 - Disponível em <https://vimeo.com/233785242> acesso em 10 de março de 2019.

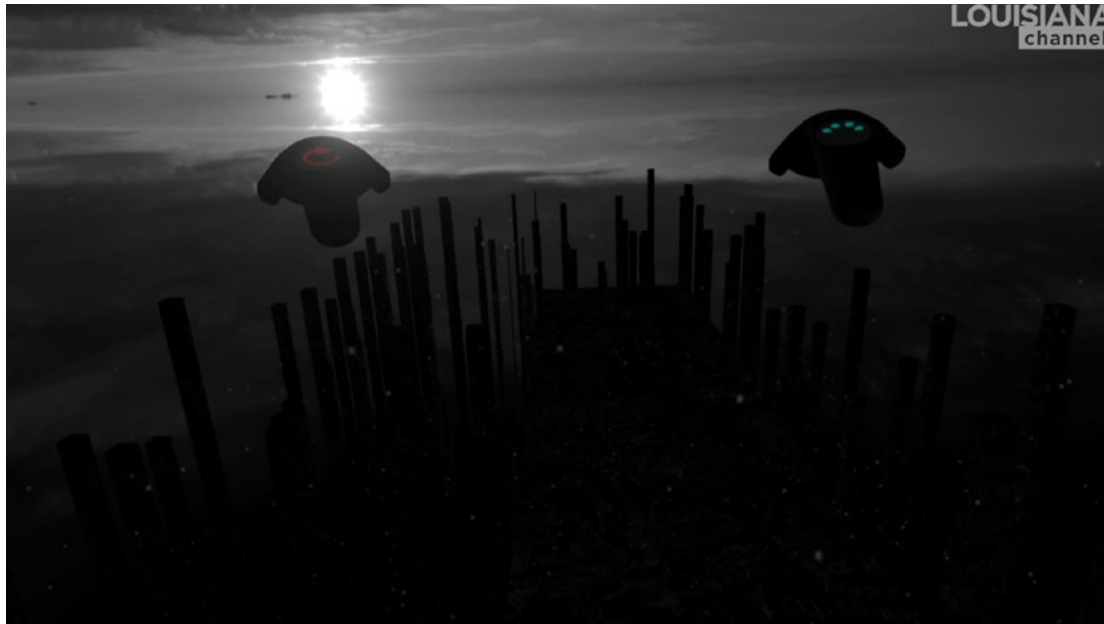


Figura 10: Frame de vídeo promocional feito pelo Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, mostra fragmento da instalação.¹⁵

Referências

- BAZIN, André. Orson Welles. Zahar Editora. Rio de Janeiro: 2005.
- BERG, Chuck; ERSKINE, Tom. The Encyclopedia of Orson Welles. Facts On File, Inc. New York: 2003.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 1969/2003.
- UHNH HUR, Domenico. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social [online], 2013.
- YUK, Hui. ¿Que és un objeto digital? Virtualis, Vol. 8, núm. 15, enero - junio 2017, pp. 81-96, ISSN 2007-2678.

A narração em segunda pessoa e “Você”¹

Second person narration and *You*

Carolina Amaral²

(Pós-doutoranda - PPGCINE-UFF/FAPERJ)

Resumo: A série de TV *Você* (2018-) é um suspense que se utiliza de uma narração em segunda pessoa – quando o narrador é um personagem e se dirige a outro personagem – para colocar o espectador em contato direto com o protagonista Joe (Penn Badgley) e sua relação com Beck (Elizabeth Lail) para quem ele narra a história. A narração é o principal elemento de ironia e a forma como a série se demonstra autoconsciente de um gênero que, a princípio, nada teria a ver com um thriller: a comédia romântica.

Palavras-chave: Gênero, comédia romântica, voz-over, *Você*.

Abstract: Netflix's 2018 big hit *You* uses a second person narration – when the narrator is a character that addresses to another character – that puts spectators directly in contact with protagonist/narrator Joe (Penn Badgley) and his relationship with Beck (Elizabeth Lail) to whom he narrates the story. The second person narration is the main element used by the series for irony and self-awareness of a genre, at first, as far as it can be from a suspense thriller: the romantic comedy.

Keywords: Genre, romantic comedy, voice-over, *You*.

David Bordwell (1985) define a narração audiovisual como a atividade de selecionar, reorganizar e apresentar o material narrativo de modo a provocar efeitos no espectador. Para Bordwell narrar é um processo, uma relação que envolve filme, todos os seus elementos, e o espectador; para o autor, a narração audiovisual dispensaria a figura de um narrador. A posição é controversa mesmo no campo da narratologia fílmica.

No entanto, quando o filme é narrado por uma voz-over, a figura do narrador é enfatizada e a classificação “em pessoas” advinda da literatura pode ser útil ao estudo da narração audiovisual. Seja o narrador extradiegético em terceira pessoa, ou o narrador-personagem em primeira pessoa. Existe ainda a narração em segunda pessoa, cuja ênfase está não em quem narra, mas para quem se narra, e a natureza relacional desta narração. Apesar de rara na ficção³, como lembra Baoyu Nie (2015) a narração em segunda pessoa é bastante utilizada em literatura não-ficcional: manuais, cartas publicadas, discursos, vídeos do youtube; o que a define é um extensivo direcionamento a alguém, um “você” que pode ser o próprio leitor ou

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na Mesa: NARRAÇÃO EM VOZ-OVER COMO RECURSO CRIATIVO DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO.

2 - Professora, pesquisadora e roteirista, formada em Cinema pela UFF (2011), doutora e mestre pelo PPG-COM-UFF e atualmente é pós-doutoranda (FAPERJ, PDR-10, 2019) no PPGCINE-UFF com supervisão de Mariana Baltar.

3 - Um exemplo interessante é o conto de Jennifer Egan *Caixa Preta* (2012), publicado originalmente ao longo de um mês pelo twitter, todo composto por instruções dadas a uma personagem espia num futuro próximo.

um personagem específico. O protagonista pode ser tanto o narrador quanto o endereçado da narração (Fludernik, 1993) e nem precisa estar em segunda pessoa, como é o caso do “você” em português que é um pronome de terceira pessoa, usado como segunda pessoa. A narração em segunda pessoa mostra que há uma familiaridade entre o protagonista e aquele a quem ele se dirige. Como se um fizesse parte da história do outro.

Em *Você*, o protagonista se dirige na voz-over o tempo inteiro para sua co-protagonista. A relação deles, desenvolvida como uma história romântica a princípio, é a trama principal e todas as outras tramas vão depender desta. Curiosamente, Billy Mernit (2001) define a comédia romântica como uma comédia cuja trama principal desenvolve um relacionamento amoroso tendo todos os outros enredos dependentes desta trama. *Você* não é uma comédia, mas se aproveita bastante de várias convenções da comédia romântica para contar um thriller de suspense. Pareia assassino e vítima da mesma forma que convencionalmente a comédia romântica pareou durante séculos amantes apaixonados.

Você é uma série baseada no livro homônimo de Caroline Kepnes (2014), narrado em segunda pessoa pelo protagonista Joe. No livro, Joe, do início ao fim, se dirige a Beck, seu par romântico e vítima. O uso da segunda pessoa no livro ressalta o ponto de vista do protagonista e a relação entre os dois: ao recontar toda a história, Joe explica a Beck suas razões e motivações e faz referências a filmes de comédia romântica para que ela o compreenda. Na série as referências verbais a comédias românticas também existem (figura1), mas há referências narrativas e imagéticas: a própria iconografia da cidade de Nova York relacionada ao cânone da comédia romântica, a luz que se usa para cenas com o casal, o uso do plano e contra-plano para enfatizar os olhares, e os diálogos apaixonados (figura 2).



Figura 1: Referências à comédia romântica quando a narração pontua a ação como um clichê do gênero

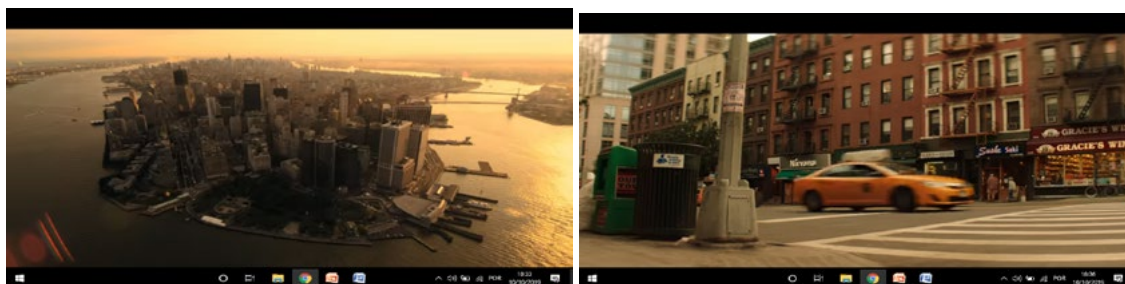




Figura 2: a cidade de NY, o encontro inicial dos protagonistas e os diálogos apaixonados.

Os criadores da série revelam que a relação entre os gêneros foi intencional, uma tentativa de mostrar o quanto as convenções de comédias românticas são fortes o bastante para engajar os espectadores num romance que, na verdade, enquanto trama de thriller deveria ser repudiado de imediato pelo público: “eu queria algo que parecesse uma maravilhosa história de amor em Nova York, mas com um protagonista bastante perturbado. A série começa com planos luxuriosos em câmera lenta, e aquele brilho âmbar. Não parece um thriller” afirmou Lee Toland Krieger, que dirigiu o piloto. Como diz a crítica da *Vulture*, Kat Rosenfield: “tudo em *Você*, desde a paleta de cores crepuscular, à movimentação de câmera e o foco doce nos limites do quadro diz que você está assistindo a um romance”. E por se tratar de uma ficção seriada, o piloto começa com essa atmosfera e vai pouco a pouco caindo totalmente no gênero thriller.

Apesar de parecerem opostos, a comédia romântica e o thriller de suspense não são tão afastados assim, haja vista a frequente figura do *stalker*⁴ nos dois gêneros. Northrop Frye (1981) fala num espectro de histórias cômicas começando pela irônicas, passando pelas quixotescas, os mundo de sonhos da comédia romântica e uma fase madura que não evita a tragédia, mas a contém. Segundo o autor, na próxima fase, o mundo da comédia se desintegra e colapsa formando um mundo de mistérios: “é o mundo das histórias de fantasmas, thrillers e romances góticos”.

Alguns críticos afirmam que parte do sucesso da série *Você* se deve à capacidade de equilibrar a visão distorcida do protagonista a alguma empatia por ele. Joe acredita estar vivendo numa comédia romântica e diversas vezes faz menção ao gênero. Ao longo da temporada, Joe persegue Beck e manipula tudo que consegue para conquistá-la. Ele é capaz de destruir qualquer obstáculo que aparecer, mesmo que seja preciso matar pessoas em série. Na chave cômica, usar todas as artimanhas manipuladoras para conquistar o ser amado é

4 - Um *stalker* é um perseguidor, alguém que busca informações obcecadamente sobre outra pessoa, seja seguindo-a fisicamente, seja, rastreando-a virtualmente. Joe persegue Beck através de redes sociais, de informações do celular que ela não sabe que ele tem, vasculhando seu computador, e também a seguindo pelas ruas, esperando em frente à sua casa, sem que ela perceba qualquer destes atos.

uma linha de ação muito explorada – tanto por provocar comicidade quanto por representar uma fraqueza do personagem, que pode ser descoberta a qualquer momento. Na série, Joe justifica todos os seus atos através da narração, comentando e pontuando ao mesmo tempo em que a história é contada. Joe é autoconsciente das convenções de comédias românticas, e tenta se encaixar nelas.

Por se tratar de um narrador não-confiável, por mais que ele tente nos convencer de que assistimos a uma comédia romântica, a história é claramente um thriller. Acompanhamos o ponto de vista do personagem e a voz-over em segunda pessoa é o principal elemento a tensionar os gêneros.

A narração também faz referência à tradição do *film noir* e, ao mesmo tempo, ajuda a caracterizar o protagonista que apesar de sombrio apresenta uma persona cômica não tão distante do que Mernit (2001) observa num protagonista de comédia romântica, analisando a figura paradigmática de Cary Grant: “não apenas na habilidade de comentar a situação com inteligência, o que indica que seu personagem está ligado no momento, mas uma capacidade de rir de si mesmo, o que implica uma autoconsciência atrativa” (ibidem, p.61). Um humor que cria um certo distanciamento irônico e, ao mesmo tempo, busca aproximação com o espectador é o que a série se utiliza para se aproximar macabramente do gênero.

A narração ancora a história na personagem Joe. Temos acesso bastante abrangente ao que ele sente, pensa e age. Temos acesso ao seu passado na medida em que ele se lembra de algumas passagens, narra ou conta para outras pessoas. Também temos acesso a ações de Beck, a partir de informações stalkeadas por ele. Porém, a série, diferente do livro, não assume exclusivamente o relato dele.

Em alguns momentos, temos a voz over de Beck. Dessa forma, ao apresentar o ponto de vista de Beck, a história permite mais uma convenção da comédia romântica: o duplo foco narrativo. Altman (2008) explica que o duplo foco narrativo abre à possibilidade de se contar uma história pareando dois sujeitos que formam o par romântico, ainda que um seja mais protagonista que o outro. Nesse esquema narrativo, a história se move mais por comparação e simultaneidade que por uma ação direcionada a um objetivo final. Boa parte da história, do ponto de vista de Beck, trata-se de uma comédia romântica tanto pela construção narrativa quanto cênica.

Ao construir conflitos, algumas comédias românticas recorrem à “ironia dramática” na qual um personagem desconhece fatos essenciais da sua história. Nessa convenção, há obviamente um desequilíbrio cognitivo entre o par, ou seja, um indivíduo tem mais informações que o outro, o que torna este último a vítima da ironia dramática. Em alguns casos, é exatamente a descoberta da informação omitida que separa o casal quase perto do fim, quando todas as verdades vêm à tona. Na primeira temporada de *Você*, a informação omitida a Beck pela ironia dramática é o fato de Joe ser um assassino, um perseguidor, uma pessoa perigosa, um “monstro”.

Em comédias românticas, o momento de descoberta da ironia dramática é capaz de movimentar revezes que engendram na “alegre derrota”, como denomina Mernit (ibidem) a última etapa do gênero, que seria um final feliz com sacrifícios. Na temporada, entretanto, a descoberta da ironia dramática é o momento em que o mundo da comédia se dissolve completamente. Na narração, momentaneamente comandada por Beck, ela reconhece que Barba Azul e Príncipe Encantando – comparações de personagens cânones do horror e do romance – são a mesma pessoa quando descobre num esconderijo do apartamento de Joe, provas que o incriminam dos assassinatos. Outro elemento fundamental no thriller de suspense, a investigação criminal, começa a despontar também neste momento. São sinais de que não há mais lugar para a comédia romântica, seus espaços mágicos e finais felizes.

Ainda que *Você* permita uma leitura irônica enquanto comédia romântica, por se aproveitar de diversas convenções do gênero para contar uma história de crime e assassinato, o texto não se utiliza de uma das principais: a de “torcer pelo casal final”. No entanto, algumas pessoas se manifestaram em redes sociais romantizando as atitudes do vilão (Bowenbank, 2019). O ator que interpreta Joe, Penn Badgley, respondeu no Twitter combatendo e desestimulando qualquer romantização, provando o ponto onde gostaríamos de chegar: a série mostra o quão poderosa culturalmente é esta construção narrativa e cênica do romance heterossexual na comédia romântica, capaz de estimular um engajamento, em algum nível, em meio ao asco. A Netflix também se posicionou sobre essa questão ao divulgar um vídeo⁵ contendo cenas do casal principal sem a narração over. Nele, pode-se perceber que o relacionamento é preenchido por “silêncios mortais” como anuncia o próprio vídeo e que a narração em segunda pessoa é um componente fundamental para um envolvimento do espectador e atenuar o caráter repulsivo do personagem.

O tom cômico do show contribui para momentos de ironia, inverossimilhança e exagero que apontam para o absurdo não apenas da história, mas das convenções românticas que aprendemos a reagir empaticamente ao longo dos anos. Apesar de a mescla intencional de gêneros ser um dos elementos característico da complexidade narrativa na TV atual (Mittel, 2012), ao trabalhar com gêneros tão populares e um ritmo acelerado, a série assume seu lado *kitsch*, se afastando duma noção de “TV de qualidade” – que nos últimos anos encabeçou as análises de TV e dotou a produção televisiva de renovado prestígio – e se aproxima do status de “guilty pleasure”, um prazer culpado frequentemente associado ao entretenimento, aos gêneros narrativos. Rick Altman (1999, p. 158) ironiza que gêneros trabalham com ‘apetites secretos’ e que “a revelação pública de um apreço genérico sempre ganha a natureza de ‘sair do armário’”. Mas é exatamente este prazer culpado, que denuncia a estrutura arbitrária das convenções da comédia romântica, e ainda ilumina assuntos que precisam ser debatidos como relacionamentos abusivos, masculinidade tóxica e feminicídio, como esclarece Dickson (2019) numa crítica para o site The Cut:

De uma forma distorcida, essa dinâmica faz de *Você* um dos primeiros grandes romances da era pós #MeToo. À luz da discussão cultural que estamos tendo sobre consentimento e limites, estamos

lentamente aceitando a ideia de que obsessão não é o mesmo que paixão, assédio não é o mesmo que persistência e o desejo de salvar alguém não é o mesmo que amá-lo.

Arriscando um limite tênue entre a crítica e o deboche, os gêneros enquanto estruturas muito reconhecidas na nossa sociedade, foram essenciais para que Você alcançasse o público educado a “entrar” e “sair” dos gêneros sem o risco de interpretações equivocadas. São os formatos genéricos que ajudam a compreender a ironia da trama, eles que permitem o engajamento e a repulsa, a crítica e o envolvimento e a narração é fundamental para esse resultado.

Referências

ALTMAN, R. *Film/Genre*. London, BFI, 1999.

_____. *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BOWENBANK, Starr. *Penn Badgley Doesn't Want You To Stan His Psychopathic Character In Netflix's You*. In: Elle, Jan 10, 2019. Disponível em <https://www.elle.com/culture/movies-tv/a25849564/penn-badgley-tweets-joe-goldberg-you-netflix/> Acesso em 13/12/2019.

DICKSON, E. J. *Penn Badgley Is Hot on You and That's the Point*. In: The Cut, Jan, 11, 2019. Disponível em: <https://www.thecut.com/2019/01/penn-badgley-is-hot-on-you-and-thats-the-point.html>. Acesso em 25/03/2019.

EGAN, Jennifer. *Caixa Preta*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

FLUDERNIK, M. *Second Person Fiction: Narrative "You" As Addressee And/Or Protagonist*. AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik. Vol. 18, No. 2 (1993).

FRYE, N. *The Mythos of Spring: Comedy*. In: CORRIGAN, R. W. *Comedy: Meaning and Form*. New York: Harper and Row, 1981.

KEPNES, C. *You*. London, New York, Sydney, Toronto, New Delhi: Simon & Schuster, 2014. (e-book)

KRUTNIK, F. *In a Lonely Street : film noir, genre, masculinity*. London and New York. Routledge, 2004. (e-book)

MERNIT, B. *Writing the romantic comedy: from "cute meet" to "joyous defeat" how to write a screenplay that sell*. New York: Harper, 2001.

MITTEL, Jason. *A complexidade narrativa na televisão americana contemporânea*. In: Revista Matrizes, São Paulo, Ano 5, n. 2, p. 29-52, Jan./Jun. 2012.

NIE, B. *A Study on the Second-Person Narrative in Jennifer Egan's Black Box*. In: Open Journal of Social Science, 3, October, 2015.

ROSENFELD, K. *How You Transformed Penn Badgley Into a Creepy Dreamboat*. In: Vulture, Jan 31, 2019. Disponível em <https://www.vulture.com/2019/01/you-penn-badgley-creepy-dreamboat.html>. Acesso em 18/03/2019.

Você [programa de televisão] Criadores: Sera Gamble e Greg Berlanti. A + E Studios et al., EUA, 2018-. Lifetime/Netflix. 45min.

O corpo como um lugar de memória em *Teatro de Guerra*, de Lola Arias¹

The body as a place of memory in
Theatre of War by Lola Arias

Carolina Gonçalves Pinto²

(Doutoranda – Universidade de São Paulo)

Resumo: Ao analisar o filme *Teatro de Guerra* (2018), de Lola Arias, relacionamos à questão formulada por Mônica Toledo da Silva: “Como lidar com a memória do outro se não for com a imaginação?” (DA SILVA, 2013) No filme, a memória é um campo em disputa, entre os que estiveram em lados opostos nas trincheiras, entre narrativas oficiais e os relatos dos sobreviventes. Dispositivos são criados para convocar estas memórias e o corpo é o vetor no qual se manifestam, através da fala, do gesto, da presença.

Palavras-chave: Documentário, Memória, Corpo, Filme Ensaio.

Abstract: We relate in this paper the analysis of the film *Theatre of War*, by Lola Arias with the question postulate by Monica Toledo e Silva which is “How to deal with the memory of someone’s, if not with the imagination?” In this film memory is a matter of controversy and creation, between veterans of both sides of Falklands – Malvinas’ war, in which official history and personal narratives are mixed. These memories are evoked and shown, in the film, through the gestures, voices and performances of the bodies of those survivors.

Keywords: Documentary, Memory, Body, Essay film.

Teatro de Guerra (2018) de Lola Arias, filme cuja realização está relacionada à montagem da peça teatral homônima, trata do fato histórico da Guerra das Malvinas Falkland, pelo viés subjetivo de ex-combatentes, tanto do exército argentino como do britânico. Pretendemos levantar elementos que explicitem de que maneira a memória é explorada no e através dos corpos destes depoentes e como passam a integrar o filme, um outro suporte para a memória.

A imagem em geral e cinematográfica em particular carregam em si acontecimentos polifônicos e, como toda imagem está aberta à projeção de múltiplos sentidos. A memória é seletiva e lacunar, um acontecimento, que opera a partir de um corpo físico-mental e que não se repete. Mesmo quando lembrança, se modifica no processo de rememorar. A evocação da experiência vivida reinventa o passado em um determinado presente e opera uma fusão de temporalidades, de forma única, pois estes resíduos deixados pelos fatos vivi-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Corpo, gesto e atuação – sessão 2

2 - Doutoranda e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais e graduada em Cinema e Vídeo, Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, especialização no Le Fresnoy, e extensão na La Fémis.

dos sempre serão evocados em um presente distinto. A memória que pesquisamos não diz respeito ao passado, mas sobre o efeito que ela produz no presente. Em especial sobre os corpos atuantes, no instante do registro da imagem.

Como questão central, é necessário pontuar de qual memória estamos tratando aqui. Um filme sobre fatos históricos poderia ter sido realizado de diversas formas, no entanto, estamos diante de uma obra que se distancia de fontes oficiais ou narrativas já estabelecidas. Nas esparsas situações nas quais recorre-se a imagens históricas e de arquivo, estas são esvaziadas de suas significações originais e ganham outra dimensão quando cotejadas aos relatos dos depoentes. O filme aposta na presença destes sobreviventes atuando no resgate de suas próprias lembranças, das quais emergem sentidos e sensações, na intersecção destas narrativas individuais. Citamos um exemplo: uma imagem de arquivo na qual vemos um navio britânico com soldados acenando efusivamente ao chegar de volta à terra natal, logo é confrontada ao relato sobre como estes, quando jovens se sentiram, ao se verem em face dos familiares dos que não haviam sobrevivido e serem eles mesmos os portadores desta notícia.

É senso comum apontar que a memória envolve inscrição e armazenamento. Algo que fica retido da experiência e que de forma voluntária ou involuntária, são convocados. Gerald Edelman e Giulio Tononi (EDELMAN; TONONI, 2000, pg. 93) questionam o quê exatamente é armazenado. Os autores propõem, em uma visão geral, que o que fica retido é um tipo de representação, um resíduo da experiência original. Podendo comportar imagens, sensações em geral, que reproduzam os demais sentidos. Neste processo de rememoração, tomamos contato com imagens mentais e outras sensações que remetem ao que ficou retido do vivido. Fazer com que estas imagens mentais possam ser traduzidas em outras visíveis, na articulação da obra, é o desafio do realizador.

Em relação a *Teatro de Guerra*, (ARIAS, 2018) não estamos diante de uma narrativa convencional, trata-se da articulação de diferentes propostas de enunciação resultando em uma estrutura fragmentada e lacunar, como a da memória. Ao percorrermos o filme, entendemos que os diferentes recursos apontam formas de lidar com esta memória multifacetada. Para tanto alguns dispositivos são colocados em cena, como pedir aos depoentes que narrem experiências, revisitar alguns locais citados nos relatos, assim como reconstituir de maneira encenada aquilo que foi descrito e em determinada situação, representar uma das histórias com atores, de forma realista, incluindo maquiagem de efeito. Abrange-se desde cenas fictícias até cenas do cotidiano, passando também pela performance, em alguns momentos temos a impressão de estar diante de registros do processo de realização da peça, outras cenas nos levam a crer terem sido elaboradas diretamente para um filme, este filme. O filme ainda recorre a objetos e materiais que podem ser considerados como fontes de memória, como peças de vestimenta, diários, fotografias, e até mesmo as tatuagens que alguns deles carregam. Esta estrutura nos faz pensar que uma das questões referentes à memória é que ela possui diversos aspectos, porém nenhum consegue dar conta da totalidade da experiência. Aquilo que escapa como correlato daquilo que foi evocado.

Destacamos, neste processo em especial, um aspecto que se revela importante vetor na articulação destes dispositivos: o corpo. Através da presença destes corpos, as memórias são também convocadas e transmitidas. Através da reprodução dos gestos evocados, ou do tempo transcorrido em cada ato, revela-se uma nova dimensão na rememoração e transmissão das experiências. Mônica Toledo da Silva em seu texto *Memórias Possíveis: eu em algum lugar* (DA SILVA, 2013) propõem em um entendimento híbrido de corpo e cinema, ambos como produtos de tempo e espaço, movimento, imagem e som. O corpo, assim como o audiovisual como resultado de uma duração. Propomos aqui, pensar o corpo também como um lugar de memória, de armazenamento, mas também de possíveis manifestações destas lembranças, através destas características listada por da Silva.

A memória se manifesta no corpo, nos lembra da Silva; “um cinema do corpo dialoga com a paisagem do pensamento, na condição de esboço e tensão permanentes.”(DA SILVA, 2013. Pg. 69). Corpo e mente nem sempre irão atuar em um movimento sincrônico, no que diz respeito à memória. Lembramo-nos de Marcel Proust em *O Tempo Recuperado*, ao descrever a tentativa de identificação de uma lembrança à partir de uma sensação provocada por um movimento de seu corpo, ao pisar em uma pedra de desnivelada do calçamento, à qual ele acaba por associar à sua viagem à Veneza:

““Agarra-me quando eu passar, se tens forças para tanto, e procura resolver a esperança de felicidade que te proponho.” E quase imediatamente a reconheci: era Veneza; qual meus esforços por descrevê-la e os pretensos instantâneos tomados na memória nunca me tinham dito coisa alguma, e que me era devolvida pela sensação antigamente experimentada ao pisar em dois ladrilhos desigual no batistério de São Marcos, junto com todas as outras sensações somadas àquele mesmo dia, e que haviam permanecido à espera, em seu posto na fila dos esquecidos, de onde um súbito acaso as fizera imperiosamente sair.” (PROUST, 1927, pg 175)

O corpo pode provocar a evocações de lembranças a partir de si mesmo ou trazer à tona experiências armazenadas, assim como engajar a mente a vasculhar por elas.

Entre os exemplos em *Teatro de Guerra*, (ARIAS, 2018) nos detemos em especial na cena que se segue à apresentação destes ex-combatentes, elaborada no formato de teste de elenco, com parte de equipamentos de filmagem aparentes, como refletores e o fundo em papel fazendo as vezes de fundo infinito do estúdio. Num primeiro momento, os personagens do filme se colocam face à câmera e falam de informações mais ou menos triviais tais como idade, ocupação atual, posição que ocuparam em seus pelotões e neste mesmo dispositivo. Passamos então a algumas reconstituições de cenas que estes vivenciaram durante a guerra. Em algumas delas, pessoas da equipe do filmes não solicitadas a ocupar o papel de outros nas cenas originais.

Nestas cenas em que vemos os corpos destes veteranos engajados em tentar reanimar algo das lembranças que possuem. Através de suas ações, duração e gesto estão reunidos, como se o corpo se constituísse como a interface entre as imagens mentais e observador. Não podemos aferir que este corpo seja capaz de transmitir estas imagens do

espírito, mas que certamente, introduzem uma dimensão complementar ao relato. E em certa medida, o filme aponta para distâncias que há entre o gesto e fala ou entre experiência e memória, trauma e linguagem. Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas* (FOUCAULT, 2016) nos lembra que: palavra e imagem são irredutíveis uma à outra: “por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.” (FOUCAULT, 2016, pg. 12)

Um outro dado referente a estes ex-combatentes que reforça nosso entendimento de que o corpo opera como um outro vetor de expressão possível para estas imagens mentais em *Teatro de Guerra*, diz respeito à dificuldade de verbalização destes eventos traumáticos, relatados por mais de um dos veteranos. Um deles relata que só foi capaz de falar sobre sua experiência, trinta anos após o ocorrido.

Da Silva pontua “Como lidar com a memória do outro se não for com a imaginação?” (DA SILVA, 2013, pg. 75) Assistir um ex-combatente diante de um fundo infinito, saltando como se estivesse sobre botes-salva-vidas e se arrastando no chão para mostrar como resgata seu colega de uma queda no mar gelado, não traz somente a dimensão do que está na imagem, mas daquilo justamente que falta, do que deve ser imaginado. Imaginar talvez seja o ato que pode nos colocar mais próximo daquilo que foi a experiência. E isso se torna palpável a partir deste corpo em movimento em um cenário praticamente vazio. Cabe ao espectador absorver e reconstituir o que não é visto, o que não é dito, algo desta experiência com a força de sua imaginação.

Em certa medida, o filme edifica um trabalho de expurgo através da criação de formas poéticas que contemplam os traumas, memória assim como tentativas de traduzir este acontecimento que foi a guerra. Então, mais do que a simples evocação dos fatos, entendemos o processo de realização do filme e da peça como parte destas memórias que o filme busca revistar.

Estes testemunhos incorporam falhas e limitações ao tentar dar conta do vivido. David Macdougall propõem o termo *signos de ausência* (MACDOUGALL, 1992) para se referir a filmes que colocam em relação o esquecimento, a distorção voluntária, assim como o abismo que separa o acontecimento da memória, contemplando o impacto que o momento presente exerce sobre o fato memorado. Nos perguntamos se o corpo seria um vetor que em contribui para diminuir esta distância e preencher o estes lugares de ausência com suas presenças.

Referências

BENJAMIN, Walter. O Narrador, *in* Obras Escolhidas vol. 2, tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996

DA SILVA, Mônica Toledo. Memórias Possíveis: eu em algum lugar, *in* Performances da Memória org. DA SILVA, Mônica Toledo, Belo Horizonte, Impressões de Minas, 2013

EDELMAN, Gerald M., TONONI, Giulio. A Universe Of Consciousness - How Matter Becomes Imagination, Nova York, Basic Books, 2000

FOUCAULT, Michel. A Palavra e as Coisas, Martins Fontes, São Paulo, 2016 - 10ª edição

MACDOUGALL, David. Films de Mémoire, *in* Journal des Anthropologues, nº 47/48, Printemps 1992. Anthropologie Visuelle, PP. 67-86

NORA, Pierre. Entre Memória e História *in* Les Lieux de Mémoire, Tradução KHOURY, Yara Aun, Paris, Gallimard, 1984

PROUST, Marcel. À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, 1999

FILMOGRAFIA

ARIAS, Lola. Teatro de Guerra, Argentina, 2018

Luiza Maranhão: A mulher negra no prelúdio cinemanovista¹

Luiza Maranhão: The black woman in the Cinema Novo prelude

Catarina de Almeida²
 (Mestranda - PPGCine/UFF)

Resumo: Este artigo tem como objetivo pontuar a presença e espaço corporal da mulher negra no Cinema Novo, direcionando olhares para a atuação da atriz Luiza Maranhão, a fim de associar sua representação com o conceito de mito da democracia racial, presente em obras audiovisuais brasileiras.

Palavras-chave: cinema novo, performance negra, atuação, Luiza Maranhão, A Grande Feira.

Abstract: This article aims to point out the presence and body space of black women in Cinema Novo, directing glances to the actress Luiza Maranhão's performance, in order to associate her representation with the concept of myth of racial democracy, present in Brazilian audiovisual works.

Keywords: cinema novo, black performance, acting, Luiza Maranhão, A Grande Feira.

O negro nunca esteve colocado, na maior parte das obras, em equivalência sócio-cultural com os papéis atribuídos a outras etnias. E pior: foi destituído de seus atributos, foi visto na maioria das vezes como pessoa apenas útil. Por sorte existem cineastas que não reforçam os quadros do apartheid. São poucos, é verdade, mas ainda bem que existem. Com uma simples análise se deduz que falar deste "grande" problema piora ainda mais, ao invés de ajudar. (MARANHÃO, 2005)

Apesar do Brasil ter uma população de mais da metade negra/parda, em termos de representatividade audiovisual, não existe um equilíbrio e muito menos interesse nas grandes empresas produtoras em mudar esse aspecto. É claro que o cenário independente e periférico tem, aos poucos, trabalhado em uma mudança, porém, em números, ainda são bastante inferiores. A ANCINE (Agência Nacional do Cinema) divulgou em 2018 o estudo Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016,³ análise essa que evidencia a maioria branca do cenário atuante no cinema brasileiro. Dos números apresentados envoltos à direção cinematográfica, tiveram apenas 3 homens negros e 0 mulheres negras na posição de diretora. Quando observado a relação de atores e atrizes negros(as) no elenco, apenas 13,3% compõem o quadro das 97 obras de ficção analisadas.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Mulheres no Cinema e Audiovisual.

2 - Mestranda em Cinema pelo PPGCine/UFF, graduada em Cinema e Audiovisual pela UNESA.

3 - Estudo disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresentação_Diversidade_FINAL_EM_25-01-18_HOJE.pdf (Acessado em: 07/02/19)

Joel Zito Araújo no artigo *O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira* (2008), movido a examinar o mito da democracia racial nas telenovelas brasileiras, abre caminhos para intencionar a representação de atrizes negras no cinema nacional. Ao citar o período dos anos 60, Araújo evidencia uma pequena mudança, “a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão norte-americanos, como as *mammies*” (ARAÚJO, 2008, p. 980). Os poucos papéis aos negros nas telenovelas ficavam divididos entre empregadas, faxineiras e raramente via-se um médico, juiz ou dona de estabelecimentos. Além da baixa representatividade em tela, teve ainda no final dos anos 60, a novela *A Cabana do Pai Tomás* – inspirada no romance americano *Uncle Tom’s Cabin* – onde o ator branco e protagonista Sérgio Cardoso interpretou o escravo Tomás, pintando-se de preto, política racista chamada de *blackface*⁴. Deste breve apontamento de Araújo, se confirma a importância em observar pelas brechas as representações dadas à personagens negros no cinema e nas telenovelas.

Este artigo tem como intuito, partir do mito da democracia racial para um olhar voltado na representação da mulher negra no cinema brasileiro no período inicial do Cinema Novo. Utilizaremos como análise estrutural a personagem Maria, interpretada por Luíza Maranhão no filme *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961).

O filme baiano citado, pontua um estilo estético trabalhado no movimento cinema novista, duas realidades sociais são mostradas com o decorrer da narrativa. De um lado Maria (Luiza Maranhão), prostituta e moradora na feira de Água de Meninos, – atual feira de São Joaquim – lugar em que se concentravam milhares de barracas e feirantes, além de ter sido um espaço com falta de saneamento e descaso total de órgãos públicos com os moradores e trabalhadores. Em paralelo, na mesma Salvador, existe Ely (Helena Ignês) personagem da “alta” sociedade, que diverte-se à noite com suas amigas no decadente Cabaret de Zazá na feira. Entre essas duas personagens dessemelhantes, existe ainda o marinheiro “sueco” – do sul do Brasil – Ronny (Geraldo Del Rey) e o bandido e assassino Chico Diabo (Antônio Pitanga).

Na época, existia ao fundo da feira, tubulações de combustíveis da Shell – presentes no filme – e outras empresas americanas. O grande embate e crítica do filme é do provável despejo dos comerciantes e moradores da feira para uma possível ampliação do porto.

Em sua primeira aparição no filme, Maria é apresentada como a estereotipada mulher negra afrontosa. Ela adentra o bar e se comunica com os homens de forma despojada, beijando a camaradagem, e ao ser questionada sobre o possível fim da feira, Maria desbrava:

4 - O ato de pintar-se de preto (*blackface*) advém do teatro e foi uma prática racista muito utilizada no cinema americano silencioso e sonoro até os anos 60. Os atores brancos, encabeçados em atuar em papéis que deveriam ser para atores negros, pintavam seus rostos de preto e atuavam de forma estereotipada, a partir de uma visão branca e racista de como viam os afro-americanos.

MARIA: - Então você acha que nós vamos sair daqui tangido como cachorro sem dono? Como se a gente não tivesse direito de viver? Essa não! Prefiro ser cravada de bala, mas antes de eu ir pro inferno, muita gente vai na minha frente (Tira um canivete escondido entre os seios).

VELOSO: - Eita! Sossega leoa.

MARIA: - É isso mesmo vovô, se nessa birosca não tem homem, pelo menos mulher tem!

(*A Grande Feira*, Roberto Pires, 1961)

Apesar do olhar masculino da direção sob a personagem, a fala de Maria chega a impressionar olhares desatentos, exatamente por vir de uma mulher negra. Não era comum no cinema brasileiro até então, dar voz política a personagens injustiçadas como Maria. Em sua primeira cena no filme, a personagem demonstra ser valente e coerente com a realidade em que representa, passando uma visão de liderança, que se confirma em cenas seguintes, por ora. A personagem aos poucos, por de trás do aspecto rígido e violento, demonstra ser uma mulher sensível, bondosa e divide-se ora visitando sua filha no convento, ora suportando as longas jornadas da vida noturna de uma prostituta no Cabaret de Zazá.

Em contrapartida com a difícil vida de Maria, Ely com suas amigas ricas luxam e entediam-se com a estagnação do cotidiano elitista. Entre uísques e desabafos de fantasias sexuais, as mulheres em uma conversa na casa de Ely, questionam o patriarcado e os desejos da mulher livre, elas pensam em suas possibilidades autênticas quanto mulheres independentes, e em ter os mesmos direitos que os homens. Porém, essa consciência da desigualdade de gênero só atende a uma parcela do filme, cabem apenas às mulheres brancas da elite esse entendimento. A disparidade entre Maria e Ely é a que enquanto a primeira se vê no embate da perda de seu espaço e busca lutar e reivindicar pelos seus direitos, a segunda, amargurada pelo casamento infeliz, busca sua liberdade sexual e um possível romance. A questão a ser travada é: Maria, mulher negra, descendente de escravos, prostituta e mãe solteira, seria ainda escrava da sociedade? E Ely, com todas as suas lamúrias de infelicidade matrimonial, questionamentos sobre a libertação da mulher, se sentia como escrava? Sobre as mulheres negras trabalhadoras e as mulheres brancas de classe média no século XIX, Angela Davis comenta:

Entre as mulheres trabalhadoras e aquelas que vinham de prósperas famílias de classe média, as primeiras certamente tinham motivos mais legítimos para se comparar às escravas. Embora nominalmente livres, elas eram tão exploradas em suas condições de trabalho e em seus baixos salários que a associação com a escravidão era automática. Ainda assim, eram as mulheres com recursos financeiros que evocavam essa analogia de modo mais literal em seus esforços para expressar a natureza opressiva do casamento. (DAVIS, Angela, 2016, p. 55)

A posição de mulher forte e livre que o filme tenciona em dar à Maria no início da narrativa, aos poucos vai se corroendo, a mulher negra “é apresentada e oferecida como objeto de prazer” (SENNA, 1979, p. 214), até transparecer totalmente o mito da democracia racial pensado por Araújo.

Em uma cena racista em que Rony - ferido por um golpe de navalha dado por Maria no início do filme - chega ao Cabaret de Zazá para *acertar as contas* com a mulher, Maria provoca Rony com uma navalha, iniciando uma briga. O homem com um golpe de imobilização desarma Maria e rompe sua roupa, deixando-a seminua no salão lotado do cabaret. Inicia então uma montagem ritmada ao som de gargalhadas e rápidos cortes de rostos rindo da situação de Maria, que humilhada, chora e tenta se cobrir com os pedaços da roupa, como forma de restituir sua integridade. Em seguida, Rony que também gargalhava, parece perceber a perversidade cometida e com fúria puxa da mesa uma toalha para cobrir o corpo trêmulo de Maria.

Fica evidente o olhar do diretor em tentar vitimizar o ato *impensável e emocional* de Rony, enquanto a humilhação de Maria é esquecida. A cena do cabaret serve para validar o comentário de Davis em relação às mulheres negras *livres* do século XIX.

Ao término do filme, Maria se torna santa, morre para salvar o povo da feira. O poeta Cuíca de Santo Amaro profetiza na cena final: *Leiam! leiam e releiam! A vida heróica de Maria da Feira. A qual deu sua vida, seu próprio sangue, pra salvar a feira de Água de Meninos. É irônico perceber que da trama principal de A Grande Feira, os dois únicos personagens negros são punidos, Chico Diabo é preso e Maria morre.*

Considerando a proposta artística-cultural do Cinema Novo, seus fundadores tinham como grande interesse estético, descolonizar a linguagem, criando um movimento cinematográfico despojado, autêntico e político, um cinema que dialogasse tanto com o povo, quanto com aqueles de classe mais privilegiada, porém, é evidente, principalmente após análise de *A Grande Feira* que o olhar do diretor vinha ainda de uma perspectiva voltada a do colonizador e explorador.

Para Orlando Senna, *Rio, Zona Norte* - tido como filme inaugural do movimento - inicia uma definição representacional “no que diz respeito ao negro” adotada pelo Cinema Novo que seria: “denunciar a exploração de que é vítima o negro mas sem se deter em uma análise racial, uma vez que o negro está englobado na massa multi-racial dos pobres oprimidos” (SENNA, 1979, p. 216). Porém, os cinemanovistas na tentativa de *denunciarem explorações*, acabaram impulsionando um leque de estereótipos alegóricos, um fardo de representações racistas que permanecem até os dias atuais. Ella Shohat e Robert Stam contrapõem e definem bem, o mal destas alegorias:

As representações portanto, se tornam alegóricas: no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegó-

ricas, mas como “naturalmente” diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada. (SHOHAT, Ella, STAM, Robert. 2006, p. 269)

Shohat e Stam com essa definição do fardo representacional, concluem que apesar da existência diversa de cultura, religião e costumes de um determinado povo, o olhar e intenção daquele que o apresenta – não confundir com o representado – acaba limitando a pluralidade do povo representado, resultando no acomodado olhar do explorador branco. Em contrapartida, quando citada as representações de grupos dominantes, a diversidade de tensões são melhores estabelecidas.

Em seu segundo trabalho, no filme *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), Luiza interpreta Cota, que resumidamente pode ser encarada como fantoche, uma mulher que age “para agradar o amante sem pensar no que fazia para todos, inclusive para ela própria” (NUNES, 2011, p.126). Novamente ao término, a mulher sofre as consequências dos atos cometidos, sendo castigada por lemanjá.

Sobre a importância em ter Luiza no filme, Glauber alegou que o produtor Rex Schindler queria “uma negra bonita no filme” (NUNES, 2011, p. 111) para “desenvolver outros conflitos” (NUNES, 2011, p. 111) e “tornar o filme mais comercial” (NUNES, 2011, P. 111), enquanto Glauber, ao se referir a atriz comenta que “era uma negra muito bonita. Era chamada a Sofia Loren negra do Brasil” (NUNES, 2011, p. 114). Destes dois comentários, pode-se concluir que a presença de Luiza antes de ser agregadora para a narrativa, era a de apresentar na tela um corpo sexual feminino pelo *male gaze*⁵. Prova desta ânsia alegórica que envolve o corpo da mulher e se intensifica quando é negra, são as descrições da personagem Cota na cena em que seduz Aruan, primeiramente no roteiro de Paulino, no de Glauber e logo em seguida sua comparação na versão final do filme.

No roteiro de Paulino, a personagem canta pela praia e se banha na beira do mar, levantando o vestido à altura do sexo, até ser tomada por uma onda e Aruan ir pegá-la. No roteiro de Glauber, “Cota vem andando, maliciosamente se despe e nua avança, desfoque”. Glauber atenta no roteiro para a “reserva [que] deve ser feita, ela apenas abrindo o vestido a altura do seio e vindo até desfoque” (ROCHA, [1960], p. 37). No entanto, no filme há longos planos em diversos ângulos de Luiza Maranhão nua se banhando no mar. Ela se despe, canta, vai para o mar, depois deita-se nua na areia e se oferece a Aruan, em um jogo de sedução bem mais explícito do que o roteiro dá a entender. (NUNES, 2011, 140)

5 - Termo forjado por Laura Mulvey no artigo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975. O *male gaze*, ou olhar masculino pode ser definido como sendo o olhar dominante de um homem que se encarrega de dirigir uma obra artística. Esse olhar está ligado principalmente quando existe uma personagem feminina e ela é apresentada na obra a partir do ponto de vista masculino, ou seja, a mulher é mostrada da forma que o homem à vê, e não como ela gostaria de ser vista.

São poucas as notícias que se têm de Luiza Maranhão, porém em 2005 a pesquisadora Maria do Rosário Caetano publicou uma entrevista digital com a atriz, que mora atualmente em Roma. Após tal leitura, fica evidente certo desgosto de Luiza em relação ao período em que foi atriz. Como pode ser percebido ao ser questionada sobre a sua carreira e o racismo envolvidos.

Considero que a cura dos maiores traumas é toda baseada na cicatrização, incluso os traumas de ordem psicológica. Neles, o esquecimento representa a cicatrização. Imaginamos o tamanho do choque. Populações inteiras foram jogadas num gigantesco holocausto. Um martírio que durou quase quinhentos anos. Nenhum mausoléu em memória destes povos foi erguido. As comemorações sempre foram bastante alegóricas e retóricas. Nas mentes colonialistas há um pensamento constante e covarde: - *Você será livre, mas deverá sentir-se escravo por toda sua existência, tá?! As artes populares deveriam ter sido grandes aliadas do processo de recuperação da dignidade negra, uma forma de efetivar a restituição do que foi violentamente extirpado ao negro e não como se isso representasse uma nova conquista*". (Luiza Maranhão em entrevista para Maria do Rosário Caetano, 2005).

Referências

- ARAUJO, Joel Zito. *O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 16 (3), set/dez 2008.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Luiza Maranhão*. 2005. Artigo de internet. Disponível em: <http://cadernodecinema.com.br/blog/luiza-maranhao/>
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MULVEY, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Original Published – Screen, v.16, n.3, p. 6-27, Autumn, 1975.
- NUNES, R.P.A. *Barravento(s): Uma Análise Comparativa de Roteiros*. 2011. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO. 2011.
- SENNÁ, Orlando. *Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro*. Revista de Cultura Vozes, v. LXXIII, n. 3, ano 73, p. 211-26, 1979.
- SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Cinemas pós-coloniais e decoloniais em contextos de crise ¹

Post-colonial and decolonial cinemas in crises context

Catarina Andrade
(Doutora - UFPE)

Michelle Sales
(Doutora - UFRJ/CEIS20)²

Resumo: A partir de uma perspectiva teórica que põe em causa e em discussão os contextos em que surgem um pensamento e uma prática artística pós-colonial em Portugal (ligada à tradição anglo-saxã) e decolonial latina, esta comunicação pretende explorar e discutir de que forma a programação do *Festival Janela Internacional de Cinema do Recife* e do *Afrotela* de Lisboa trazem uma filmografia cuja forma e conteúdo é capaz de agenciar novas dinâmicas de produção do cinema e novas relações com a imagem.

Palavras-chave: pós-colonial; decolonial; cinema brasileiro; cinema português

Abstract: From a theoretical perspective that calls into question and discusses the contexts in which a postcolonial cinema and a Latin decolonial thought and artistic practices emerge, this paper aims to explore and discuss how the program of the International Film Festival of Recife, *Janela*, and the film club *Afrotela* of Lisboa brings a filmography whose form and content is capable of managing new dynamics of cinema production and new relations with the image.

Keywords: postcolonialismo; decolonial studies; brazilian cinema; portuguese cinema

Nos últimos anos, temos assistido um novo estágio cultural no Brasil: um período crítico, aguçado pelas transformações do campo cultural, fortemente marcado pela disputa da produção narrativa de grupos minoritários. Queremos ressaltar neste artigo que o cinema contemporâneo brasileiro tem aprofundado linhas de força, ampliando o debate acerca de novos engajamentos com a imagem e novos modos de relação, percepção e produção. Ressaltamos, a partir da segunda década dos anos 2000, um novo estágio das dinâmicas do pensamento e de uma produção cultural decolonial (Maldonado-Torres, 2013) que aprofunda tensões acerca da memória e do passado colonial e seus desdobramentos socio-culturais e estéticos.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Cinemas Pós-coloniais e periféricos.

2 - Doutora em Comunicação/Cinema (PPGCOM/UFPE). Professora Adjunta e pesquisadora (UFPE) nas áreas de Estética, Comunicação e Artes, Cinema e Educação, Ensino de Língua e Literatura Francesas. Professora Adjunta da Escola de Belas Artes (UFRJ), Investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares da Universidade de Coimbra. Curadora da Residência artística Afroeuropeans (2019).

É nesse contexto que surge o *Janela Internacional de Cinema do Recife*, um festival que já conta com onze edições, contemplando novas vozes e exibido filmes que propõem aprofundar a reflexão sobre a situação política brasileira e sua relação com a cultura, além de questões identitárias, a partir de temas como raça e gênero. A partir dos anos 2000 passa a circular com mais frequência em Portugal o cinema africano, assim como emerge uma produção de filmes realizada por diretores afrodescendentes, impondo novas agendas no que diz respeito à identidade nacional, raça, gênero e sexualidade.

Desse modo, ressaltamos o *Afrotela* (Lisboa) e o *Janela de Internacional de Cinema* (Recife) como novos espaços de exibição e circulação de imagens e como local de formação de novas redes de trabalho e de produção artística. Buscamos compreender

de que forma é possível pensar as aproximações entre o cinema decolonial que está sendo produzido e exibido no Brasil e o cinema pós-colonial dos realizadores portugueses afrodescendentes. De que forma ao discutir um imaginário comum tais espaços de exibição podem tocar-se? Como dialogam? Que tipo de pontos de contato podem ter em comum? Para tal digressão e análise, este texto recai sobre a curadoria e a programação do *Janela Internacional de Cinema de Recife* (2018) e a programação do *Afrotela* de Lisboa (2019).

As dimensões política, identitária e cultural do *Janela Internacional de Cinema do Recife*

Podemos dizer que nos últimos 20 anos, a cena cinematográfica pernambucana é marcada por artistas que desenvolveram processos de produção colaborativos e afetivos e, ainda, uma produção que se associa, em sua própria existência, às políticas públicas. Podemos falar, portanto, de um cinema político e de ação social, de um cinema como instrumento indispensável de educação para a liberdade. Assim como os filmes, a programação de um dos festivais mais importantes da capital pernambucana, o *Janela Internacional de Cinema do Recife* – cujo idealizador e diretor artístico é o cineasta, crítico, curador, Kleber Mendonça Filho –, propõe em sua programação uma inquietação com as questões que ecoam no contexto político do país. São filmes que acionam o pensamento da pedagogia decolonial, ou seja, “*pedagogías como prácticas insurgentes que agrietan la modernidad/colonialidad y hacen posible maneras muy otras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con*” (Walsh, 2013; p.19).

Essas práticas se colocam em oposição às imposições imperiais e articulam um processo de libertação, que passa sobretudo por um desígnio de superar a colonização cultural; atravessando um sentimento que Adolfo Albán chama de “re-existência”: “*dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico []*” (ALBÁN, 2013, p. 455). A re-existência seria, ainda, um sentimento que leva ao desejo de fazer parte das decisões e de promover não apenas um olhar para o Outro, mas um olhar “outro” para si mesmo e seu lugar no mundo.

A curadoria do *Janela* assume, como uma espécie de dever (ou devir?), uma preocupação com a escolha dos filmes, com os discursos e os desdobramentos discursivos, com a memória dos filmes, do público e do próprio festival, rompendo com uma programação eurocentrada, repensando modos de circulação, propondo experiências cinematográficas que põem em jogo relações sociais e culturais. O XI *Janela* (2018), em consequência ao ataque à produção cultural no país, com o orçamento reduzido em menos da metade em relação ao ano anterior, realizou o festival em 05 dias, e exibiu 50 filmes. Entendendo a urgência ainda maior do discurso da re-existência, exibiu filmes antigos e atuais que tratam das distopias do presente em relação àquelas do passado; levando o espectador a revisitar, através da Mostra Brasil Distópico Vol.1, produções que olharam para o Brasil no passado, prevendo catástrofes que, de algum modo, estamos vivenciando no presente.

Mostra Brasil Distópico Vol. 1 – pensar a partir do cinema e no cinema

A Mostra Brasil Distópico Vol.1 no *Janela* é um recorte de 04 filmes exibidos entre 15 e 27 de agosto de 2017 na mostra *Brasil Distópico*, realizada na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. O *Janela* exibiu três longas e um curta-metragem, respectivamente: *Abrigo nuclear* (Roberto Pires, 1981), *Amor e desamor* (Gerson Tavares, 1966), *Conversas no Maranhão* (Andrea Tonacci, 1983) e *Brasília, capital do século* (Gerson Tavares, 1959). Rever esses filmes no momento político que estamos vivendo no país atualmente – o impeachment de Dilma Roussef, a prisão de Lula, a posse de Jair Bolsonaro como presidente do Brasil e os consequentes os retrocessos políticos, sociais, trabalhistas, educacionais etc – nos leva a um sentimento do tempo cíclico, do retorno ao passado no presente, do eterno retorno de Nietzsche.

Embora o devir não ocorra da mesma forma, captamos o sentido do já vivenciado e nos sentimos revivendo passagens sombrias de um passado que acreditávamos já haver superado ou, ao menos, de estarmos em processo de superação. Nesse sentido, o festival cria um espaço para discutir questões do presente e do passado (sendo que são as mesmas questões em sua essência) que percebemos como inerentes ao cinema brasileiro. Esse eterno retorno gera nas imagens uma espécie de distopia-alegórica, já que no passado esses filmes tratavam de uma realidade distópica e no presente essas imagens se configuram como uma forma alegórica de tratar o que se está vivenciando.

Em *Amor e desamor*, por exemplo, Gerson Tavares imagina uma cidade de Brasília em seu limite de crescimento urbano, onde o “moderno” sufoca o ser humano. *Amor e desamor* nos retorna, com suas imagens em preto e branco, a um passado-presente, ou a um futuro do pretérito (um futuro incerto do passado). Ao rever essas imagens, percebemos o quanto as questões trazidas pelo filme estão presentes nas discussões atuais. Há de fato um sentimento anti-utópico que se instaura e faz articular passado e presente para repensar os de re-existência.

Abrigo Nuclear, de Roberto Pires, leva o espectador para um futuro – no passado – em que já não se pode viver na superfície terrestre por causa da poluição do ar, sendo necessária a construção de um abrigo no subsolo para que a humanidade sobreviva. Se em 1981 a questão da preservação ambiental, as mudanças climáticas ressentidas no planeta, o esgotamento terrestre para o depósito de detritos, já preocupavam a humanidade, hoje, esses temas, estão na agenda de todos os países e são prioridade em todas as conferências mundiais entre nações. Ao fim, o filme se ancora em um resgate da memória como solução para superar os problemas; uma memória coletiva, um mundo partilhado, uma memória mesmo do afeto. Re-existir e resistir no coletivo, como possibilidade de sobrevivência. E não é esse mecanismo que aciona, muitas vezes, o próprio cinema?

Enfim, *Conversas do Maranhão*, de Andrea Tonacci, mostra o problema da demarcação de terras indígenas; de um lado, a Funai, de outro, o grande latifundiário, os índios, no meio, sem poder de participar ativamente do debate. Um senhor indígena fala: “o problema se acerta logo no começo”. Mas, onde é o começo? Quando foi o começo? Quando será o começo? É interessante que Tonacci, com sua câmera nos convida ao tempo do índio, ao espaço do índio; que não podem se comparar aos do “homem civilizado”, como fez recentemente o presidente Jair Bolsonaro em discurso na ONU. O modo de vida do índio prescinde de um tempo e espaço próprios ao seu modo de existir no mundo, de resistir à violência impetrada contra ele, de re-existir num mundo saqueado pelo “homem civilizado”.

Esses filmes, exibidos coletivamente, abrem um caminho para pensar o cinema a partir do cinema e no cinema, configurando-se como uma espécie de mapa das questões urgentes enfrentadas pelo Brasil no contemporâneo, urgentes já no passado, tornando-se ainda mais imprescindíveis de serem discutidas em todos os espaços: político, midiático, nas salas de aula e nas de cinema. Talvez esses dois últimos sejam os mais férteis para essas discussões, possibilitando o engajamento coletivo baseado no afeto, configurando-se como espaços de resistência do pensamento crítico, buscando possibilidades de re-existir, “de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir y vivir-con” (Walsh, 2013; p.19).

O aparecimento das minorias do cinema negro português

O barateamento dos meios de produção audiovisual, bem como o surgimento de novas zonas de circulação de filmes concentrados na internet e nas suas redes sociais, facilitou, ao redor do mundo, o aparecimento de novos atores sociais no campo cinematográfico, disputando o lugar de produção discursiva que até os anos 2000 estava bastante concentrada em circuitos institucionais do cinema. Ao lado deste fenômeno, vamos observar o surgimento de narrativas pós-coloniais produzidas por sujeitos deslocados que reterritorializam a experiência da diáspora através do fazer artístico. Por isso, é notório que em países como Portugal surjam na cena cultural e artística jovens afrodescendentes provenientes de países como Cabo Verde, Guiné Bissau, Angola e Moçambique, todas ex-colônias portuguesas até o 25 de abril.

Neste cenário, podemos mencionar também o aparecimento de movimentos sociais e civis, muito concentrados na zona de Lisboa, que se relacionam com a constituição deste novo campo cultural português, como a associação Djass, Associação dos Afrodescendentes, a Femafro, Associação de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes e o Instituto Imune, o Instituto da Mulher Negra.

O circuito exibitivo do *Afrotela*

Projeto criado em 2016 pela Associação Cultural Afrolis em Lisboa, o espaço exibitivo *Afrotela* reuniu nas primeiras sessões filmes que representassem as comunidades afrolisboetas, como apresentado na descrição deste evento pelos próprios fundadores. Na primeira sessão foi exibido o filme *Margem Atlântica*, do francês Ariel de Bigault.

No ano seguinte, em 2017, a *Afrotela* firma parceria com a *Nêga Filmes Produções*, gerida pela cineasta e ativista cultural Maíra Zenun. A partir daí, o *Afrotela* passa a contar com sessões regulares mensais em dois lugares, no centro de Lisboa, na Casa Mocambo e na Cova da Moura, na Linha de Sintra, na Tabacaria Tropical.

Surge também em 2016, outro importante espaço exibitivo independente, projeto também da *Nêga Filmes Produções* em colaboração com a Associação Cultural Moinho da Juventude: a Mostra de Cinema na Cova, parte da programação do Kova M Festival. Evento este que desde 2012, movimenta a cena artística local da zona da Cova da Moura.

Retomado em 2019, o circuito exibitivo do *Afrotela* já denota uma sólida relação com o Brasil, seja porque o público desde 2016 também é permeado por afro-brasileiros residentes em Portugal, seja porque os filmes exibidos eram realizados por brasileiros. Em 2019, o ator luso-guineense Welket Bunguè, ele próprio também realizador independente, assume a curadoria do *Afrotela* e reforça a importância da circulação de filmes produzidos por realizadores afrodescendentes. A principal relação com o Brasil, entretanto, podemos ver no deslocamento curatorial do *Afrotela*: se no início o projeto era capaz de receber filmes como *Margem Atlântica*, cada vez mais de 2016 para 2019 foi interessante perceber como torna-se importante a questão da disputa pela produção narrativa, ou seja, pelo lugar de fala. Tão importante quanto os filmes que serão exibidos a partir de 2019 é quem os produz, a performatividade do corpo que constrói aquela narrativa. Ser um realizador ou realizadora negra torna-se um manifesto importante na construção destes novos discursos. Tal como acontece no Brasil, sobretudo a partir da inflexão que acontece a partir da segunda década dos anos 2000, em grande parte impulsionada pelas políticas públicas que mobilizaram a diversidade e as “minorias”. Uma velhíssima briga histórica dos movimentos sociais no Brasil e que, ao que parece, fortalece-se, a cada dia, também em Portugal.

Considerações finais

Nesse sentido, o *Janela Internacional de Cinema do Recife* e o *Afrotela* demonstram uma intenção em propor uma discussão, a partir de um rompimento com uma programação eurocentrada, como se vê em inúmeros festivais, das dimensões cultural, política, identitária, racial, de gênero etc., dentro do campo cinematográfico; ou seja, não apenas por meio dessas temáticas nos filmes, mas todo um pensamento que envolve a produção, a curadoria, a programação. Ainda, propõe repensar os modos de produção e circulação de filmes, trazendo à tona diversas e distintas experiências audiovisuais, dentro de uma proposta coletiva de ver filmes e de falar sobre eles. Curadores, cineastas e público entendem que as estratégias de opressão se dão, concretamente, como negação do ser, tanto nas práticas da vida cotidiana quanto na produção de conhecimento e, portanto, devem ser enfrentadas em vários âmbitos e níveis.

Diante de uma programação que entende o cinema e a experiência de ver filmes como um espaço em que se ancora uma memória coletiva, sempre em construção, somos provocados a repensar a opressão e os modos de resistência e de re-existência, a elaborar uma crítica que visa desativar a descentralização do ser, dos discursos, a enfrentar antigos e novos posicionamentos acerca dos temas urgentes enfrentados pela nossa sociedade hoje. O conjunto de filmes dos festivais dialoga dentro dos cenários brasileiro e português afrodescendente com questões que dizem respeito à identidade e à memória relativas a um processo de dominação que se iniciou no passado e que, de alguma forma, ainda está em curso. Desse modo, a variedade de caminhos possibilitada pelo cinema faz dessa experiência individual e coletiva uma experiência de re-existência.

Referências

ALBÁN, Adolfo. *Pedagogías de la re-existencia, artistas indígenas y afrocolombianos*. In: WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *A topologia do ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul* [livro eletrônico]. São Paulo: Cortez, 2013.

WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 1. Quito: Abya Yala, 2013.

Mulheres negras e imaginários sobre gênero e raça na recepção fílmica¹

Black women and imaginaries about gender and race at film reception

Ceição Ferreira [Conceição de Maria Ferreira Silva]²
 (USP)

Resumo: Considerando a representação e a recepção como âmbitos interligados no circuito contínuo de produção de sentido, este trabalho analisa a construção de protagonistas negras criadas por participantes de uma pesquisa de recepção fílmica. A partir da caracterização e da trajetória dessa personagem imaginada, busca-se investigar os imaginários sobre gênero e raça, e também identificar se (e quais) outras posições-de-sujeito são oferecidas às mulheres negras.

Palavras-chave: recepção fílmica; imaginários; gênero e raça; mulheres negras.

Abstract: Considering the representation and the reception as interconnected ambits in the continuous circuit of meaning production, this work analyzes the construction of black protagonists created by participants of a film reception research. From the characterization and trajectory of this imagined character, we seek to investigate the imaginaries about gender and race, and also to identify if (and what) other subject positions are offered to black women.

Keywords: film reception; imaginaries; gender and race; Black women.

Introdução

Ao analisar a representatividade de gênero e raça no cinema brasileiro nos últimos vinte anos, Candido et al. (2016) destacam que apenas 1,4% das atrizes negras são protagonistas, o que evidencia uma assimetria específica que recaem sobre tais sujeitos sociais e confirma a predominância de um ponto de vista branco e masculino na cinematografia nacional. Tal estudo se configura um esforço recente de problematizar o cruzamento de gênero e raça na pesquisa em cinema no Brasil, na qual tais questões ainda são incipientes, tanto no âmbito da produção, quanto da recepção (FERREIRA, 2017; JACKS, HASTENPFLUG, 2016).

1 - Trabalho apresentado no Seminário Temático “Cinema Negro africano e diásporico – Narrativas e representações” do XXIII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, realizado na Universidade do Vale do Rio dos Sinos-Unisinos, em Porto Alegre, de 08 a 11 de outubro de 2019. A participação da pesquisadora no evento foi viabilizada pelo apoio financeiro da FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (Edital 01/2019).

2 - Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB). Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG), onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de comunicação e cultura, cinema, raça e gênero.

Considerando tais aspectos, é que este trabalho investiga a construção de protagonistas negras em micronarrativas orais, elaboradas por participantes de pesquisa de recepção fílmica, realizada em três grupos de discussão.

Imaginários sobre gênero e raça no país da democracia racial

O panorama de ausências e estereótipos ainda prevalecente sobre a participação das mulheres negras brasileiras na produção cinematográfica articula-se com outros cenários de escassez também existentes na pesquisa de comunicação e cinema no Brasil e nos estudos feministas, que ancoram-se nos imaginários sobre gênero e raça existentes na sociedade brasileira, estes que são determinantes das práticas cotidianas e dos regimes de visibilidade nos meios de comunicação e no cinema (CARNEIRO, 2011; FERREIRA, 2017, 2018).

Castoriadis (1982) compreende imaginário como princípio fundador, como raiz, por isso um imaginário radical que atua sobre o indivíduo, a história e a sociedade. Todas as produções e relações humanas são entendidas como produto de uma instituição imaginária, uma rede simbólica socialmente compartilhada, composta de um magma de significações imaginárias sociais capazes de conferir sentido, instituir a ordem social, as relações de pertencimento, a identidade coletiva.

Além de uma vertente sócio-histórica, expressa na criação de um imaginário social ou uma sociedade instituída na qual é um coletivo anônimo, o imaginário radical (ou sociedade instituinte) como dimensão criativa humana também se constitui de uma vertente psíquica, que é fluxo representativo/afetivo/intencional e designa, segundo o referido autor (1982, p. 154), “a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é, de fazer aparecer como imagem alguma coisa que não é e não foi”, ou seja, se configura a possibilidade de deslocamento, de construção de novos sentidos ou outras utilizações dos sistemas simbólicos estabelecidos. Tais vertentes são indissociáveis e irredutíveis, por isso, o imaginário radical é um jogo infinito entre ações funcionais/rationais e processos criativos.

Deste modo, tal conceito nos possibilita compreender o cinema como produto e produtor de imaginários que uma sociedade constrói sobre si. Isso nos possibilita investigar, por meio da recepção fílmica em grupos como esses repertórios imaginários sobre gênero e raça veiculados pelos filmes são recebidos, são interpretados por cada participante, a partir de sua visão de mundo.

Protagonistas negras imaginadas

Após a aplicação do modelo codificação/decodificação de Stuart Hall para recepção do filme *Bendito Fruto* (Sérgio Goldenberg, 2004) foi realizado um exercício de construção narrativa em três grupos de discussão (1- estudantes da Universidade de Brasília - UnB (33 participantes), grupo 2- membros de uma associação de idosos/as (15 participantes) e grupo 3- servidores/as públicas (10 participantes), principalmente funcionárias de uma instituição

governamental (Centro de Referência) de políticas para mulheres), aos quais foi solicitado a construção de uma micronarrativa oral, na qual a protagonista fosse uma mulher negra, a partir da seguinte questão: “Se você pudesse criar um programa de televisão ou um filme onde a protagonista fosse uma mulher negra, como ela seria (idade, características físicas, profissão, estado civil, escolaridade)? Qual seria o grande sonho dessa personagem? Onde ela moraria? Essa história seria uma comédia, um drama, uma tragédia? ”.

Dessa forma, o objetivo é desenvolver uma análise dos imaginários sobre gênero e raça presentes nessas breves narrativas, nas quais se propõe que uma mulher negra tenha o papel central, buscando assim também identificar se (e quais) outras posições-de-sujeito são oferecidas às mulheres negras. Para isso, utilizamos aqui as contribuições de Orlandi (2007, 2013) com os conceitos de paráfrase, polissemia e silêncio, por meio dos quais elaboramos essa análise dos discursos expressos na caracterização (aparência, idade/faixa etária, classe social, ocupação, estado civil e vínculos/afetos) e na trajetória desta protagonista, os conflitos e desafios vivenciados no decorrer destas micronarrativas, assim como seus sonhos e objetivos.

Acerca da caracterização da protagonista feminina negra, observa-se que embora outros traços fenotípicos sejam mencionados, o cabelo se sobressai nas narrativas dos três grupos como descrição da aparência da protagonista (ela tem cabelo “cacheado”, “enrolado”, “crespo”, “bem volumoso”) e com duas conotações diferentes: a hierarquização e a afirmação identitária. Isso confirma o cabelo como um elemento fundamental na construção da identidade da mulher negra. Segundo Gilliam e Gilliam (1995, p. 533), “de todas as características físicas é cabelo que marca a raça e o que mais significa para a mulher. [...] O cabelo bom tende para liso e cabelo ruim tende para crespo”.

As micronarrativas também indicam a centralidade das histórias de princesas e os concursos de *miss* como matrizes de representações femininas no grupo 3. A dúvida se a princesa da Disney (na narrativa da participante) é branca ou negra expõe a cristalização do modelo de beleza eurocêntrico no imaginário ocidental; assim como a alusão aos concursos de *miss*, que no Brasil historicamente reiteram o ideal de branqueamento, tendo em vista a participação predominante de mulheres brancas e loiras. Embora o concurso seja realizado desde 1954, somente três mulheres negras foram vencedoras: Deise Nunes, em 1986; trinta anos depois, em 2016, foi a vez de Raissa Santana e em 2017, de Monalysa Alcântara.

As profissões de juíza, política/presidente da República constam nas narrativas dos grupos 1 e 3. Nesse último é enfatizada uma conotação política, diante da ausência e (in)visibilidade de mulheres negras em tais posições, mesmo que esse exercício de imaginação signifique não apenas vislumbrar prestígio e poder, mas principalmente o protagonismo feminino negro. Ser solteira ou estar sozinha é evidenciado como sinônimo de liberdade e autonomia das protagonistas, enquanto o casamento é considerado um obstáculo à independência feminina (estudos e vida profissional).

Nas histórias criadas pelos três grupos, a trajetória das protagonistas femininas negras caracteriza-se por uma postura oscilante entre a negação e abstração de conflitos e desafios de cor/raça, e a afirmação/reconhecimento de assimetrias que evidenciam a não aceitação social da personagem e/ou exigem dela uma constante postura de batalhadora para conseguir superar obstáculos e vencer, o que incide diretamente sobre seus sonhos e objetivos.

A negação de conflitos e desafios relacionados à cor/raça nas histórias criadas pelo grupo 1 embora aponte a intenção de desconsiderar tais aspectos também pode indicar a dificuldade de efetivamente criar, imaginar outras possibilidades para essa mulher negra como protagonista, e assim as/os participantes limitam-se a orientar como tal construção deveria ser feita. No grupo 2, essa proposta de criar uma protagonista negra é compreendida como uma forma de preconceito, e, tentando se desvencilhar de tal posicionamento, as/os participantes empenham-se em equiparar essa representação de mulher negra com a personagem/mulher branca, considerada a norma.

Uma narrativa do grupo 1 menciona raça e cor, mas isso não necessariamente circunscreve a trajetória da protagonista homossexual, que é movida pelo sonho de ser presidente do país, caracterização incomum nas representações tradicionais de mulheres negras na televisão e no cinema brasileiros. A abordagem direta ou indireta da questão de raça/cor, de forma específica e/ou interseccionada com gênero, é constatada por meio dos conflitos que se referem ao não reconhecimento social da protagonista feminina negra e à ênfase na luta e superação em sua trajetória. No grupo 2, essa não aceitação é indicada com a permanente necessidade da personagem de provar que é capaz de de “vencer”, de superar a barreira da cor. Já nos discursos do grupo 3 constata-se a estratégia de utilizar a personagem para projetar seu desejo pessoal de protagonismo e problematizar os obstáculos enfrentados pelas mulheres negras, comumente excluídas e/ou invisibilizadas nas posições de prestígio e poder.

O excesso de responsabilidades, as adversidades e o sofrimento na trajetória das protagonistas femininas negras dos três grupos direcionam suas ações e sua história à luta, ao enfrentamento, à atuação política, o que indica as estratégias de confrontação e a capacidade de resistência dessas protagonistas, bem como remete ao “fardo da representação”, que, segundo Shohat e Stam (2006, p.269), recai sobre as representações de grupos subalternos, “[...] vistas como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. Por outro lado, as representações dos grupos dominantes não são vistas como alegóricas, mas como ‘naturalmente’ diversas, exemplos de uma variedade que não pode ser generalizada”.

Apenas em duas narrativas do grupo 1 é possível identificar outras posições de sujeito para as mulheres negras, primeiramente como uma protagonista lésbica que sonha em ser presidente do país, tem vínculos afetivos e está inserida em um contexto familiar completo; e uma protagonista batalhadora, porém sob uma perspectiva humanizada, com preferências e contradições:

“Minha personagem seria uma batalhadora que cria os filhos sozinha, trabalha o dia todo, porém, não descuida da educação dos filhos e ensina que os seus filhos devem respeitar as mulheres, devem fazer as coisas dentro de casa. Ela se importa com o visual, porém, não se importa com os quilinhos a mais. Ela gosta de ir ao pagode no sábado à noite.”

Nesse discurso, apesar de indicar uma trajetória de luta, a protagonista não é reduzida a tais características. Observa-se também como alguns aspectos são ressignificados: da condição de mãe solteira sobressai a forma como ela educa os filhos. Além disso, demonstra estar bem resolvida com o próprio corpo, “com os quilinhos a mais”, ou seja, apesar de todas as suas responsabilidades (como mãe e trabalhadora), ela se diverte, indo todo sábado ao pagode. Logo, pode-se considerar que tais aspectos singularizam, humanizam essa personagem como representação das mulheres negras.

Considerações finais

De maneira preponderante emerge das micronarrativas orais os imaginários sobre gênero e raça, que ainda limitam o reconhecimento das mulheres negras brasileiras. Isso pode ser observado na caracterização e na trajetória da personagem, com o destaque dado ao cabelo, nos três grupos; a relevância de modelos culturais e estéticos como matrizes de representações femininas, como a princesa e a *miss*, com as quais as participantes negociam (grupo 3); a predominância de personagens jovens, com ocupações que se assemelham às das/dos participantes (grupo 1), bem como posições de poder e prestígio (juíza/presidente da República) imbuídas de uma conotação política e um desejo de representatividade (grupos 1 e 3); e ora a negação e a abstração de conflitos relacionados à cor/raça, ora a afirmação e o reconhecimento de assimetrias evidenciam a não aceitação social da protagonista feminina negra, aspecto que delimita seus sonhos e objetivos à necessidade de lutar, superar e vencer (grupos 1, 2 e 3).

As possibilidades de deslocamento de sentidos nessas micronarrativas mostram-se escassas, pois embora observe-se uma tentativa de oposição ao estereótipo de objeto sexual, a falta de afeto permanece na existência solitária, na história de luta e de superação dessa protagonista, que mesmo rica e/ou bem-sucedida não é aceita; apenas em duas narrativas do grupo 1 é possível identificar outras posições de sujeito para as mulheres negras. Portanto, pode-se considerar que o sistema escravista, colonial e patriarcal que sustenta o imaginário cultural brasileiro incide não somente sobre as formas de representação, mas também nos modos de ver, conforme demonstra a dificuldade de vislumbrar, de imaginar as mulheres negras além dos estereótipos.

Referências

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA. *Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016*. Informe de Mercado. Superintendência de Análise de Mercado, Rio de Janeiro, RJ, 2018.

CANDIDO, Marcia R. et. al. A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014). *Textos para discussão GEMAA*. Rio de Janeiro, n.13, p.1-20, 2016.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Tradução de Guy Reynaud. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

FERREIRA, Ceíça. Lacunas nos estudos de comunicação e cinema no Brasil: feminismo (e a intersecção de gênero e raça) e recepção fílmica. *MATRIZES*, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 169-195, 2017.

_____. Memórias visuais sobre mulheres negras na recepção fílmica. *Contempo-ranea -Revista de Comunicação e Cultura*, v. 16, n. 2, p. 389-407, 2018.

GILLIAM, Angela; GILLIAM, Onik'a. Negociando a subjetividade da mulata no Brasil. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 525-543, 1995.

JACKS, Nilda; WOTTRICH, Laura Hastenpflug. O legado de Stuart Hall para os estudos de recepção no Brasil. *MATRIZES*, v. 10, n. 3, p. 159-172, 2016.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos discursos*. 6. ed. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2007.

_____. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 11. ed. Campinas, SP: Pontes, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosacnaify, p. 261-312, 2006.

Exibir cinema brasileiro na universidade: uma devolução?¹

Show brazilian cinema at the university: a return?

Cíntia Langie²
(Doutoranda UFPel)

Resumo: O objetivo do texto é pensar a universidade enquanto dispositivo para fazer circular - e restituir de algum modo para a comunidade - os filmes brasileiros aos quais o público normalmente não tem acesso, com aprofundamento conceitual na noção de *devolução* (DIDI-HUBERMAN, 2015). A trama de pensamento envolve um estudo de caso, o *Cine Arte UFF*, sala universitária de cinema, cuja curadoria prioriza filmes de relevância artística, resguardando espaço considerável à produção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, exibição, universidade pública, devolução.

Abstract: The purpose of the text is to think of the university as a device for circulating - and somehow restoring to the community - Brazilian films to which the public normally does not have access, with conceptual deepening in the notion of *return* (DIDI-HUBERMAN, 2015). The plot of thought involves a case study, the *Cine Arte UFF*, university movie theater, whose curation prioritizes films of artistic relevance, safeguarding considerable space for contemporary Brazilian production.

Keywords: Brazilian cinema, exhibition, public university, return.

A proposta deste texto é pôr em relação o conceito de *devolução* (DIDI-HUBERMAN, 2015) com uma iniciativa alternativa de difusão do cinema - a sala universitária *Cine Arte UFF*, cuja curadoria prioriza filmes fora do circuito comercial, resguardando uma porcentagem considerável de janela para o cinema brasileiro contemporâneo. Partimos de uma inquietação inicial: como fazer com que o filme brasileiro, realizado majoritariamente com dinheiro público, seja “devolvido” à população? É a partir da noção de *devolução* ou *restituição* de Didi-Huberman que reivindicamos condições de acesso às obras realizadas no país.

Antes de prosseguir nessa linha de pensamento, seria o caso de compartilhar algo. Uma postagem do *facebook*. Assim, iniciamos todos com um traço de ligação, um comum compartilhável. Trata-se de um texto-relato da página pessoal de Toinho Castro, poeta brasileiro:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 01 do Seminário Temático CINEMA E EDUCAÇÃO.

2 - Professora do curso de *Cinema e Audiovisual* da Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Comunicação Social e Doutoranda em Educação pela UFPel. Foi fundadora do *Cine UFPel*, onde hoje é curadora.

Assisti aos minutos finais com emoção [...] plateia lotada, emocionada, aplaudindo de pé. E aí o debate... gente, que coisa boa a universidade. Pública então, nem se fala! Quanta energia boa, quanta vontade de fazer, quanto sonho e emoção ali se sustentando [...] o que eu vi ali foi um filme formando uma geração de cineastas que vem por aí [...] pensei... cinema é isso. Não é fazer uma parada pra ser projetada numa tela. É também, mas precisa disso aqui, dessa gente empolgada, sorrindo, chorando, se questionando e ao filme. Cheios de dúvidas e desejos. Foi bom demais, viu! E viva a UFF - Universidade Federal Fluminense! Viva a universidade pública e gratuita. Não permita que isso acabe³.

Este é um relato emocionado de quem viveu uma experiência. O autor refere-se a sua vivência de ida ao cinema para participar de uma sessão comentada do longa-metragem *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). Partindo desse encontro entre espectador e obra, nos cabe revelar que o presente artigo é fruto de uma pesquisa de doutorado em andamento, que se dedica a investigar cinema brasileiro, distribuição, universidade pública e salas universitárias. Exatamente a matéria viva que alimenta a postagem acima, já que a sessão vivenciada por Toinho ocorreu na sala da UFF. Deixemos o relato em suspenso, mas não esquecido, e vamos nos dedicar a percorrer algumas linhas mais densas, a fim de desmembrar as materialidades que nos interessam.

O cinema brasileiro de que falamos aqui é o filme independente⁴ contemporâneo, principalmente o cinema regional e político. Trata-se de um conjunto diferenciado de filmes, um conjunto invisível, que normalmente não está ao alcance das pessoas. Obras que portam características singulares de suas comunidades de origem e que, por isso mesmo, se fossem amplamente difundidas, trariam uma outra dinâmica a cinematografia nacional, uma certa multiplicidade de olhares. O que é muito mais rico que apenas assistir a produções audiovisuais que seguem as diretrizes de uma empresa de comunicação, por exemplo⁵.

Assim, podemos questionar: qual a vocação do cinema independente brasileiro contemporâneo, marcado pela vasta produção e pela diversidade? A vocação não seria, a bem dizer, recolher dos recantos desse país as histórias e paisagens, para compartilhar com o público o que nos constitui? E não seria também atuar como um sopro de arejamento de criação, em uma era marcada pela redundância no campo audiovisual, com filmes de mercado cada vez mais repetitivos e previsíveis?

Se assim for - e acho que não estamos desejando muito - não seria de extrema generosidade que a universidade e seu material humano pudessem reunir esse conjunto de imagens do cinema brasileiro, dar a ele um tom de relevância, e realizar sessões periódicas ao

3 - Texto disponível em: <https://www.facebook.com/toinhocastro/posts/10157672073539726?>. Acesso em 7 de set. de 2019.

4 - Obra independente, segundo a legislação brasileira, é "aquela cuja empresa produtora, detentora majoritária dos direitos patrimoniais da obra, não tem qualquer associação ou vínculo, direto ou indireto, com empresas de serviço de radiodifusão de sons e imagens ou operadora de comunicação eletrônica de massa por assinatura" (BAHIA; AMÂNCIO, 2010, p. 115).

5 - É possível dizer que os filmes independentes brasileiros concorrem não só com as produções estrangeiras, mas também com os "blockbusters nacionais", que seriam em sua maioria as produções da Globo Filmes. Ver mais em *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro* (BUTCHER, 2006).

público? Ainda mais em nosso presente histórico, em que iniciativas como o Cine Arte UFF estão sob ameaça devido aos cortes orçamentários do governo federal?⁶ Parece que não se trata somente de fazer as imagens irem além, ou chegarem a algum lugar, mas permitir que existam em liberdade, que se tornem realidade: conteúdo comum a uma dada comunidade. Trata-se de um gesto político da devolução, na defesa de uma relação cada vez mais sólida entre o cinema brasileiro e seu público.

Segundo dados da Agência Nacional do Cinema – ANCINE – referentes a 2018, os filmes estrangeiros representam 85,2% dos ingressos vendidos em salas comerciais, enquanto os filmes nacionais ficam com 14,8% do público, caracterizando, ainda hoje, uma situação de condição colonial (SALES GOMES, 2016). Se não há espaço para a produção brasileira nas janelas tradicionais, as universidades podem atuar como dispositivos propícios a tal difusão, já que contam com infraestrutura própria, público espectador e material humano⁷. Mais que isso, ali se pode solidificar o verdadeiro circuito para a cinematografia independente, pois esses espaços conseguem desenvolver iniciativas com maior flexibilidade, sem visar a resultados esperados. A universidade “trata-se de um privilegiado lugar dentro de um mundo onde tudo parece submetido aos interesses do mercado” (MIGLIORIN; LIMA, 2015, p. 30).

O cinema da Universidade Federal Fluminense – criado em 1968 na cidade de Niterói – não tem fins lucrativos e funciona diariamente, com exibição de obras em lançamento, além de mostras, festivais e cineclubes. O perfil curatorial da sala busca a diversidade cultural, com prioridade a filmes de relevância artística, resguardando espaço considerável à produção brasileira. O ingresso no Cine Arte UFF custa em média R\$ 16,00 a inteira e R\$ 8,00 a meia entrada, e a verba arrecada é destinada para manutenção do projeto. Porém, são promovidas semanalmente sessões gratuitas, algumas seguidas de debates com realizadores nacionais.

A partir de sua proposta curatorial, o Cine Arte UFF transforma-se em uma janela para filmes *sem-janela*, parafraseando o conceito de *sem-parcela* de Rancière. Para o filósofo, o espaço comum só existe como partilha⁸, um comum em que alguns poucos têm o seu “quinhão” e a maioria se configura como aqueles sem-parcela: que têm poucas margens de ação em uma dada comunidade. A política, para ele, seria essencialmente estética, por estar fundada sobre o mundo sensível. Assim, um regime político só seria democrático caso incentivasse a multiplicidade de manifestações dentro de uma dada comunidade.

Esse conceito interessa a este artigo pois uma das inquietações iniciais é a respeito do cinema que fica esmagado pela dominação das obras hegemônicas, um cinema brasileiro sem-janela, cinema este que dá conta de histórias que questionam muitas vezes os papéis estabelecidos e que trazem realidades e modos de narrar não tão usuais na mídia de massa.

6 - Ver mais em <https://www.ofluminense.com.br/pt-br/cidades/centro-de-artes-uff-suspende-atividades>. Acesso em nov. de 2019.

7 - Ideia já trabalhada no artigo de nossa autoria: *Como criar para si uma sala universitária de cinema?* (LANGIE, 2019).

8 - Para Rancière (2009) a constituição estética que dá forma à comunidade chama-se *partilha do sensível*: o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.

Para o pesquisador brasileiro Alexandre Barbalho, uma *política cultural*, como política pública, deveria dar conta de impulsionar expressões que não possuem força de existir sem as ações do Estado⁹, como é o caso do cinema independente brasileiro. Salas alternativas atuam cotidianamente em prol de repartir o comum de outra forma, podendo desestabilizar a distribuição estabelecida e os padrões convencionais de um olhar já gasto e programado. Dedicam-se, pois, a fazer diferença no campo das ofertas audiovisuais, mesmo que em espaços restritos, mesmo que simbolicamente. É sabido que o Cine Arte UFF, apesar de atender a comunidade interna e externa da instituição, não atinge a massa, não chega ao grande público, são pequenas comunidades que ali se formam. Mas tais projetos acabam dando uma visibilidade para o cinema brasileiro que muitas vezes ele não recebe nas salas comerciais, por toda a problemática política e econômica do setor.

Ainda hoje, apesar da profusão de obras, vigora o que Sales Gomes, na década de 1960, classificava como colonialismo cultural: “Lutar para fazer filmes e precisar, para exibí-los no próprio país, recomeçar uma luta ainda mais exaustiva é afinal de contas um escândalo” (SALES GOMES, 2016, p. 368). É possível, pois, dizer que o filme brasileiro sem-janela é tido como *resto* dentro de seu próprio país.

Nada se *passa* no mundo se não se *passar* na televisão. O que fazer para *restituir* alguma coisa à esfera pública para além dos limites impostos por esse aparelho? É preciso *instituir os restos*: tomar nas instituições o que elas não querem mostrar – o rebotalho, o refugio, as imagens esquecidas ou censuradas – para retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos

(DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 206).

Para ele, são *restos* aquilo que a mídia hegemônica não transmite. E para tornar público esses restos, para restituir aquilo que sobra, alguns cineastas se valem exatamente das imagens que não tem valor social, não tem valor nem para quem as produz. E, nesses casos, é na montagem que ocorre a explosão, ensina Didi-Huberman¹⁰.

A curadoria também é uma montagem: a forma de apresentar; o modo de oferecer um conjunto de filmes; as conexões entre as obras em mostras temáticas; as combinações entre curtas e longas; os debates. O que permite uma experiência singular na sala de cinema – a explosão – é a ousadia de vasculhar, selecionar e apresentar uma curadoria-que-cria.

Suely Rolnik apresenta duas figuras ficcionais: curador-que-cria e curador-criativo¹¹. Enquanto o primeiro seria aquele que segue uma bússola ética, dando escuta aos afetos que o cercam, o segundo submete-se aos interesses do capital e ao inconsciente colonial e atua produzindo réplicas do repertório existente. O que Rolnik ensina com essa dualidade é que criar, em termos de curadoria, é *estar atento*: selecionar o que pode fazer sentido por estar

9 - Ver mais em *Política cultural e desentendimento* (BARBALHO, 2016).

10 - Ver mais em *Devolver uma imagem* (DIDI-HUBERMAN, 2015).

11 - Ver mais em *O saber-do-corpo nas práticas curatoriais: driblando o inconsciente colonial-capitalístico* (ROLNIK 2017), artigo que analisa as relações entre subjetividade, micropolítica e curadoria na contemporaneidade.

mais próximo da realidade dos espectadores; é *vazar*: expandir o universo de referências, dar espaço para aquilo que nem sempre está circulando nas janelas tradicionais; é *ousar*: fazer a diferença, abrir brechas para aquilo que pode provocar, fazer pensar.

E o que favorece uma curadoria mais ousada, mais inventiva, é o fato de as salas universitárias estarem livre da lucratividade. Como não precisam vender ingressos para seu auto sustento, podem pensar em exibir filmes mais desconhecidos e arriscados, por assim dizer. A diretriz curatorial nestes espaços, na maioria das vezes, é conduzida por uma base ética e política, e não meramente econômica.

Para Didi-Huberman, restituir não é atribuir algo a alguém para que este se privilegie, mas há nesse ato de devolução algo de generosidade, pois trata-se de dar sem reter, sem interesse, sem visar ao lucro ou à recompensa. Desse modo, a curadoria do Cine Arte UFF carrega em si a potência de uma generosidade da devolução, já que busca uma ética da imagem, cujo protocolo investe em oportunizar experiências sensíveis. Trata-se de uma possível modéstia na restituição quando pensamos em cinema, visto que as imagens dos filmes brasileiros independentes tornam visíveis diversos aspectos da sociedade que normalmente não estão na mídia de massa. As imagens constituem um bem comum, “elas voltam a nós porque sempre nos concerniram, porque fazem parte do nosso patrimônio comum” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 212).

Muitos filmes brasileiros acabam passando só nesses espaços, ou é nesses locais que podem ser vistos de outro modo, com maior valorização, em mostras especiais e podendo ficar mais tempo em cartaz. Além disso, há todo um material gráfico produzido sobre ele, com fotos, informações, premiações. Sem falar no burburinho criado nas redes sociais e internet. Há ainda a questão de haver debate, que valoriza a obra, e as pequenas práticas dos atuantes nestes cinemas: receber o público, conversar com os espectadores. Não somente no Cine Arte UFF, mas em outros projetos alternativos de difusão do cinema, é comum que a figura do curador, ou de algum estagiário, posicione-se na frente da sala na abertura da sessão, para passar informações sobre o filme que será exibido. Trata-se de uma prática política, uma generosidade na devolução: cuidar das obras como objeto valorado. Restitui-las a quem de direito: ao público, como bem comum.

Por tudo isso, é que há ali um quê de generosidade da *devolução*: pelo acesso aos bens culturais, ao cinema produzido no país, e mais que isso: pela experiência *sui generis* que pode ocorrer nesses espaços, tal qual descrita pelo Toinho em sua postagem, com a plateia lotada e participativa, os estudantes ali presentes vivendo aquilo. Assim, finalizamos com a proposta de que tais iniciativas de exibição em universidades públicas possam atuar como um sopro de desvio de uma realidade já endurecida no campo da exibição audiovisual, um terreno quente para permitir encontros sensíveis entre o filme brasileiro e seu público.

Referências

BARBALHO, Alexandre. *Política cultural e desentendimento*. Fortaleza: IBDCult, 2016.

BUTCHER, Pedro. *A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: *Pensar a imagem*. Emmanuel Alloa (Org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LANGIE, Cíntia. *Como criar para si uma sala universitária de cinema?* Cadernos FORCINE n. 05. Florianópolis: FORCINE, 2019.

MIGLIORIN, Cezar; LIMA, Érico Araujo. Estética e comunidade: ocupar o inacabado. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v.26, n.40, p.203-221, jan-jun. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. *O saber-do-corpo nas práticas curatoriais: driblando o inconsciente colonial-capitalístico*. Texto apresentado oralmente no seminário Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo, promovido pelo Santander Cultural. Porto Alegre, 18 de maio a 23 de julho de 2017.

_____. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

Mulheres e *found footage*: aproximações¹

Women and found footage practice

Clara Bastos Marcondes Machado²
(Mestranda - Universidade de São Paulo)

Resumo: Partimos da constatação da afinidade entre mulheres realizadoras e o *found footage*, trabalhando-a a partir de dois eixos. Na esfera da produção, a prática se mostra acessível devido a seu baixo custo e à presença de mulheres na área da montagem. Na esfera formal, quando pensamos o cinema como tecnologia de gênero, a partir de Teresa de Lauretis, o *found footage* se mostra uma ferramenta capaz de desestabilizar os discursos dominantes acerca de gênero, e ressignificá-los através da montagem.

Palavras-chave: Found footage, mulheres, montagem, tecnologia de gênero, ressignificação

Abstract: This paper focuses on the affinity between women directors and *found footage*, from two perspectives. In the sphere of production, the practice proves to be accessible due to its low cost and the historical presence of women in the editing field. As a film form, when we think of cinema as a technology of gender, based on the work of Teresa de Lauretis, found footage proves to be a tool capable of destabilizing the dominant discourses about gender, and resignifying them through editing practices.

Keywords: Found footage, women, editing, technology of gender, resignification

Mulheres montadoras e a prática do *found footage*

A primeira historiografia focada em filmes de compilação, escrita por Jay Leyda em 1964, mostra que desde os primórdios da história do cinema a prática de reciclar trechos de filmes, remontando-os em novos contextos, esteve presente. É uma mulher, no entanto, quem vai levar a prática a um próximo nível, inaugurando o que Leyda considera um novo gênero, o filme de compilação. Em seu primeiro longa-metragem, *A Queda da Dinastia Romanov* (*Padenie Dinasti Romanovykh*, 1927) a diretora e montadora soviética Esfir Shub reemprega arquivos fílmicos oficiais do derrotado regime czarista para recriar a história da queda do Czar Nicolau II, e dos anos que precederam a revolução socialista ocorrida entre fevereiro e outubro de 1917. Sua montagem promove a justaposição da luxuosa vida da corte com a vida do povo trabalhador, de forma a criticar o antigo regime e tornar clara a necessidade da revolução. Leyda destaca este filme como pioneiro de um tipo de filme “de ideia”, que “não se contenta em ser mero registro ou documento” (LEYDA, 1967).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Mulheres no cinema e audiovisual

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na ECA-USP. Atua também como montadora e diretora. Integra o grupo de pesquisa Mirada - Estudos de Gênero e Audiovisual.

Além de diretora, Shub foi também montadora, tendo trabalhado na montagem de *Outubro* (1928) juntamente com o diretor, Sergei Eisenstein, além de trabalhar na Goskino, maior estatal de cinema da época, onde era responsável pela remontagem e adequação de filmes estrangeiros para o mercado interno soviético, experiência essencial para posterior realização de seus filmes. Assim, Shub foi parte importante dos anos iniciais de configuração de um longa tradição no cinema mundial em que as mulheres ocuparam de forma significativa o campo da montagem³, sendo negadas aos trabalhos considerados mais decisivos como a direção e a produção. É sabido que Shub encontrou barreiras profissionais quando buscou se embrenhar na carreira de direção (STOLLERY, 2002), e que os próprios créditos de *A Queda* não lhe atribuíram a função de direção, constando apenas “um trabalho de Esfir Shub” (LEYDA, 1967). Enquanto a passagem para trabalhos mais tradicionais de direção lhe era negada, o baixo custo do trabalho de compilação, aliado à dificuldade de precisar a autoria da obra na época, possibilitaram que realizasse seu primeiro longa-metragem, se tornando pioneira em uma prática cinematográfica de imensa relevância até os dias de hoje.

Seria possível enxergar no caso de Shub um exemplo para entender uma propensão das mulheres ao trabalho com materiais de terceiros? Muitas mulheres depois de Shub optaram por trabalhar com reemprego de materiais de terceiros, nos mais diversos contextos, sendo que foi no cinema experimental dos Estados Unidos, especialmente a partir dos anos 1970/1980, onde surge uma produção prolífica de *found footages* feitos por mulheres e de caráter feminista. É sabido que quase um século depois do trabalho de Shub, as mulheres estão entre os grupos que ainda encontram barreiras maiores para o financiamento de seus filmes, e o uso de imagens “recicladas”, por eliminar o set de produção, se mostra como alternativa de baixo-custo para a realização cinematográfica. Além disso, é interessante notar que não só Shub, como muitas outras realizadoras que trabalham com a apropriação do material alheio vêm do campo da montagem, tendo colaborado com outros realizadores como montadoras e sendo, muitas vezes, elas mesmas, montadoras de seus filmes - por vezes centralizando em uma só pessoa as funções de direção, roteiro, pesquisa e montagem. Entre essas diretoras/montadoras se encontrarm Myriam Borsoutska, Yannick Bellon, Su Friedrich, Peggy Ahwesh, Abigail Child, Germaine Dulac, Barbara Hammer, Angela Ricci Lucchi, Leslie Thornton e Chick Strand, para citar alguns exemplos.

No dossiê “Mulheres e Found Footage”, da revista *Feminist Media Histories*, Monica Dall’Asta e Alessandra Chiarini trabalham essa afinidade entre diretoras-montadoras mulheres e o *found footage* a partir da figura de “Um Teto Todo Seu”, cunhada no famoso ensaio de Virginia Woolf, de 1929. Para Woolf, tudo o que uma mulher precisa para escrever ficção é um teto todo seu e 500 libras por ano, ou seja, um espaço onde possa escrever sem distrações e uma renda mínima para se manter. O ensaio se dedica a demonstrar como esses dois elementos, aparentemente simples, são de difícil acesso para muitas mulheres em seu momento histórico (WOOLF, [1929] 2014). Para as autoras, a sala de montagem poderia ser

3 - Para o debate acerca da presença expressiva das mulheres no campo da ler MEUEL, 2006; THOMPSON, 1996; GADASSIK, 2018.

entendida como um espaço em que a mulher encontra tranquilidade para desenvolver seu trabalho em autonomia, “no qual a falta de acesso aos meios de produção pode ser contrabalançada com paciência e talento” (DALL’ASTA; CHIARINI, 2016, p. 4).

Considerando a dificuldade de acesso aos meios de produção que muitas mulheres encontram no cinema, essa presença de diretoras-montadoras no campo do *found footage* poderia então ser associada à domesticidade da ilha de edição, não como metáfora de uma feminilidade essencial ou natural, mas como uma unidade mínima de estrutura para a produção cinematográfica, que pode ser atingida com poucos recursos - um cinema literalmente feito em casa, e nem por isso amador. Nas palavras de Nicole Brenez, o *found footage* poderia ser considerado então uma tática de guerrilha, “porque a maior parte das guerrilhas não tem dinheiro nem armas, e então a técnica é recuperar as armas do inimigo” (BRENEZ, 2014).

Tecnologia do gênero

O *found footage* não é somente uma opção viável para mulheres que têm dificuldade em encontrar financiamento para seus projetos, tampouco é meramente uma busca por um lugar de autoria a partir da montagem. Embora esses fatores sejam chave para a compreensão da produção de mulheres que trabalham ou trabalharam em algum momento com o *found footage*, é preciso considerar também as especificidades formais que compõe esse tipo de cinema, e que constituem um potencial expressivo para filmes de posicionamento feminista ou que discutem especificamente questões de gênero, identidade e representação.

Ao refletir sobre o processo de criação de seus dois filmes de *found footage*: *São Paulo, Sinfonia e Cacofonia* e *Sobre os Anos 1960*, Jean-Claude Bernardet cita Didier Éribon, que afirma que “o gay vive em uma sociedade que lhe predetermina a identidade”. A partir daí resgata a ideia de reapropriação, ou resignificação, da obra de Judith Butler, como uma ferramenta para se trabalhar essa subjetividade, como “ato de liberdade” que se dá sobre essa pré-determinação imposta às subjetividades (BERNARDET, 2000).

A obra de Butler é fundamental tanto para a teoria *queer* e estudos da sexualidade, quanto nas reconfigurações do debate feminista e de gênero a partir da Terceira Onda do Feminismo nos anos 1990. Butler se afasta da ideia de gênero como diferença sexual, que era hegemônica no feminismo da 2ª onda, e o descreve como um conjunto de gestos performativos que são repetidos de forma inconsciente desde a primeira infância, conformando a identidade de uma pessoa à expectativa de seu gênero em determinada sociedade.

Essa ideia da identidade como algo que não é fundante ou fixo, mas constituído culturalmente, abre o campo para certas possibilidades de ação sobre essas identidades, ainda que restritas pela cultura dominante. Tais possibilidades, por sua vez, estariam ligadas a gestos performativos, que partem da repetição das próprias identidades forjadas, possibilitando a sua resignificação. Butler trabalha com exemplos como as identidades lésbicas *butch* e *femme* ou a performance *drag queen*, e demonstra como a imitação da identidade tradicional e normatizada de gênero de forma parodística, por outros corpos, escancara o fator de

construção cultural determinante nessas identidades. A ideia de repetição é portanto essencial para o trabalho de Butler, que afirma que “A repetição imitativa do “original” revela que o original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original” (BUTLER, 2013, p.57).

Para pensar como essa ideia de construção de gênero pela repetição acontece no campo do cinema, o conceito de tecnologia do gênero, cunhado por Teresa de Lauretis, pode ser bastante útil. No ensaio “A Tecnologia do Gênero”, publicado em 1987, Teresa de Lauretis descreve o gênero como uma representação. Para De Lauretis, não existe uma oposição de dois gêneros *a priori* que sejam *objetos* da representação, mas eles são criados justamente no *processo* de sua representação - seja por discursos e aparelhos presentes na sociedade, seja na auto-representação de determinados indivíduos. Esses discursos e aparelhos seriam então responsáveis por regular o gênero nos indivíduos, e entre eles estariam não só o cinema, mas outras mídias audiovisuais como a televisão, a pornografia, filmes educativos, institucionais, propagandas, videogames etc, configurando uma Tecnologia do Gênero, que o regula ao mesmo tempo que o produz. Lauretis propõe então enxergar o gênero como produto e processo de suas representações, operadas por discursos e linguagens constituintes de uma Tecnologia do Gênero (DE LAURETIS, 1994).

Ao trabalhar essencialmente com essas mídias que compõe a Tecnologia do Gênero, o *found footage* é também uma forma de mostrar que o “original nada mais é do que uma paródia da *ideia* do natural e do original”, uma vez que seu deslocamento - a repetição desses materiais em um novo contexto - torna evidentes mecanismos de linguagem e construção audiovisual que, no contexto original, são muitas vezes naturalizados, e que produzem identidades de gênero específicas.

Ferramentas de montagem como a repetição, a justaposição, ralentamento, aceleração e dessincronia sonora vêm possibilitando que uma série de cineastas feministas façam vir a tona, no material reciclado, um aspecto reprimido dessas imagens, ou o excesso da representação do gênero, que embora oculto está contido nas próprias imagens que os escondem.

A contradição no *found footage* e o sujeito do feminismo

O *found footage* de cunho feminista então, não apenas recusa as representações muitas vezes misóginas produzidas pelos discursos dominantes que compõe as tecnologias de gênero, mas as encara e escancara, assumindo o embate. A reapropriação do material permite que ele seja colocado em conflito com o imaginário particular daquele que o reapropria, estabelecendo uma relação preferencialmente dialética, e não puramente reativa ou negativa. Essa tensão aparece necessariamente no *found footage* uma vez que, como apontou William Wees, esses filmes não absorvem simplesmente o material apropriado, mas o apresentam como um corpo estranho, auto-referente e advindo de outro contexto - como

imagens recicladas (WEES, 1993). É importante notar que o novo sentido que o material assume não apaga seu sentido original, mas tem sua força justamente por essa coexistência contraditória de dois discursos distintos.

Essa contradição constitutiva do *found footage* se aproxima da definição de De Lauretis do que seria o sujeito do feminismo, produzido na tensão entre a “negatividade crítica de sua teoria, e a positividade afirmativa de sua política” (DE LAURETIS, 1994, p.238). De Lauretis aponta para a contradição entre Mulher, como imaginário, e mulheres enquanto sujeitos históricos. A primeira década da teoria feminista no cinema, por se apoiar majoritariamente nas teorias da psicanálise e do pós-estruturalismo, teria se voltado especialmente para a categoria imaginária e discursiva de Mulher. A partir dos anos 1980, e especialmente devido a trabalhos de feministas negras, houve um movimento do feminismo de maneira geral no sentido de voltar a historicizar as mulheres em sua multiplicidade e diversidade, reconhecendo as diferenças entre as mulheres e a artificialidade da unidade Mulher - em geral representativa de um feminismo branco, hétero, cis e de elite.

De Lauretis cunha o conceito de sujeito do feminismo para dar conta dessas mulheres - sujeitos históricos - que reconhecem a ideologia de gênero enquanto ideologia, mas se definem por ela ao mesmo tempo. Em outras palavras, o sujeito do feminismo é crítico às categorias e representações sociais de gênero, mas só existe a partir de sua identificação enquanto Mulher. Para De Lauretis, o sujeito feminista está ao mesmo tempo dentro e fora da representação, dentro e fora da ideologia, e essa contradição não deve ser resolvida, pois é a condição histórica de sua existência (DE LAURETIS, 1994). Defendemos então que o *found footage*, por sua constituição também contraditória - ou dialética - se apresenta como uma forma possível para que diretoras feministas explorem sua própria contradição, sem no entanto procurar resolvê-la.

O que pretendo aqui não é sugerir a existência de uma estética ou sensibilidade feminina que aproxime as mulheres do trabalho com o *found footage*. Discutir uma prática específica a partir do recorte do gênero pode, no entanto, ajudar a levar o debate da produção de mulheres no cinema para além da ideia de representação. Proponho pensar uma determinada produção feminista a partir tanto da ótica do trabalho - que formas de produção estão sendo colocadas em prática, quais são as condições materiais de realização desses filmes - quanto de uma análise formal - de que maneira esta forma pode ser interessante para trabalhar especificamente lugares de gênero - sem atrelar essas escolhas a uma ideia essencial de Mulher.

Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: resignificação. In: BARTUCCI, G. (org). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BRENEZ, Nicole. Cada filme é um laboratório. Entrevista com Nicole Brenez. Autores: Raul Arthuso e Victor Guimarães. Revista Cinética. Publicada em: 10.02.2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 1 maio 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, 2004. Civilização Brasileira.

CHIARINI, Alessandra; DALL'ASTA, Monica. "Women Without a Movie Camera". *Feminist Media Histories*, Vol. 2 No. 3, julho 2016. Oakland: University of California Press, 2016.

DE LAURETIS. Tecnologia do gênero. *In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GADASSIK, Alla. " sfir Shub on Women in the Editing Room: "The Work of Montazhnitsy" (1927). *Apparatus Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe*, No. 7, 2018.

LEYDA, Jay. *Films beget films. A study of the compilation film*. Londres: Georg Allen and Unwin, 1964.

MEUEL, David. *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*. Jefferson: McFarland & Company, 2016.

STOLLERY, Martin. "Eisenstein, Shub and the Gender of the Author as Producer". *Film History*, Vol. 14, No. 1, Film/Music (2002), p. 87 - 99.

THOMPSON, Kirstin. "Early alternatives to the Hollywood mode of production: Implications for Europe's Avant-garde". *Film History*, Volume 5, p. 386-404, 1993.

WEES, William C. *Recycled Images: the Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

WOOLF, Virgínia. *Um Teto Todo Seu*. 1ª edição. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

À escuta de *telefone sem fio*, videoarte brasileira de 1976¹

Listening to brazilian video art from 1976, *the telephone game*

Clotilde Borges Guimarães²
(Doutoranda-ECA /USP)

Resumo: Nesse artigo investigamos as experimentações sonoras contidas na videoarte brasileira de 1976, *Telefone sem fio*, Estudamos como a liberdade dos artistas, ao explorar temas como a escuta e a voz, se faz matéria expressiva, e se a escuta dessas sonoridades pode nos dar a perceber o contexto social e cultural em que esse vídeo foi feito.

Palavras-chave: videoarte brasileira, som, voz.

Abstract: In this article we search the sound experiments contained in the 1976 Brazilian video art, *Telephone game*. We study how artists' freedom, by exploring themes such as listening and voice, becomes expressive matter, and if listening to these sounds can make us realize the social and cultural context in which this video was made.

Keywords: brazilian vídeo art, sound voice.

Este vídeo foi realizado no Rio de Janeiro, em 1976, por Anna Bella Geiger e seus alunos na época, Ana Vitória Mussi, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sonia Andrade.

Telefone sem fio é uma brincadeira infantil praticada em vários países do mundo, que consiste em que pessoas, sentadas em roda, cochichem no ouvido da pessoa ao lado palavras que serão cochichadas para a seguinte, até que a última revele a palavra em voz alta para todos. A diversão é ouvir no que estas palavras se transformarão no final. O que chama a atenção nesse vídeo é o fato daqueles artistas se reunirem para realizar uma performance, brincar de telefone sem fio, para que fosse registrado por uma câmera, em que a principal atividade é escutar e transformar as palavras em outras, a partir da similaridade das suas sonoridades.

O vídeo foi gravado no terraço de um edifício. Os artistas aparentam ser de classe média, são todos adultos, entre 30 e 40 anos, brancos, cinco mulheres e três homens. A câmera, com seu microfone acoplado, está posicionada na mão do operador, que grava as

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Estilo e som no audiovisual.Sessão1. 09/10/2019 às 16:30.Sala 1.

2 - Graduação: Cinema - ECA/USP (1984), Mestrado: ECA/USP (2008).Trabalha com captação de Som Direto desde 1984 e como Professora da disciplinas de som no Curso de Cinema da FAAP-SP, desde 2010.

imagens e os sons do lado de fora de uma roda formada pelos artistas, numa distância não muito próxima da ação. A câmera vai acompanhando a ação das duplas de participantes, o que cochicha e o que ouve, num movimento circular que acompanha esta ação pela roda. Todos se comportam como se a câmera não estivesse ali, a não ser no final da gravação, aos 13 minutos, quando a performance acaba e surge uma pequena discussão a respeito de continuar ou não a gravação ou assistir para avaliar o resultado. Nesse momento, a postura dos artistas se modifica e eles se dirigem ao operador de câmera, se relacionando com o dispositivo videográfico, isto é, percebemos que o jogo, realizado como a representação de uma situação, havia acabado, e o que a câmera estava registrando, naqueles últimos minutos do vídeo, era, na verdade, o registro da atividade do grupo na sua própria época.

Já nas primeiras palavras, a transformação gera risadas: maracangalha vira maracujá. Chuchu beleza, vira chacha tapeça. As experimentações com o som não eram o foco das atividades do grupo, mas existia um contexto cultural no qual já trabalhava-se as questões da sonoridade nas artes e que favorecia uma abertura na qual o som era incluído nas experimentações, inclusive a voz.

Em entrevista realizada para essa pesquisa, Geiger relaciona a brincadeira telefone sem fio, performada pelo grupo de artistas, com as experiências sonoro-verbais que ela havia assistido em Nova Iorque, no ano anterior à gravação do vídeo, na apresentação de uma das peças de Robert Wilson, nas quais, muitas vezes, é negada a função semântica das palavras, promovida pela desintegração do discurso verbal. Em *Telefone sem fio*, as palavras não são portadoras de nenhuma intencionalidade comunicativa. Cada palavra escolhida para começar tem a ver com algum tipo de memória e escolha pessoal de cada participante que, no decorrer da brincadeira, vai sendo transformada em outra, quando os participantes, ao terem dificuldade em ouvir uma palavra cochichada, escolhem palavras de sonoridade similar, por impulsos rápidos, que emergem dos seus inconscientes. O que nos é dado a perceber é a transformação das palavras utilizadas através das suas sonoridades.

A produção de vídeo-arte desse período se utiliza de procedimentos da arte da performance, na qual existe a crítica aos nossos hábitos, atitudes e ações, enfim, ao comportamento humano. O performer não atua como no teatro, isto é, não representa um texto criado por outra pessoa, não cria algo que substitui a realidade, ele trabalha com a expressividade do corpo numa situação comportamental ressignificada (GLUSBERG, 2009). Para Zumthor, “a performance é jogo, (...) os participantes vêem-se agir e gozam desse espetáculo livre de sanções naturais. Para o breve tempo do jogo, afasta-se assim a ameaça latente do real (1993:240)” .

Mas esse vídeo trata de um jogo ou de uma performance? É jogo e performance, ou a performance de um jogo em que o público assume o ponto-de-vista da câmera que se coloca fora do jogo, como observadora. Um jogo infantil, performado por adultos, no qual as palavras se transformam através de mecanismos que dificultam a escuta. O que é notável nesse trabalho é a documentação de um processo, no qual se desloca uma situação de

brincadeira para um experimento artístico, direcionando a atenção de quem assiste para sua escuta e para a sonoridade das palavras como matéria poética, usando a indeterminação como método de criação artística.

Uma estrutura aberta

Além de colocar em foco a escuta e a sonoridade, este vídeo possui uma estrutura aberta (ECO, 1991), isto é, nos apresenta um processo no qual se desenham conexões, na qual a relação entre os artistas, a obra e o espectador não é de univocidade, mas a de uma discussão aberta acerca de uma situação, estabelecendo uma relação frutiva ativa da obra, estimulando o espectador a extrair da sua subjetividade respostas em consonância com as questões levantadas. É o espectador que se coloca no centro de uma rede de relações, definindo ele próprio seus graus de aproximação, de encontro e referências.

Telefone sem fio pode ser encarado com uma obra que tem estas características, pois é a documentação de um processo em que não existe uma conclusão assertiva. É possível fazer conexões relacionadas à conjuntura política da época, e também com experimentações poéticas com a sonoridade das palavras e com a escuta.

Ainda faltavam nove anos para que chegasse ao fim a Ditadura Militar no Brasil e fosse restabelecido o estado de direito democrático. Vivíamos sob censura dos meios de comunicação e cultura. Neste caso, a performance registrada em vídeo em *Telefone sem fio* atua como uma metáfora da situação política em que vivíamos.

Em 1976, os canais de televisão, que funcionavam por meios de concessões do governo, estavam num momento de criação de redes nacionais. Os grupos detentores das concessões se aliaram às políticas implementadas pela ditadura, permitindo que esse meio de comunicação de massas fosse usado como forma de dominação e controle. Alguns trabalhos de videoarte brasileiros daquele momento refletiam, entre outras coisas, uma crítica à televisão. Por se tratar de um vídeo, existe uma crítica em *Telefone sem fio* a uma pretensa imparcialidade da televisão, pondo à mostra o ruído comunicativo, aquele que subverte a informação.

Outra relação que se pode estabelecer é a de um ato de rebeldia contra o autoritarismo, usando, para isso, a negação do ato comunicativo da língua. Ao confrontar a palavra do início à do fim da brincadeira, o grupo de artistas se diverte com os resultados por causa da troca de forma e sentido que as palavras vão ganhando, expressando a alegria de negar o poder da língua e, por consequência, todas as formas de poder e autoridade. Não importava o sentido semântico das palavras, mas sim brincar com suas sonoridades para lhes negar o sentido.

No discurso da sua aula inaugural no Colégio de França, em 1977, Roland Barthes declara: “Mas a língua, como desempenho de toda a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (1980, p. 14). No jogo registrado no vídeo, as palavras sofrem aliterações, transforma-

ções, troca de sentidos. Os artistas se divertem ao perceberem os resultados obtidos através da ocorrência do ruído comunicacional: ao passar por qualquer meio de transmissão, uma mensagem pode sofrer modificações. No jogo performado e registrado por esses artistas é negada a função comunicativa da linguagem e do discurso à palavra, numa demonstração de rebeldia contra uma ordem estabelecida. Por isso, a satisfação, o riso, a alegria pela quebra do poder fascista da língua.

A escuta

Nessa obra, o gesto de cochichar no ouvido de outrem sinaliza a condição de uma escuta em segredo. Podemos identificar a postura de quem está sendo vigiado e se comunica em segredo num lugar afastado de todos, o alto de um edifício. O ponto de vista de quem assiste o vídeo é de quem presencia a transmissão de um segredo ao qual não tem acesso. Essas impressões têm clara relação com o momento político em que o vídeo foi feito, e isso é colocado de maneira deslocada no vídeo, em vez da dimensão política, temos o jogo.

Em *Telefone sem fio* a imagem do ato de cochichar no ouvido de uma pessoa, remete à etimologia da palavra escutar, do latim *auscultare*: ouvir com atenção. O que nos leva a pensar em tipos de escuta: escuta privada e escuta pública, em como a voz e a escuta implicam numa relação e o que de cada um se transfere neste ato comunicacional (NANCY, 2014). O que pode ser dito em público e o que não pode? Pode falar “palavrão”? O que tem que ser dito em segredo numa sociedade vigiada? Quais as tensões entre uma escuta pública e uma privada? No vídeo, a atenção se dirige à pessoa que escuta e às suas reações faciais ao que ela está escutando. O contato sensual da boca que roça o ouvido do outro projeta expectativas, risos e comentários.

Parece que em algum momento o anonimato faz emergir uma certa licenciosidade dentro do grupo e palavras mais vulgares, com alusões sexuais, começam a surgir. Entre palavras mais inocentes como Marrakesh, que vira antuérpio, surgem “plantinha silvestre” que vira “punzinho que fizeste”; “gato persa” que vira “cu e merda”; “poxa” - “cu e coxa”; “barreira” - “quente e gostoso”; “a Pituca gosta da perna do Fernando” - “a Pituca adora a piroca do Fernando”; “eu adoro beber” - “gozo interminável”. “Duchamp” - “feito na coxa”. Um dos sons transmitidos não é uma palavra, se trata de um ruidismo bucal feito com a língua, com conotações sexuais, uma língua que toca o ouvido. A possibilidade de interferir anonimamente expõe brincadeiras machistas e sexistas e uma das artistas mulheres, Anna Bella Geiger, se incomoda. Estas atitudes são reveladoras da maneira como nossa sociedade se expressa em relação ao desejo e ao sexo.

Imagem sonora



Imagens extraídas do vídeo *Telefone sem fio*

Uma imagem pode sugerir um som? O som pode ser imagem? Em seu artigo, *A imagem que se ouve*, Fernando Iazzetta discorre sobre o fato do som poder gerar imagens sonoras ou mentais, já que “os sons são representações acústicas de algo”, são signos que remetem a uma fonte sonora, a um evento e também a “contextos e situações que podem estar associadas a esses sons” (IAZZETTA, 2016, p. 8). Quando um cachorro late ou uma criança grita, o que chega até nós, através do som, é a imagem mental que estes sons produzem. A partir do momento em que o som pode, tecnicamente, ser registrado, gravado, isto evidenciou o caráter do som como imagem, pois um som gravado é um índice (signo) daquele som e não ele mesmo.

François Bale, colaborador de Pierre Schaeffer (criador da Música Concreta), cria então o conceito de i-son ou imagem de som, condicionando a imagem sonora ao material gravado. Rodolfo Caesar, pesquisador e compositor brasileiro, vai mais longe e afirma que não é necessário o registro sonoro para que seja criada uma imagem sonora, segundo Caesar, “o som é imagem mesmo quando o único suporte disponível é o cérebro (CAESAR, 2012, p. 260)”.

Na década de 1960, a música experimental, em associação com outras artes, explorava o caráter imagético do som com as partituras verbais, nas quais não ouvimos nenhum som, mas instruções que nos remetem a imagens mentais destes sons, como a *Cough Piece* (1961), de Yoko Ono: “Keep coughing a year” (tussa durante um ano, tradução nossa), Podemos mencionar o caso brasileiro das instruções verbais criadas em 1970 por Guilherme Vaz, como *Abrir*: “the following minutes are reserved for you to open your front door as slow as you can” (os minutos seguintes estão reservados para você abrir a porta da frente da sua casa o mais lento que você puder, tradução nossa).

Um dos exemplos que Iazzetta utiliza no seu artigo é sobre uma obra de Christian Marclay, *Chorus* (1988) composta de fotografias de bocas de cantoras e cantores de jazz, que nos fazem “escutar” suas vozes, embora essas fotografias não emitam som algum. A mistura entre a música experimental e as artes visuais privilegia uma forma de arte que Seth Kim-Cohen (2009) vai denominar de não-coclear e Rodolfo Caesar (2012) de não-timpânica, numa referência à arte não-retiniana proposta por Marcel Duchamp, na qual é mais impor-

tante o pensamento que a obra pode gerar do que a existência de um objeto artístico manufaturado pelo artista, e o que se quer ressaltar não é o som em si mesmo, mas modos de representação relacionados à escuta.

Voltando ao vídeo *Telefone sem fio*, as imagens recorrentes de pessoas cochichando nos remetem à ideia de segredo. O registro videográfico do gesto de cochichar no ouvido de alguém produz uma imagem sonora em nossas mentes, a da impossibilidade, a de proibição de uma escuta. Apesar da imagem registrada no vídeo não produzir som algum.

A imagem de uma pessoa cochichando no ouvido da outra nos traz significados relacionados a modos de escuta, como na definição de Houaiss – “esforçar-se para ouvir com clareza”, mas também para quem está fora desta relação, a de quem vê – “procurar ouvir de maneira clandestina, espionar”, isto é, deixar-se ver contando um segredo denota que a quem olha está vedado saber o que está sendo comunicado. Ao ser vetada a escuta das palavras que estão sendo transmitidas, o vídeo nos chama a atenção para o ato de escutar e da proibição de escutar, da censura.

Como nos filmes experimentais e silenciosos do artista estadunidense Stan Brakhage (1933-2003), nos quais ele não via necessidade de acompanhamento sonoro, por achar que as imagens sugeriam uma espécie de música visual, aqui também a impossibilidade de ouvir as vozes cochichadas nos proporciona praticar uma escuta interna de possíveis sons.

Outro aspecto a ser destacado a respeito das imagens das quais não escutamos os sons neste vídeo é quanto aos índices não orais, intersubjetivos, de uma performance oral, como constatou Zumthor: “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica em tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto, um olhar (ZUMTHOR, 1997, p. 203).

Pudemos observar que o jogo com a sonoridade das palavras, mostrado no vídeo, faz com que os sentidos sejam trocados, revelando, ao fim, indícios de uma sociedade machista. A brincadeira, localizada no tempo e espaço em que foi feita, se referencia e critica a maneira e os conteúdos veiculados na televisão da época, a censura e a falta de sentido desses conteúdos. Por fim, a brincadeira com a sonoridade das palavras dá relevância a uma possível poética com a sonoridade das palavras e das vozes.

O termo “pioneiros”, dado por Arlindo Machado (2007) a essa primeira geração de artistas brasileiros do vídeo, vai além do pioneirismo ao experimentar com os meios eletrônicos, esses artistas são também pioneiros por explorar conceitos de escuta e vocalidade nos primeiros vídeos realizados no campo da arte contemporânea brasileira.

Referências

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.

CAESAR, R. *O som como imagem*. Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas. São Paulo: 2012, p. 255-262.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IAZZETTA, F. *A imagem que se ouve*. In: Prado, G.; Tavares, M.; Arantes, P. (org). *Diálogos transdisciplinares, arte e pesquisa*. São Paulo: ECA/USP, 2016.

MACHADO, A. (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia da Letras. 1993

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Editora Hucitec, São Paulo, 1997.

Por um cinema líquido¹

For a liquid cinema

Cristiana Miranda²

(Doutorado - PPGARTES - UERJ)

Resumo: O cinema como uma experiência líquida que se realiza dentro da escuridão onde se dá a revelação da imagem. O uso livre e criativo do maquinário do antigo cinema analógico dentro de uma proposta “digitópica”. A experiência líquida da revelação e a recuperação dos processos imaginativos associados aos experimentos visionários. A pesquisa da memória.

Palavras-chave: Cinema Experimental, Cinema Líquido, Memória.

Abstract: Cinema as a liquid experience that takes place within the darkness, where the revelation of the image takes place. The free and creative use of the old analog cinema machinery within a “digitopic” proposal. The liquid experience of the revelation and the recovery of imaginative processes associated with visionary experiments. The search of memory,

Keywords: Experimental Cinema, Liquid Cinema, Memory.

A proposta de cinema aqui apresentada parte de uma posição assumidamente utópica. Pretendo apresentar um outro cinema, com novas formas e práticas, disposto a ocupar espaços que estão além dos limites do que se costuma chamar “o cinema dominante”. Essa proposta está irremediavelmente ligada ao cinema independente e experimental, ainda que não procure recuperar a sua tradição. Trata-se inicialmente de desmistificar o processo de produção cinematográfica e perturbar a barreira existente entre o “público” e o “produtor”.

Com as “sucatas tecnológicas” do cinema que são as antigas câmeras 16mm, filmes vencidos que encontro em cinematecas e produtoras e revelando manualmente as imagens filmadas, faço um cinema de “gambiarrotecnologias”. Um cinema que lança um olhar crítico aos padrões impostos pelo uso comercial das máquinas cinematográficas e utiliza as ferramentas técnicas de forma livre e experimental.

Minhas máquinas “gambiarrotecnológicas” que filmam com mecanismos de corda, habitam os lugares da luz e os lugares da sombra. Quando se filma com película é preciso revelar a imagem. Nesse momento entramos na cozinha do cinema: o laboratório cinematográfico. Uma sala escura e úmida onde o filme é submetido aos banhos do processamento fotoquímico.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Luz e escuridão: refugiados, modos de vida, revelação.

2 - Cineasta experimental e pesquisadora. Graduação em Sociologia (PUC-RJ), Mestrado em Comunicação (PPGCOM-UFRJ). Doutorado em Artes (PPGARTES-UERJ), sanduíche na Universidade Mandume ya Ndemufayo, Lubango, Angola (CAPES).

Filmar com câmeras 16mm em plena segunda década do século XXI não é uma escolha inconsequente. Para defendê-la gostaria de evocar um conceito proposto pelo cineasta John Akomfrah, ainda que num primeiro momento ele pareça referir-se a um projeto cinematográfico incompatível com o uso do filme. Trata-se da ideia de “digitopia” (AKOMFRAH, 2007).

O novo estatuto da imagem surgido com a tecnologia digital implicou não apenas em um novo parque tecnológico, ele fez surgir também um parque abandonado, cujo maquinário se tornou obsoleto. As antigas máquinas analógicas, descartadas pela tecnologia digital, tornaram-se disponíveis para um outro uso. Filmar em 16mm hoje é uma aposta nas possibilidades transformadoras que surgem quando as potências criativas do material filmico são experimentadas de forma livre. Proponho usar a câmera 16mm e processar manualmente a imagem sem as amarras dos padrões fotoquímicos da indústria do entretenimento, cujo padrão é machista, racista e colonial.

Nesse sentido a “digitopia”, enquanto esperança no surgimento de um novo e libertário cinema a partir das transformações trazidas pela tecnologia digital, pode incluir também a libertação das antigas máquinas analógicas. Lançadas aos porões do desuso comercial, elas têm seu emprego recriado por artistas que pretendem experimentar as possibilidades poéticas resultantes da maneira como a imagem surge na tecnologia analógica. Artistas que reconhecem na película e nas câmeras fílmicas um processo de criação de imagens repleto de surpresas e possibilidades poéticas, onde os mecanismos do filme e do processamento da imagem estabelecem uma experiência perceptiva de imersão e suspensão.

O digital liberou o analógico para uma nova sua forma de absorver os erros e acidentes que lhe são próprios. No livro “Pure War”, Paul Virilio propõe a ideia de um “acidente original” que acompanha cada técnica desde o seu início. Para além da análise dos produtos da tecnologia, o autor afirma ser importante também pensar os acidentes que cada uma delas provoca. Cada vez que se cria um aparato técnico e se estabelece sua operação, produz-se um defeito específico. “Every technology, every science should choose its specific accident, and reveal it as a product, not in a moralistic, protectionist way (safety first), but rather as a product to be ‘epistemo-technically’ questioned.” (VIRILIO; LOTRINGER, 1997, p. 39).

Interessam-me os defeitos específicos que o filme, girando na roda dentada da câmera e na espiral plástica do tanque de revelação, pode provocar na imagem. Interessa-me esse regime de visualidade criado por um aparato técnico cujo princípio normativo eu posso questionar e transformar em função de uma experimentação estética e sensorial, sem a cobrança de um resultado visual específico a ser obtido. Usar filmes vencidos, alterar o processamento e a velocidade da câmera são formas de provocar esse questionamento epistemológico da técnica que o uso experimental possibilita. Desrespeitar os padrões da indústria cultural através dos acidentes da imagem fotoquímica é um dos motivos “digitópicos” pelos quais eu filmo com equipamento analógico e revelo manualmente a imagem.

O cinema é uma experiência imersiva que possui raízes muito antigas. Antes do cinematógrafo, os dispositivos óticos do século XVIII e mesmo os desenhos rupestres vistos pela luz móvel das chamas no interior das cavernas já alimentavam o desejo por um espetáculo de ilusionismo total, que sempre motivou as utopias cinematográficas. (MACHADO, 1997). Essa imersão que caracteriza o cinema é uma experiência que precisa acontecer dentro da escuridão.

Na sala escura os líquidos da revelação jorram em temperaturas e agitação controladas. No cinema, essa cozinha alquímica de sais e metais foi muitas vezes afastada dos artistas criadores. Se nos palácios de ouro onde habitou o cinema enquanto protagonista da indústria cultural a sala escura foi afastada do ato criador, isso não significa que a história não possua artistas que dela fizeram o salão de festas de seus filmes. Man Ray fez “Le Retour à la raison” em seu laboratório fotográfico, salpicando sal, pimenta e outros objetos inconfessáveis ao longo do filme virgem, dentro da sala escura. (DIXON; FOSTER, 2002).

No que diz respeito ao processamento da imagem, os acidentes nunca estiveram ausentes da fotografia e do cinema. Esses acidentes da fotografia analógica são pensados no livro “Inadvertent Images”. (GEIMER, 2018). Geimer afirma que os ruídos na imagem, muitas vezes classificados como defeitos por aqueles que esperam da fotografia a mimeses perfeita, não são um déficit, um modo negativo do registro, ao contrário, são uma potência específica da fotografia analógica.

Essa destruição da visibilidade perfeita que o acidente proporciona engendra uma nova visibilidade, que nos permite ver a natureza própria do meio fotográfico. A materialidade das camadas de emulsão, o aspecto da gelatina, o acetato, tudo aquilo que permanece invisível na imagem perfeita emerge aos olhos de quem vê a foto através da grafia de seus defeitos.

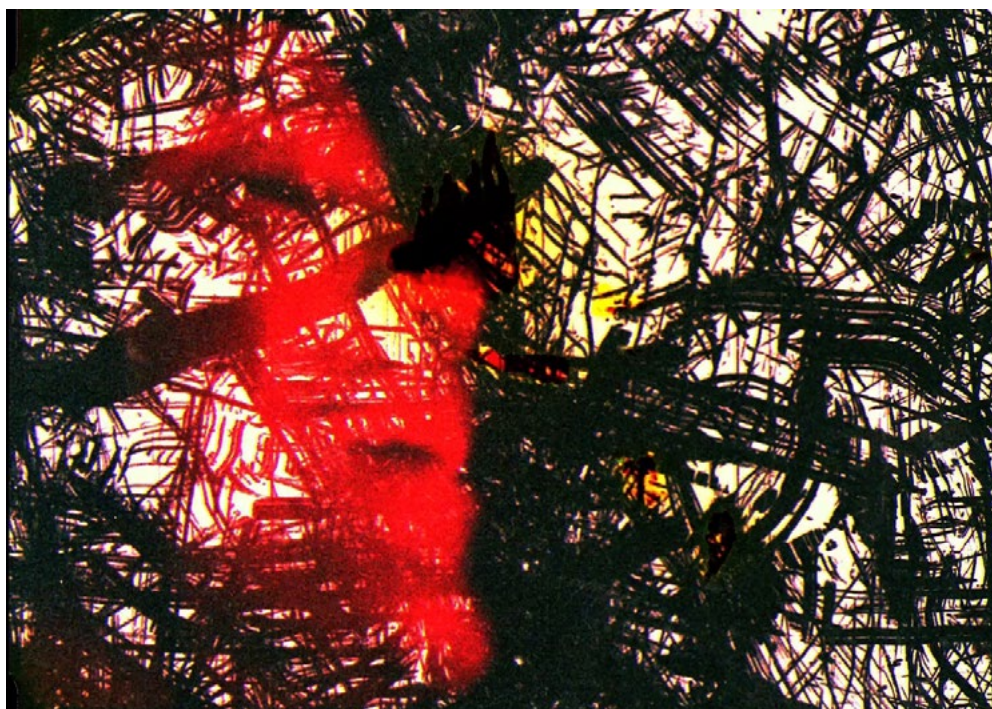


Figura 2: Fotograma do filme *Tantas vozes no silêncio do agora*, Cristiana Miranda, 2018.

Na imagem acima vemos um rosto com um sorriso em êxtase. Ele está submerso num fundo negro e é permeado por um traçado pulsante. Todo o grafismo de linhas brancas e amarelas que atravessa e faz vibrar o rosto não é nenhum efeito de luz criado durante a filmagem. Trata-se do resíduo de uma das camadas da emulsão do filme que foi eliminada de forma incompleta durante a revelação. Esse acidente pode ser considerado um erro quando avaliado por um técnico que privilegie a fidelidade visual do resultado e o processamento recomendado pelo fabricante do filme. É ele no entanto quem torna a estrutura multi-laminar da emulsão visível na imagem. A materialidade fílmica ganha visibilidade no processamento manual da imagem e provoca leituras poéticas que podem acordar a imaginação. Ao mostrar sua materialidade a imagem mostra também sua estrutura vital.

A imagem cinematográfica analógica é um objeto vivo, feito de matéria orgânica e mineral que reage com o seu entorno e está em permanente transformação. O filme, em si mesmo, quer ser imagem. Alguns experimentos fotográficos do século XIX investigaram de forma bastante peculiar o potencial estético de seus artefatos ao lidarem com o desafio de compreender e controlar a matéria viva das emulsões fotossensíveis. O experimento de August Strindberg, as "Celestografias", feito em 1894 é uma das pérolas desses empreendimentos mágicos das primeiras décadas da fotografia.

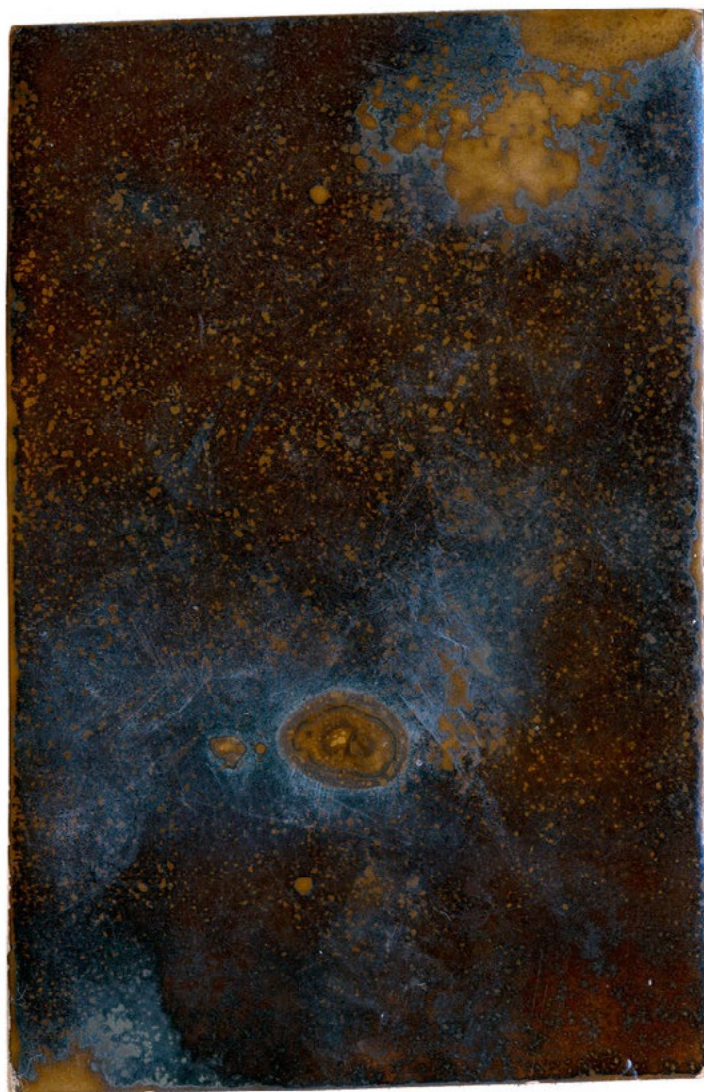


Figura 3: *Celestograph*, August Strindberg, 1894.

As Celestografias de Strindberg são imagens fotográficas, ou “escritas do céu”, que ocupam uma posição única na história da fotografia. Elas foram criadas num momento em que o dramaturgo se dedicava a experimentos alquímicos. Em uma noite de primavera, durante uma viagem à Áustria, Strindberg emulsionou uma placa fotográfica e a imergiu no revelador, sob a luz da lua, durante 45 minutos. (STRINDBERG, 1896). Sem nenhuma câmera, nenhuma lente, nenhum intermediário entre a luz da lua e a placa fotográfica, a imagem surgiu diante de seus olhos. Strindberg preparou a placa, a mergulhou no revelador e deixou a criação visual para a luz da lua e os agentes químicos. Na “Celestografia” a imagem é criada pela dinâmica intrínseca do material, deixado quase inteiramente por sua própria conta.

Strindberg compreendeu de maneira radical o aspecto vivo da dinâmica intrínseca entre matéria orgânica e mineral que é a fotografia analógica. Ao dar autonomia física à gênese de suas “Celestografias”, ele afirma o mais primordial aspecto de criação da arte. “A imagem ganha o dom da vida” (Strindberg, 1897). Na percepção de Strindberg a fotografia não imita a natureza pela semelhança icônica, através da ação fotoquímica, ela imita a maneira de criar que opera na natureza. “Imitate nature closely, above all, imitate nature’s way of creating!” (Strindberg, 1897).

Sempre existiram dois estados físicos na experiência cinematográfica, o sólido, que podemos chamar de seco, e o líquido. A genialidade da invenção dos irmãos Lumière foi juntar esses dois estados em única máquina. Quando usada em seu estado seco ela filma a imagem em movimento do mundo, levada para a sala escura, ela pode receber os líquidos do processamento químico e revelar a imagem. Ao final, com uma lâmpada colocada em seu interior, o cinematógrafo é capaz de projetar a imagem filmada pela mesma lente que a filmou.

Para virar cinema, a luz sempre precisou atravessar diferentes estados da matéria. A experiência cinematográfica tal como é consumida massivamente pela indústria cultural investe na parte seca do cinema, aquela que é regida pelos controles precisos da luz e do movimento do filme dentro dos rolamentos da câmera, ou por câmeras digitais onde a informação luminosa já é codificada em valores numéricos no próprio sensor.

Quando faço cinema, sempre com câmeras 16mm e revelando manualmente a imagem filmada, a parte líquida da experiência cinematográfica adquire importância fundamental. Pretendo subverter o lado seco dos equipamentos e dar a imagem um caráter de experiência líquida que faz aparecer no filme um sentimento de imersão no incalculável.

Em sua parte seca, o cinema é um mundo repleto de máquinas feitas de movimentos e cálculos precisos. É no percurso pelas engrenagens secas da câmera que o filme recebe a luz, mas é apenas no mergulho da revelação que surge a imagem. A água e os líquidos ácidos e alcalinos do processamento químico da imagem possuem um papel essencial na fabricação das fotografias e no cinema. Um filme é um objeto que possui uma imagem feita de grãos de prata ou nuvens de corantes orgânicos sobre um suporte plástico. A materialidade do suporte cinematográfico diferencia-o daquela do vídeo. Enquanto o primeiro possui uma imagem de matéria orgânica e mineral, no vídeo a imagem constitui-se por feixes de elétrons. Em sua materialidade, a imagem do cinema analógico surge na água.

Revelar a imagem é banhar o filme em soluções líquidas onde a temperatura e o movimento definem o resultado final, podendo aumentar ou diminuir o aspecto fidedigno de sua representação icônica. Nos líquidos, as forças de coesão moleculares são relativamente fracas quando comparados com os sólidos. Isso proporciona à matéria líquida uma fluidez e desorganização formal que caracteriza sua qualidade de mistério e incompreensibilidade. Existe nos líquidos uma inteligência que não é feita de certezas, e sim de fluidez e adaptabilidade. Essa inteligência líquida atua na fotografia e no cinema sempre que a imagem é revelada na sala escura do laboratório fotográfico.

Quanto mais os sistemas de informação eletrônica e digital substituem a película na criação das imagens fotográficas e cinematográficas, mais a água desaparece do processo de produção da imagem. Essa expansão da parte seca da fotografia e do cinema faz com que diminua na imagem o imponderável presente na revelação, e que proponho associar a uma inteligência líquida que se torna apta a manifestar-se no trabalho.

Jeff Wall, ao falar sobre seu trabalho *Milk* chama a atenção para a relação subversiva que existe entre a inteligência líquida e a fotografia. (WALL, 2001). Na foto *Milk*, o leite que vemos jorrando da garrafa adquire uma forma que não se pode descrever, nem caracterizar, mas que provoca inúmeras associações de ideias. Com essa forma orgânica do leite em estado de jorro, Wall aborda visualmente o confronto entre a inteligência líquida e o caráter vitrificado e relativamente seco da fotografia.



Figura 4: *Milk*, Jeff Wall, *Cibachrome*, 1984.

Quando revelo manualmente minhas imagens em meu laboratório/atelier conecto minha experiência cinematográfica a processos muito antigos de produção, como a lavagem, a diluição, a secagem. Processos que de alguma maneira se relacionam com as origens das manipulações técnicas com as quais começamos a nos relacionar de maneira criativa com os

elementos da natureza. Nesse sentido a revelação manual da imagem conecta o cinema com a história, religando a técnica necessariamente moderna do cinema à memória de processos muito antigos de produção.

Em minhas imagens a paisagem aparece e desaparece em nuvens de cores, manchas e riscos. Tudo o que vemos no filme é o índice da experiência de algo que passa pela imagem, como traços fugidios que quase conseguimos ver. As imagens carregam consigo uma parcela de desconhecido. Repletas de falhas, suas lacunas nos colocam diante de uma permanente sensação de perda, onde a impossibilidade de ver tudo nos impõe os desafios da imaginação e as imprecisões das lembranças, sempre presentes nos atos de memória.

A revelação manual da imagem é um salto na noite. No laboratório fotográfico o filme entra em contato com os líquidos reveladores no escuro absoluto. É exatamente aí que aquilo que foi visto pelo filme pode aparecer na imagem. Esse salto é também no incontrolável. Mesmo que o ato de revelar um filme seja uma sucessão de banhos cuidados o mais precisamente possível no que diz respeito a algumas variáveis que em tudo mudam a imagem final, como a temperatura, a agitação e a duração, esse salto no escuro é também um procedimento físico que está invariavelmente submetido aos acasos e descontroles da matéria viva. O resultado dialoga com o imprevisível. Nunca se sabe exatamente o que veremos ao acender a luz. Nos pequenos retângulos que nos trazem a imagem entre as perfurações do filme, o desconhecido sempre surge diante de nossos olhos.

Quando se revela um filme entra-se no domínio da matéria líquida. Os procedimentos da revelação da imagem são aquosos. Banhos de soluções reveladoras, interruptoras e fixadoras encharcam o filme. Todos os aspectos secos do cinema, as engrenagens rolantes, as lentes de luminosos cristais, os controles precisos são submetidos na etapa da revelação a uma inteligência líquida. Durante a revelação os líquidos parecem observar o cinema, nesse momento obscuro da formação da imagem, a inteligência líquida percebe aquilo que a ausência de luz não mostra.

Referências

- GEIMER, P. *Inadvertent Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.
- MURARI, L e SOMBRA, R. O cinema de John Akomfrah. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2018.
- STRINDBERG, A. *Selected Essays. Selected, edited and translated by Michael Robinson*. New York: Cambridge University, 1996.
- _____. *Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- VIRILIO, P. *Guerre et Cinéma I; Logique de la perception*. Paris: Cahiers du Cinémas, 1991.
- VIRILIO, P e LOTRINGER, S. *Pure War*. New York: Semiotext(e). 1997.
- WALL, J. *Essais et Entretiens 1984 - 2001*. Paris: École National des Beaux Arts. 2001.
- XAVIER, I. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Circulação audiovisual e formação de público no interior da Bahia: a experiência do programa de extensão *Imagina!*¹

Audiovisual circulation and audience formation in the South Bahia: the experience in university extension of *Imagina!*

Cristiane da Silveira Lima²

(Doutora - Universidade Federal do Sul da Bahia)

Resumo: Em atividade desde 2018 na UFSB, o programa de extensão *Imagina! Circuito Permanente de Audiovisual* tem como objetivo promover os circuitos alternativos de exibição e a formação de público na região do sul da Bahia. Neste trabalho, propomos um relato teórico e descritivo acerca desta experiência prática, buscando refletir sobre as potências e os desafios de se atuar com o audiovisual neste território e suas contribuições para a implementação de uma universidade pública que pretende ser inclusiva e popular.

Palavras-chave: Audiovisual; circuitos alternativos; extensão universitária; espectador; formação de público.

Abstract: In activity since 2018 at UFSB, the *Imagina! Circuito Permanente de Audiovisual* aims to develop alternative exhibition circuits and audience formation in South Bahia, Brazil. In this paper, we propose a descriptive and theoretical report on this practical experience, and we also seek to reflect on the power and challenges of working with audiovisual media in this region, as well as the contributions it brings to the implementation process of a public university which is informed by inclusive and popular values.

Keywords: Audiovisual; alternative circuits; University Extension; spectator; audience formation.

Em atividade desde abril de 2018, o *Imagina! Circuito Permanente de Audiovisual* é um programa de extensão vinculado à Universidade Federal do Sul da Bahia, na cidade de Porto Seguro, Bahia³. Concebido com o objetivo promover os circuitos alternativos de exibição audiovisual e contribuir para a formação de público na região do extremo sul do estado, o

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão “Coletivos, entrelugar, identidade”, realizada no dia 09/10/2019, às 16:30, na Sala 14 da UNISINOS - Porto Alegre, RS.

2 - Professora adjunta da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) e doutora em Comunicação Social (UFMG). Pesquisadora da SOCINE e coordenadora do programa de extensão *Imagina! Circuito Permanente de Audiovisual*.

3 - Mais informações: <http://ufsb.edu.br/cfartes>; <http://facebook.com/imaginacircuito> e http://instagram.com/imagina_circuito. Último acesso: 06/12/2019.

programa atualmente abrange quatro projetos: o *Imagina! Apresenta*, voltado à realização de sessões de cinema e mostras temáticas, sempre com bate-papo após as exibições, num formato próximo à atividade cineclubista; o *Imagina! Reverbera*, voltado à projeção de filmes silenciosos acompanhados da execução de trilha sonora ao vivo; o *Imagina! Oficinas*: voltado à oferta de workshops e minicursos de capacitação ou atualização com foco na dimensão prática da realização audiovisual; e o *F.EST.A - Festival Estudantil de Audiovisual*, voltado à produção audiovisual estudantil, aberto a inscrições de todo o estado da Bahia, realizado a cada ano em uma escola pública de ensino médio.

Chamamos aqui de “circuitos alternativos de exibição” os espaços onde o cinema é experimentado coletivamente fora dos circuitos comerciais, mas também fora do contexto dos grandes festivais: referimo-nos a práticas que se dão à vezes em condições bem mais modestas, como cineclubes, mostras conduzidas por organizações não governamentais, projetos de comunicação comunitária, exibições que ocorrem em universidades e outras instituições de ensino, ou por iniciativa de cinéfilos ou coletivos independentes. Porto Seguro conta hoje com uma única sala de cinema, de caráter comercial, situada em um pequeno *shopping center*. São poucas iniciativas as que exibem filmes regularmente com programação distinta da comercial, seja com foco em cinemas independentes ou filmes brasileiros. Como iniciativas existentes no município, temos o SESC Porto Seguro, inaugurado em meados de 2018, que vem realizando sessões de cinema às sextas-feiras (cinema brasileiro), sábados (internacional) e domingos (filmes infantis), em horário vespertino e com entrada franca, projetando filmes disponibilizados pelo catálogo do próprio SESC⁴, em seu anfiteatro. Em Arraial d’Ajuda, a pousada Peki realiza há doze anos sessões abertas, às quintas-feiras à noite, durante o período da baixa temporada, a partir de filmes, numa espécie de ação entre amigos⁵. Já a Abayomi Casa de Cultura (inaugurada em maio de 2019, situada em um bairro periférico da cidade, o Cambolo)⁶ também vem realizando esporadicamente exibições de filmes contemporâneos, com temáticas variadas. Pontualmente, outras exibições são promovidas por instituições específicas (como escolas, centros culturais, e mesmo a universidade) e dois festivais com foco em audiovisual acontecem anualmente, com programação concentrada em um período determinado – o Arraial Cine Fest e o Festival de Cinema de Trancoso. Apesar de significativas essas propostas, o público alcançado por essas exibições é ainda bastante reduzido se pensarmos no número de habitantes da cidade (em torno de 140 mil) e no público flutuante que chega nos períodos de alta temporada.

No período de maio de 2018 a novembro de 2019, o *Imagina!* realizou 32 sessões (incluindo aí sessões individuais, mostras, festivais), alcançando um público estimado de 1279 espectadores, o que gera uma média de 40 pessoas por sessão; além de 7 oficinas de formação, contemplando 101 participantes. Dezenas de filmes foram exibidos, de gêneros, estilos e formatos variados, com grande ênfase no cinema brasileiro contemporâneo e na produção audiovisual estudantil baiana no formato curta-metragem (selecionada para o F.EST.A – Festival Estudantil de Audiovisual, e reexibida em sessões itinerantes). Por vezes, as sessões

4 - <https://www.facebook.com/SescPortoSeguro/>. Último acesso em 06/12/2019.

5 - https://www.peki.com.br/cine_peki-pt.html. Último acesso em 06/12/2019.

6 - <https://www.facebook.com/abayomicasadecultura/>. Último acesso em 06/12/2019.

ocorrem no campus da UFSB, mas muitas vezes ocorrem em espaços outros, que nem sempre possuem uma infraestrutura própria, mas que são preparados especialmente para acolher as exposições (como a Associação Beneficente de Arraial da Ajuda, a Casa das Festas em Trancoso, ou mesmo a Aldeia Pataxó da Jaqueira, em Porto Seguro). Nesse sentido, o *Imagina!* acaba funcionando de forma um tanto nômade, circulando por diferentes ambientes da cidade e dialogando com públicos de diferentes perfis (e que vão além dos estudantes da UFSB vinculados aos cursos de *Artes* ou de *Som, Imagem e Movimento*, por exemplo). Na grande maioria das sessões, houve debate após a projeção com a participação de estudantes, professores e convidados da comunidade externa, gerando encontros e conversas com enorme envolvimento do público.

Diante da escassez de equipamentos culturais e políticas públicas relacionadas ao audiovisual na região do sul da Bahia, a presença e engajamento do público revelam que há uma demanda da população por projetos desta natureza e um enorme potencial ainda por ser desenvolvido na região. Mas o que significa, afinal, formar público a partir do cinema neste território? Como o cinema poderia contribuir para um projeto de universidade inclusiva, popular, que almeja contribuir para o desenvolvimento humano e a transformação de uma dada região, como é o caso da UFSB?

Em estudo publicado recentemente, Mariella Pitombo Vieira e Milene de Cássia Silveira Gusmão (2017) refletem sobre a importância dos circuitos alternativos para a circulação da produção audiovisual brasileira contemporânea, que muitas vezes não encontra espaço nas salas exibidoras tradicionais. Para as autoras, esses eventos de difusão e formação audiovisual “nos últimos anos têm-se mostrado espaços de referência não apenas para exibição, mas também para mobilização política, no sentido de viabilizar caminhos mais solidários para difusão da chamada produção independente no país” (VIEIRA; GUSMÃO, 2017, p. 40). Mais do que a formação cultural, as mostras e festivais têm contribuído também para a qualificação profissional na região, pois incluem em sua programação a participação de profissionais oferecendo cursos e oficinas, debates, lançamentos de livros, etc., atividades que propiciam espaços qualificados de discussão em torno das obras e também da atuação profissional em audiovisual.

Paulo Vitor Luz Corrêa (2019), em um mapeamento anual realizado para a Associação Kinoforum, afirma que em 2018 foram registrados 356 festivais com chamada para envio de trabalhos no país. Destes, apenas 88 ocorreram na região nordeste, número bastante inferior à região sudeste, que totalizou 143 no mesmo ano. Entre os estados do nordeste, a Bahia ocupa o segundo lugar, tendo realizado 20 festivais. Estes ocorreram em Salvador, Cachoeira, Vitória da Conquista, Lauro de Freitas, Feira de Santana, Luís Eduardo Magalhães, São Francisco do Conde e Porto Seguro; e são em sua maioria estreates, como é o caso do F.EST.A, único festival da região com abertura de chamada de trabalhos⁷. Este pequeno festival – articulado com escolas públicas da região – acaba se tornando um espaço

7 - Estreante em 2018, mas que já concluiu com êxito sua segunda edição em 2019 e está em processo de articulação da terceira edição.

privilegiado para que jovens realizadores possam difundir seus filmes para um público mais ampliado e, ao mesmo tempo, se (re)conhecer nas telas, colocando a sua produção em perspectiva com a de outros jovens estudantes.

Jean-Louis Comolli (2008), teórico e crítico de cinema, ao caracterizar a experiência específica do espectador cinema, concede-lhe uma intensidade e uma complexidade que não se confundem com a experiência das imagens em outras situações e configurações. Graças às condições objetivas da sala de exibição - aspecto fundamental para a constituição de uma experiência propriamente cinematográfica, pois implica necessariamente em uma sala escura organizada de um determinado modo, com poltronas ou cadeiras e a projeção do filme em uma tela de proporções ampliadas em relação ao corpo dos sujeitos que assistem ao filme - o espectador é exposto a uma clivagem fundamental. De um lado, lhe é imposta uma relativa limitação: a de estar sentado, imóvel, no escuro, em silêncio, diante da tela. Por outro, essa limitação lhe permite projetar-se imaginariamente nos corpos exibidos e experimentar formas de ver e ouvir mais intensas do que as formas habituais - e isso, de forma coletiva, ao lado de outros sujeitos que ocupam o “mesmo” lugar. Nesse sentido, por mais que possamos assistir aos filmes em meio aos objetos familiares e à comodidade de casa - ou até sozinhos diante de uma pequena tela de celular ou computador -, o cinema se caracteriza por uma especificidade que possui implicações políticas e éticas, além de estéticas. Diante das especificidades de roteirização da vida social a que somos submetidos em todos os níveis, marcada por relações pautadas no consumo, características da ordem capitalista vigente, o cinema teria a função (e o dever) de colocar-se na contramão do espetáculo, testar nossas impaciências, confrontar nossa sensibilidade com outras experiências espaço-temporais, lançar-nos na agitação de não saber tudo, de não ver tudo. “O cinema não tem outro sentido senão o de virar pelo avesso as evidências do sensível - e é assim que acaba por entrar em concorrência ou em luta com os poderes que ignoram essas evidências” (COMOLLI, 2008, p. 97). Aí residiria a principal função política do cinema: não a de denunciar determinadas temáticas consideradas políticas (o que o cinema também pode fazer, sem dúvidas), mas o de proporcionar essa “virada ao avesso” pelo sensível.

Quando afirmamos que o espectador de cinema é submetido a uma relativa limitação, isso não significa que sua atividade se resuma a postura “passiva”. Rancière (2017), ao reivindicar uma emancipação da figura do espectador teatral - aspecto que estenderemos ao espectador do cinema - escreve:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. (RANCIÈRE, 2017, p.17)

Também o espectador de cinema possui a capacidade de fazer associações e dissociações e traçar um percurso próprio diante de um filme. Mas será no encontro de das múltiplas capacidades e sensibilidades dos sujeitos que compõem um coletivo é que se forma um público ou uma comunidade de espectadores (e não de *consumidores* ou de *frequentadores*). Tomemos provisoriamente o verbete *formação de público*, extraído do *Léxico da Pedagogia do Teatro* (Koudela e Júnior, 2015):

O acesso ao teatro, porém, não se resume a possibilitar a ida às salas (ou a levar espetáculos itinerantes a regiões menos favorecidas). Formar espectadores não se restringe a fomentar a frequência, é preciso estimular o espectador a um rico e intenso diálogo com a obra, criando assim, o desejo pela experiência artística. Uma pedagogia do espectador precisa ser pensada a partir de procedimentos espetaculares e extraespetaculares adotados para criar o gosto pelo debate estético, para estimular no espectador o desejo de lançar um olhar particular ao objeto artístico; de modo que possa empreender uma pesquisa pessoal na leitura que faz da obra, despertando o seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem. Formar espectadores, portanto, não quer dizer ensinar alguém a ser espectador, mas criar espaço para uma experiência estética efetiva, constituindo um processo de apropriação da linguagem teatral. (KOUDELA; JÚNIOR, 2015, p.81-82)

Transpondo tais apontamentos para o universo do cinema, a dimensão coletiva da formação de público decorre da instauração de espaços de partilha em torno das imagens, ou seja, da formação de uma *comunidade de cinema*, como outrora escreveu César Guimarães (2015). Nessa perspectiva, as ações do Imagina! ganham contornos políticos, pois proporciona as condições para se *ver junto* (a dimensão relacional aí precisa ser ressaltada) e estar exposto às multiplicidades e alteridades.

Ver junto - aos outros e com os outros - nos permite perceber que o mundo não está somente diante dos nossos olhos, mas também atrás da nossa nuca; por isso é preciso contar tanto com o que o outro vê (e que nós não vemos), quanto com aquilo que ele também não vê, igualmente. Estamos sempre em meio às coisas do mundo (longe tanto dos extremos quanto do ponto mediano), e o visível é envolvido pelo invisível e pelo não saber (MONDZAIN, 2003, p. 59, apud GUIMARÃES, 2015, p. 50).

É na clivagem entre o saber e o não saber, entre o visível e o invisível, entre as singularidades dos vários sujeitos que - reunidos, postos em relação com um filme e também com os outros - é que um público pode ser construído, formado, imaginado. A aposta do programa de extensão vem sendo, portanto, a de promover o cinema enquanto vetor de uma potência coletiva e sensível, que vem se somar às muitas experiências que os sujeitos já possuem (seja com o audiovisual, seja com outras produções e expressões artísticas e culturais na região), convidando-os a estarem conosco para habitarmos, juntos, um território comum.

Referências

- BARONE, J. G. "Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro". Diversidade Cinematográfica. Porto Alegre, n.20, dezembro/2008. Famecos/PUCRS, pp. 6-11.
- COMOLLI, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORRÊA, P. V. L. Os Festivais/Mostras Audiovisuais Brasileiros em 2018: Geografia e Virtualização. São Paulo, Kinoforum, 2019. 150p. (online) https://issuu.com/pauloluzcorrea/docs/v1_os_festivais-mostras_audiovisuai
- GUIMARÃES, C. "O que é uma comunidade de cinema?" Revista Eco-Pós, Arte, Tecnologia e Mediação. V. 18, N. 1, 2015, pp.45-56.
- KOUDELA, I.D.; JÚNIOR, J. S. A. (orgs.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.
- MIGLIORIN, C. "Cinema e escola, sob o risco da democracia". Disponível em: http://www.fe.ufrj.br/artigos/n9/9_posfacio_cinema_e_escola_104_a_110.pdf. Acesso em: 22 jul. 2015.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- VIEIRA, M. P.; GUSMÃO, M. C. S. "O mercado audiovisual brasileiro, o circuito alternativo de exibição, as mostras e festivais de cinema na Bahia contemporânea". Ciências Sociais Unisinos. São Leopoldo, Vol. 53, N. 1, p. 36-45, jan/abr. 2017.

A arte de narrar e o ato de fingir em *Cópia Fiel*¹

The art of narrating e act of pretending
in *Copie Conforme*

Cristiane Moreira Ventura²
(Doutoranda - PPGIPC/UFG)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar as ambiguidades narrativas do filme *Cópia fiel* (2010) de Abbas Kiarostami, e o espelhamento narrativo com o filme *Viagem à Itália* (1954) de Roberto Rossellini. Para tanto, iremos utilizar os pressupostos de Wolfgang Iser e André Bazin no embasamento deste ensaio, com a finalidade de compreender a dinâmica entre narrativa aberta de Kiarostami e o processo receptivo do espectador, pontuando as composições dos “atos de fingir”.

Palavras-chave: narrativa cinematográfica; narratologia; cinema; recepção.

Abstract: This article aims to analyze the narrative ambiguities of *Certified Copy* (2010) by Abbas Kiarostami, and its mirroring to the film *Journey to Italy* (1954) by Roberto Rossellini. We will be basing this essay on the assumptions of Wolfgang Iser and André Bazin in order to understand the dynamics between Kiarostami’s open narrative and the audience’s receptive process, pointing out the compositions of “acts of pretending” composition.

Keywords: Film narrative; narratology; cinema.

A arte de narrar

A arte de narrar, de contar histórias, tem-se transformado conforme o passar do tempo e as práticas sócio-culturais e tecnológicas. Segundo Barthes “a narrativa está presente em todos os tempos, todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade” (BARTHES, 2011, p.19). Desde a tradição oral, bem como pelas escrituras de epopeias, tragédias, romances, e das narrativas realizadas através de imagens e palavras, como filmes e quadrinhos, podemos observar que algo se conserva: o ato de narrar e o “ato de fingir” (trabalharemos este conceito de Iser mais adiante). Walter Benjamin, afirma que o surgimento do romance culminaria na morte da narrativa, uma vez que leitor e autor estão isolados: o autor se isola do mundo para escrever, e o leitor realiza a leitura de forma silenciosa e individual. Ao tirarmos o narrador do ato da enunciação, a relação entre narrador e ouvinte, algo se perde: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora às coisas narradas à experiência de seus ouvintes.” (BENJAMIN, 2011, p.201). Assim a experiência de partilhar uma

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Narrativa: ambiguidade, realidade, incômodo.

2 - Professora do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual (IFG), doutoranda em Performances Culturais (UFG).

narrativa afetaria ambas as partes. Benjamin comenta ainda que foram necessárias centenas de anos, juntamente com ascendência da burguesia para o florescimento do romance. E que a narrativa no romance sofreu influências do épico (trazendo comumente a figura de um herói e seus grandes feitos), ameaçando a narrativa e provocando “uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.” (Idem, p.202) A narrativa literária passaria então a ter muitas informações que expliquem os acontecimentos, trazendo uma lógica e encadeamento das micronarrativas. Benjamin conclui que “(...) quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações” (Idem, p.202). E que o leitor “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (Idem, p.203).

Há muitas narrativas que guiam o leitor (ou público), que são muito bem ordenadas e deixam pouco espaço para a inserção do imaginário. Dentro dos estudos da narratologia, percebemos que muitos autores seguem preceitos estruturalistas e normativos que são pautados dentro de uma lógica sequencial e funcional. Autores como Greimas, Bremond, Propp, Metz e Campbell realizaram estudos analíticos e comparativos da narrativa para se chegar a estruturas, a padrões que se repetem, apontando a existência de sintagmas narrativos que são aplicáveis e universais. Nessa perspectiva, dos estudos das narrativas cinematográficas, surgem os manuais de roteiro, que muitas das vezes formulam uma espécie de “gramática narrativa”, que objetivam auxiliar (ou normatizar) o processo de criação de um roteiro eficiente, funcional, em que o público embarque na trama. Transgredir os preceitos dessas estruturas pode ser perigoso, fazendo com que o espectador (ou leitor) se perca neste bosque, o resultado poderia ser divertido ou perturbador. Partindo destas considerações iremos analisar o terreno movediço da narrativa do filme *Cópia fiel* de Abbas Kiarostami.

Os “atos de fingir” em *Cópia Fiel*

Quando percebemos que a obra em que estamos apreciando traz em si uma dinâmica de desdobramento da própria narrativa, ela configura-se como metaficcional. Gustavo Bernardo (2010), exemplifica o processo da metaficção com as babushkas (bonecas checas), que se encaixam umas dentro das outras, e outro exemplo de tal efeito seria a de dois espelhos postos frente a frente, reproduzindo ao infinito determinada imagem.

Na trama, vemos, na primeira sequência do filme, o autor do livro *Cópia fiel*, James Miller (William Shimell), que foi à Itália para o lançamento da tradução de seu livro para o italiano. Elle (Juliette Binoche), que parece ser admiradora da obra de James, vai ao lançamento juntamente com seu filho Julien (Adrian Moore). O filho observa a mãe que parece mais interessada no autor, do que na obra. Elle deixa um recado ou um convite à James, que responde ao convite indo à sua galeria. O autor é levado por Elle para conhecer a tradicional região de Toscana. Os dois tecem uma conversa a partir da temática do livro de James, o valor e reflexões sobre o original e sua cópia. Os dois vão à um café, Elle fica instigada para saber da história que motivou James à escrever o livro. James conta que a ideia de escrever o livro surgiu há cinco anos atrás, quando estava em Florença (Itália) e observava o com-

portamento de uma mãe e seu filho. Elle parece identificar-se com a história e se emociona. A conversa é interrompida por uma ligação de celular. E é a partir dessa ligação que todo filme se transforma. Enquanto James conversa ao celular, Elle conversa com a dona do café em que estão, e esta senhora acha que os dois são casados, e Elle começa neste momento a jogar com esta situação. Elle passa a encenar o estereótipo da esposa em crise e parece criar uma improvisação com James, de que eles seriam casados há quinze anos.

Essa improvisação é tão levada a sério que a sensação que nos passa é que de um momento para outro estamos assistindo outro filme, outra história, ou ainda: uma metaficção. O casal se deixa levar pela atuação e cria realidades dentro desse universo do matrimônio, no caso deste casal encenado trata-se de um matrimônio falido e todos os estereótipos de situações que o levam a isso. Quando vemos Elle e James, fingindo ser um casal em crise, tal representação verossímil poderia ser compreendida como signo, conforme Iser:

há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais. Por outro lado, também é verdade que estas realidades, ao surgirem no texto ficcional, neles não se repetem por efeito de si mesmas [...] por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido. (ISER, p.958 - grifo nosso)

Mais adiante Iser conclui:

Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. Contudo, o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência. (ISER, p.958 - grifo nosso)

Seguindo essa lógica, verificamos que essa transgressão da narrativa ativaria assim nosso imaginário, pois no momento que fingimos que acreditamos na farsa, ativa-se uma relação com o real (ou o imaginário do real, como um casal em crise representado no filme de Rossellini). Poderíamos compreender então que o casal de *Cópia Fiel*, seria um “casal” que acabam de se conhecer e propõem um “jogo”, uma brincadeira de improvisação com a temática do casamento de quinze anos, em ruínas como o casal do filme *Viagem à Itália*. Em uma análise comparada, podemos verificar que o casal Katherine (Ingrid Bergman) e Alex (George Sanders) de *Viagem à Itália*, no início do filme demonstra algo semelhante, porém invertido: o casal em ruínas percebe-se como estranhos, que tem pouco costume de ficar a sós, e quando estão, sempre são interrompidos. Em uma das sequências iniciais, podemos perceber que Alex propõe um jogo: “já que somos estranhos, vamos recomeçar do começo”, porém tal “jogo” parece distanciar mais os dois do que os aproximar, o jogo fracassa. Já em *Cópia Fiel* esse jogo vai ao extremo e nos deixa em dúvida: estamos de fato vendo um primeiro encontro de um casal estranho?

Em *Cópia fiel* existem certas passagens que geram algumas dúvidas ao espectador, essas dúvidas levam o espectador a recordar de outras passagens do filme. Esses movimentos que o espectador desempenha ao assistir o filme o coloca em posição de investigador, que busca ou indaga-se por que tal fala foi dita por tal personagem em determinado momento.

A primeira leitura que fazemos sobre o filme é que em determinado momento, na cena do café, instala-se um jogo uma relação de improvisação entre Elle e James. No entanto há alguns trechos que criam ambiguidade ou que despertam uma sensação de dúvida, se aquele foi realmente o primeiro encontro de entre os dois. Kiarostami joga com o espectador, criando uma estrutura pontilhada em que o espectador tem que ligar esses pontos para criar uma forma, ou ainda como metáforiza Bazin:

A mente deve saltar de um fato para o outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um riacho. Acontece de o pé hesitar na escolha entre dois rochedos, ou de não acertar uma pedra ou de deslizar sobre uma delas. Assim faz nossa mente. É que está na essência das pedras não permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés (BAZIN, 2014, p.301)

Assim, o espectador deve “molhar os pés” ao atravessar a narrativa, ele pode escolher uma versão para acreditar, em quais “pedras” irá se apoiar para atravessar a narrativa, porém em algum momento a instabilidade fará com que “molhe” os pés, fazendo-o imaginar o que for necessário para o funcionamento da narrativa.

Os espelhamentos da narrativa: *Cópia Fiel e Viagem à Itália*

Viagem à Itália foi considerado por Truffaut como o primeiro filme moderno, pelo fato de não possuir um arco narrativo. Tal filme foi uma grande referência para Abbas Kiarostami, conforme entrevista dada à S. F. Said:

Recentemente, me pediram num festival que escolhesse um filme que eu quisesse ver uma segunda vez. Escolhi *Viaggio in Italia*, de Rossellini. Quando o vi de novo, achei que não era o filme que tinha visto vinte anos antes. Ainda tem momentos excelentes, mas tem erros terríveis. Quando você gosta de um filme que tinha visto vinte anos antes, ele é como uma árvore que cresce independente dentro de você. Só que você está falando de uma árvore que não existe, porque o que existe de fato é uma pequena planta. O que você viu depois de vinte anos ainda é a pequena planta que você viu no passado. (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p.31)

Deste modo, podemos verificar as reverberações desta obra de Rossellini nos filmes de Kiarostami. Bernardet comenta como *Viagem à Itália* teria sido um catalisador sobre o imaginário de Kiarostami, visto que os elementos recorrentes em seus filmes como: “o trânsito, o carro na estrada, o interior do carro, personagens conversando dentro carro [tornaram-se] (...) uma formalização de um imaginário sobre o qual ele já vinha trabalhando” (BERNARDET, 2004, p.32).

A partir de tais considerações, poderíamos realizar uma leitura associando a temática de *Cópia Fiel*: a relação entre algo original e sua cópia. Há muitos elementos comuns nos dois filmes como: um casal que passeia pelas ruas antigas da Itália, deflagrando as tradições italianas, bem como obras de arte, a relação entre matrimônio e suas ruínas, as constantes interrupções, a presença de espelhos nas cenas, o casal conversando dentro do carro, entre outros elementos. Porém, Kiarostami não realiza uma cópia de *Viagem à Itália*, poderíamos compreender como uma leitura “pós-moderna” da narrativa de Rossellini, conforme Bergala classifica a obra de Kiarostami como neorrealista pós-moderna, e faz a seguinte observação a respeito dos cineastas em questão:

Os dois cineastas giraram muito em torno de uma questão central nas duas obras: a relação das personagens com uma realidade que para eles é enigmática, opaca, cuja travessia é tão importante quanto toda a evolução psicológica inscrita no cenário, se não mais. (BERGALA, 2016, p.112)

Assim, é possível observar que em ambas as obras, o ambiente seria a representação da psiquê dos personagens, conforme Bazin em “Defesa de Rossellini”, onde comenta que Nápoles seria a paisagem mental da heroína Katherine. Nessa perspectiva, poderíamos afirmar que Toscana, e as noivas que transitam pelas cenas, figuraria na paisagem mental de Elle.

Considerações finais

Não é possível realizar uma afirmação da intenção de Kiarostami, mas ao decompor-mos a narrativa de *Cópia Fiel*, constatamos através dos pontos de espelhamento e abismo com *Viagem à Itália*, a composição da tessitura narrativa e suas transgressões, que leva ao espectador a transitar na relação entre as obras, entre as ambiguidades da narrativa.

Assim, ao fingirmos que acreditamos na farsa dos personagens de *Cópia fiel*, podemos reformular o mundo formulado (o mundo ficcional do filme), possibilitando uma compreensão desse mundo reformulado (onde vemos a farsa, o fingimento dentro da ficção), e assim podemos experimentar esse acontecimento (num sentido ficcional/ imaginário e real), segundo os pressupostos de Wolfgang Iser. Verificamos, ainda que a transgressão específica de limites (no caso limites entre ficcional, real e imaginário) no filme de Kiarostami, abala ou põe em “cheque” a própria estrutura ficcional, abrindo espaço para o imaginário, onde o espectador finge crer na farsa dos personagens que assumem um jogo de encenar um casamento em crise (o que abre para uma nova camada na narrativa), ou desestrutura toda narrativa vista até ali, onde os personagens fingiam ser “estranhos”, além de realizar uma correspondência metaficcional com o filme *Viagem à Itália*. Nesse sentido, *Cópia Fiel* é atualizado a cada nova audiência, onde podemos realizar uma “leitura” diferente das anteriores.

Referências

BAZIN, André. Defesa de Rossellini. In: O que é cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014

_____. O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação. In: O que é cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". In: *Análise Estrutural da Narrativa*. _____; TODOROV, T.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C.; ECO, U. GRITTI, J.; MORIN, V.; METZ, C.; GENETTE, G. Ed. Vozes: Rio de Janeiro, 1976, págs. 19-60.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGALA, Alain. "Da epifania de Kiarostami e Rossellini". In: *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami*. Organizado por Fábio Savino e Maria Chiaretti (CCBB, 2016)

BERNARDO, Gustavo. O livro da metaficção. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar editorial, 2010.

BERNARDET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da literatura em suas fontes: vol. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 384-416).

KIAROSTAMI, Abbas & ISHAGHPOUR, Youssef. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2004.

_____. "Um filme, cem histórias". In: *Um filme, cem histórias: Abbas Kiarostami*. Organizado por Fábio Savino e Maria Chiaretti (CCBB, 2016)

O impacto de procedimentos fotográficos na experiência cinematográfica¹

The impact of photographic procedures on cinematographic experience

Cyntia Gomes Calhado²
(Doutora/UNIP)

Resumo: Esta comunicação visa apresentar os resultados da tese “Intensidades da imagem: experiência estética no cinema”. No exame de trechos de *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), observamos que os procedimentos fotográficos concebidos por Mauro Pinheiro Jr. geram plasticidades na imagem fundamentais para a construção da narrativa visual. Detalharemos esses procedimentos para demonstrar a importância da autoria dos diretores de fotografia na experiência estética dos filmes.

Palavras-chave: plasticidade da imagem; narrativa visual; experiência estética.

Abstract: This communication aims to present the results of the thesis “Image intensities: aesthetic experience on cinema”. After analysing some scenes of *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008), we observed that the photographic procedures conceived by Mauro Pinheiro Jr. creates image plasticities which are fundamental to the visual narrative construction. We will detail these procedures to demonstrate the importance of the cinematographers’ autorship to aesthetic experience on cinema.

Keywords: image plasticities; visual narrative; aesthetic experience.

A pesquisa de doutorado “Intensidades da imagem: experiência estética no cinema – análises críticas a partir de Walter Salles”, concluída em 2018, pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, investigou sequências plasticamente marcantes dos filmes *Central do Brasil* (1998), *Abril Despedaçado* (2001) e *Linha de Passe* (2008). Constatamos, no exame destes trechos, algumas questões importantes do ponto de vista da realização cinematográfica e, mais especificamente, da área de direção de fotografia.

Sabemos que, na cadeia cinematográfica, o diretor de fotografia é o responsável pela concepção fotográfica dos filmes. Normalmente, ele atua em parceria com o diretor de arte para definir os aspectos propriamente plásticos da imagem, a narrativa visual.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 5 do ST Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora da UNIP. É uma das autoras do livro *Cinematografia, Expressão e Pensamento*, organizado por Marina Tedesco e Rogério Oliveira.

Verificamos na pesquisa que a plasticidade das cenas intensas nos filmes analisados foi consequência de determinados procedimentos fotográficos. Desta forma, concluímos que os diretores de fotografia Walter Carvalho (*Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*) e Mauro Pinheiro Jr. (*Linha de Passe*) adquirem um papel de relevo na construção da experiência estética destes filmes. Esta constatação tem um impacto nos modos como tradicionalmente se observa a autoria do cinema centrada na figura do diretor.

Nesta comunicação detalharemos os procedimentos fotográficos realizados nas imagens intensas de *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas) com o objetivo de demonstrar a importância da autoria do diretor de fotografia para a construção da narrativa visual no longa aqui analisado. Trata-se de uma sequência de festa numa casa de elite.

Linha de passe designa a troca de passes entre os jogadores de um time sem que a bola seja interceptada pelo adversário. O título do filme que analisaremos e sua estrutura dramática se valem desse jargão do futebol para narrar a história de uma família da Cidade Líder, bairro periférico da zona leste de São Paulo. A mãe e os quatro filhos procuram equilibrar sobrevivência e manutenção dos valores, sem desistir da realização dos sonhos. Reginaldo, o caçula, tenta obstinadamente encontrar o pai. Aspirante a jogador de futebol, Dario vê, aos dezoito anos, suas possibilidades no esporte se fechando. Dinho é um frentista que busca refúgio na religião. Dênis, o irmão mais velho que ganha a vida como motoboy, flerta com a criminalidade enquanto se esforça para manter o filho, fruto de uma gravidez não planejada. A família é chefiada por Cleuza, empregada doméstica, grávida do quinto filho.

A sequência que investigaremos trata de uma festa que acontece logo após Dario participar de um campeonato de futebol no condomínio em que sua mãe trabalha. O filho da patroa de Cleuza, Bruno, convida-o para um jogo amador com seus amigos, sabendo de suas habilidades profissionais. As opções fílmicas desse trecho buscam ressaltar que a diferença de classe marca o encontro entre o universo de Dario e o de Bruno. Regada a drogas e álcool, essa festa, realizada na casa de um dos amigos de Bruno, um imóvel chique, com piscina, tem como contraponto outra festa desse mesmo filme, organizada na casa de Dario em comemoração aos seus dezoito anos.

Essa diferença de classe que marca as experiências de um jovem da periferia e um da elite é trabalhada na composição fotográfica das cenas. O contraste de luz e sombra caracteriza as duas festas, porém, enquanto na de Dario a luz é amarelada, na do amigo de Bruno, a luz é branca e superexposta. Dessa forma, o excesso e a carência de luz são a elaboração plástica da desigualdade social vivida pelos personagens.

A sequência da festa do amigo de Bruno é dividida em três momentos. No primeiro, o clima é de animação leve, os personagens começam a dançar, beber e tomar uma mistura de drogas que estava sendo preparada. A cena se inicia desfocada, com a forma de duas personagens femininas dançando, e nota-se o contraste de luz e sombra.

O segundo momento corresponde ao pico de intensidade da sequência. Na banda sonora, a música eletrônica alta embala uma frenética dança dos personagens. É quando observamos o acontecimento de imagem – graças a um procedimento que detalharemos posteriormente –, e as anamorfoses (todo tipo de distorção do modelo realista, segundo o entendimento renascentista, de representação figurativa) estão mais pronunciadas.

No terceiro momento, o ritmo começa a desacelerar, e um tom contemplativo ganha espaço. Vemos Dario ir à cozinha para beber água e, em seguida, seu olhar *voyeur* se perde na dança erotizada dos casais na sala. A superexposição da luz é mais pronunciada quando Dario entra na cozinha; nesse trecho os diversos reflexos da luz também são explorados. O procedimento fotográfico dessa sequência, concebido e realizado por Mauro Pinheiro Jr., incluiu uma alteração na correia da câmera, que diferente de seu funcionamento tradicional, expôs o negativo enquanto ele estava em movimento. Como o negativo distorce a imagem em situações de superexposição da luz, o resultado deste processo é a ampliação dos diversos pontos de iluminação da cena e a distorção da luz em sentido circular. Esse recurso cria rastros do movimento da luz na imagem, gerando diversos tipos de anamorfoses.

Analogamente à sequência da Casa dos Milagres do filme *Central do Brasil*, o contato de Dario com a alteridade, elaborado plasticamente pela intensidade da luz, tem como consequência uma experiência de morte e renascimento para o personagem. Ele se dá conta, pela primeira vez, de que o sonho de se tornar jogador de futebol poderia se realizar caso ele pertencesse a outra classe social. Assim como Dora, Dario desmaia após ser sensibilizado pela luz. Essa experiência cinematográfica, ao mesmo tempo imagética e narrativa, produz novas formas de subjetividade tanto nos personagens como nos espectadores.

Porém, enquanto Dora vivia uma espécie de transe religioso, Dario está sob o efeito de drogas. Esse estado de consciência alterado é utilizado como pretexto para outra elaboração plástica das imagens que se apresenta simultaneamente aos efeitos fotográficos apontados. Trata-se de um acontecimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, mais evidente no segundo trecho da sequência. Ele é obtido por meio da filmagem de alguns planos com velocidade alterada para seis e doze frames por segundo. Sabe-se que o dispositivo cinematográfico funda-se na ilusão de movimento gerada pela apresentação sequencial de quadros estáticos. Ao explorar o efeito de salto entre as imagens, em que se percebem os quadros estáticos, esse trecho do filme promove uma experiência de *desconstrução* do dispositivo cinematográfico. Esse fenômeno marca uma das ocorrências da narrativa como acontecimento em *Linha de Passe*.

Apesar de esse filme permanecer, em grande medida, no registro da representação, podemos notar fissuras, momentos em que o tempo se constitui como escritura e, então, instaura-se a narrativa como acontecimento. O segundo momento da sequência da festa quebra o registro da representação. O regime da narrativa como acontecimento é instaurado pelo procedimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos. Isso acontece porque a percepção dos quadros fixos promove uma pausa na categoria do tempo, como

um presente abstrato do que é “representado” – objetos, ações, formas de realidade e suas relações sensório-motoras –, e funda outra temporalidade, enfatizando o aspecto da imagem como escritura.

A grande plasticidade da luz nesses quadros, fruto das elaborações fotográficas mencionadas, passa a constituir o interesse principal da experiência estética da cena. Nesse instante, o efeito de *transparência* é reduzido drasticamente em detrimento de uma percepção da imagem como *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. Portanto, podemos observar nesse trecho uma ocorrência da narrativa como acontecimento, já que ele não comunica um evento, mas restitui o efeito vivo da luz e, por decorrência, da experiência cinematográfica, presentificando essa experiência para o espectador.

Um modo de leitura que propomos para essa sequência é: como o contato com a alteridade, mediado pela experiência cinematográfica, pode produzir novas formas de subjetividade. Isso ocorre devido ao procedimento audiovisual fotográfico descrito, que cria zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. Esta relação tem a potência de produzir novos modos de subjetividade.

Considerações finais

O acontecimento narrativo em *Linha de Passe* encontra análogos na filmografia de Salles. É o caso de instantes da sequência da romaria do filme *Central do Brasil*, em que a personagem Dora desmaia ao ser sensibilizada pela luz, proveniente de velas e posteriormente de fogos de artifício, que desenham o quadro fílmico em trajetória circular, criando círculos de luz.

Já em *Linha de Passe*, temos uma cena de festa. Tecnicamente, uma alteração na cor-reia da câmera, que modifica seu funcionamento tradicional, expôs o negativo enquanto ele estava em movimento. Como o negativo distorce a imagem em situações de superexposição da luz, o resultado deste processo é a ampliação dos diversos pontos de iluminação da cena e a distorção da luz em sentido circular. A plasticidade da imagem organiza-se então em contrastes de luz e sombra, superexposição e reflexos da luz. Acompanhando isso, temos um acontecimento de quebra do movimento fluido dos quadros fílmicos, graças à filmagem de alguns planos com velocidade alterada para seis e doze frames por segundo.

O procedimento de ênfase nos aspectos plásticos da imagem (cor, iluminação, textura, definição) coincide com momentos de alteridade narrativos, promovendo zonas fronteiriças entre as plasticidades da imagem e a narrativa. Essas três cenas mencionadas, dos filmes *Linha de Passe*, *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*, têm em comum o fato de:

- coincidirem com o ápice do arco dramático dos personagens em questão (Dario, Dora e Tonho);
- por essa razão, também serem pontos de virada do roteiro;
- os personagens se encontram em estado de consciência alterado;

- apresentarem música grandiloquente e pouca ou nenhuma fala;
- serem momentos catárticos.

É pelo fato de as imagens intensas serem utilizadas para ressaltar aspectos narrativos, na obra de Walter Salles, que os pontos de virada do roteiro coincidem com as cenas em que há ocorrências da narrativa como acontecimento.

A relação destes procedimentos fotográficos, e das imagens que eles geram, com a narrativa contada, em cada um dos três filmes, resulta em significados simbólicos a respeito do cinema, como explicamos. Aqui é importante pensarmos o contexto de uso das *performances de imagem* na obra deste cineasta em relação a outros tipos de cinema. Já dissemos que as imagens intensas na obra de Walter Salles são utilizadas com fins de engajamento emocional do espectador. A parcimônia do uso deste recurso na narrativa fílmica busca, no nosso entender, manter uma experiência cinematográfica baseada no ilusionismo narrativo. Este aspecto distingue este cinema do cinema de fluxo, de filmes de narrativa sensorial, entre outras tendências fílmicas contemporâneas.

Referências

CALHADO, Cyntia Gomes. *Intensidades da imagem: experiência estética no cinema - análises a partir de Walter Salles*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo, 2018.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. “Plasticidade e cinema: a questão do figural”, In: HUCHET, Stéphane. (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

MELLO, Christine (org.). *Extremidades: experimentos críticos - redes audiovisuais, cinema, performance, arte contemporânea*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

PARENTE, André. “As virtualidades da narrativa cinematográfica”. In: _____ (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013, pp. 249-270

RANCIÈRE, Jacques. *A Fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

Hiato fílmico e liberação narrativa em *Lições de História*¹

Filmic hiatus and narrative liberation in *History Lessons*

Dalila Camargo Martins²
(Doutoranda - ECA/USP)

Resumo: *Lições de História* (1972) é uma adaptação d'*Os Negócios do Senhor Júlio César*, de Bertolt Brecht. O romance narra a investigação frustrada de um jovem biógrafo acerca do imperador. No filme, Danièle Huillet e Jean-Marie Straub focam na experiência de silenciamento do protagonista-narrador e, em consequência, no efeito que ela surte no espectador, mediante duas estratégias eminentemente cinematográficas: o posicionamento extemporâneo do protagonista-narrador e a autonomização da decupagem.

Palavras-chave: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub; Bertolt Brecht; análise fílmica; história.

Abstract: *History Lessons* (1972) is an adaptation of Bertolt Brecht's *The Business Affairs of Mr. Julius Caesar*. The novel narrates the frustrated investigation by a young biographer about the emperor. In the film, Danièle Huillet and Jean-Marie Straub focus on the protagonist-narrator's silencing experience and, consequently, on the effect it has on the viewer, through two eminently cinematic strategies: the protagonist-narrator's extemporaneous positioning and the autonomisation of the decoupage.

Keywords: Danièle Huillet; Jean-Marie Straub; Bertolt Brecht; film analysis; history.

Em 1972, o casal de cineastas Danièle Huillet e Jean-Marie Straub realiza *Lições de História*, uma adaptação do romance inacabado *Os Negócios do Senhor Júlio César*, redigido por Bertolt Brecht entre 1937 e 1939, durante o exílio na Dinamarca, e publicado postumamente. O experimento histórico-satírico do dramaturgo consiste na narrativa da investigação frustrada de um jovem biógrafo acerca do verdadeiro Júlio César, um modelo incomparável para todos os ditadores futuros. Constitui-se por quatro excertos - I. *A Carreira de um Rapaz Notável*, II. *O Nosso Chefe C.*, III. *Administração Clássica de uma Província* e IV. *O Monstro de Três Cabeças*. Os volumes de número ímpar funcionam como a cornija da trama, descrevendo os encontros do biógrafo com o banqueiro Mummlius Spicer para barganhar os diários de Raro, secretário de César, além da intervenção do jurista Afrânio Carbo, da entrevista com um camponês ex-legionário e das asserções do poeta Vástio Alder. Já os de número par apresentam as notas do diário adquirido, uma miscelânea das opiniões de Raro

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: histórias. crítica, carnavalização, hiatos.

2 - Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais, mestre em Meios e Processos Audiovisuais e bacharel no Curso Superior do Audiovisual (ECA/USP). Atua também como programadora, crítica e professora.

acerca da miséria de Roma, dos problemas financeiros do cotidiano de César e também de seus próprios assuntos amorosos relacionados ao desemprego sistêmico devido à implementação de mão-de-obra escrava altamente habilidosa.

À primeira vista, poder-se-ia constatar um curso teleológico rumo à conscientização histórica, pautado em três estágios: primeiro, a suposição de que a história resulta das ações de indivíduos, o que validaria uma abordagem biográfica; segundo, a refutação desta suposição pelo confronto com fatos que contradizem a univocidade do herói; terceiro, a concepção materialista que ordenaria tais contradições de modo a revelar que a história se determina economicamente. Este seria o aprendizado almejado. “Não é um acaso que Brecht, na época em que escrevia esse texto, tenha lido intensamente *O Capital*” (ROTH; PFLAUM, 2012, p.119). Entretanto, o protagonista-narrador não completa o périplo, destila ceticismo com desgosto e permanece absorto em pensamentos ao final, sem se aproveitar da plurivocidade para expandir seu horizonte, chegando mesmo à desapareição quando da anexação dos diários de Raro, sem nenhum comentário, como um *ready-made*, abrupto e perplexo. O modo como o interesse de classes eclode é incidental, conquanto crônico. E nada sobra do regime de identificação, pois o leitor não tem alguém a quem seguir em direção a uma conclusão; não há síntese, mas esfacelamento trépido. Pode-se até elucubrar sobre as razões dessa narrativa dissoluta, justificando a interrupção do projeto literário pelo nebuloso contexto político enfrentado ao longo dos anos 1930, a adesão massiva ao nazismo, que fez Brecht perder sua audiência ideal e se tornar cada vez mais isolado e pessimista. Contudo, o ponto crucial é que tal distanciamento foi intervertido em forma, elaborado esteticamente. Assim, a grande questão de *Os Negócios do Sr. Júlio César* não consiste rigorosamente em exautorar a efígie do imperador, desedificando a liderança de Hitler, em prol de uma representação não falaciosa, comunista, senão em estranhar os mecanismos de consolidação desse tipo mesmo de culto e imaginário, demonstrando sua falência (BYG, 1995, p. 119). E se se desfecha uma pergunta no seio de uma evidência, nada se pode dar por garantido: esta é a primazia do real em plena atividade.

Apesar das estratégias de desmitificação e análise utilizadas por Brecht, muito se assume que o leitor tem como parâmetro unificador o viés autoral. Ou seja, persiste uma convicção de que haveria, sim, um impulso mimético satisfeito pelo romance, ainda que extrinsecamente. Como se *Os Negócios do Sr. Júlio César* não fosse um experimento solto e corrosivo, mas uma tese dada de antemão esperando para ser acatada. Em *Lições de História*, Huillet-Straub focam justamente nos efeitos surtidos no protagonista-narrador por esse tipo de silenciamento e, em consequência, na experiência que o espectador então sente. Fazem-no, segundo Herbert Claas, por meio da coincidência entre hiato e ponto de vista fílmico (CLAAS, 1977, p. 137). Isto é, a peculiar condição de superfluidade do protagonista-narrador se torna “um dispositivo para mostrar quão liberadora uma narrativa pode ser” (BYG, 1995, p. 118), ultrapassando até as fronteiras definidas por seus autores. E a forma nuclear que Huillet-Straub escolheram para tanto foi o posicionamento do biógrafo como personagem extemporâneo em relação aos demais. O jovem (Benedikt Zulauf), vestido como no início dos anos 1970, período no qual se produziu o filme, vai ter com os quatro contemporâneos

de César, todos em trajes da Antiguidade. Essas reuniões são separadas por três longos planos-sequência dele dirigindo pelas ruas de uma Roma também dos anos 1970, com a câmera instalada no banco de trás de um pequeno carro, acima da linha de sua cintura, que totalizam “trezentos e dez metros de 16 mm, logo, 25 minutos” (ROTH; PFLAUM, 2012, p. 110) ou um terço do filme.

Apenas devido à reiteração labiríntica de tais planos de passeio (*Spaziergänge*) se reconhece o jovem biógrafo como eixo do filme. Ele é o corpo que atravessa a narrativa e guia o espectador, conectando os espaços-tempos distintos. No entanto, quase nunca se pronuncia. A pedido de Spicer (Gottfried Bold), conta o que sabe acerca do episódio de César a bordo de um navio pirata como refém, para logo ser corrigido. Interpela o banqueiro uma única vez mais. E indaga brevemente o camponês ex-legionário (Johann Unterpertinger). De resto, observa e escuta sem reação precisa, por vezes austera. Ao se portar diante de Carbo (Henri Ludwigg), fica oblíquo à câmera, calado, passando ao fora-de-campo na mudança para o plano médio. Então, quando Alder (Carl Vaillant) se manifesta, sua presença invisível se torna mera convenção. Portanto, o papel de protagonista-narrador é reforçado só enquanto dirige. Mas mesmo aí o mecanismo de identificação tradicional é subvertido. A câmera no banco de trás enquadra o motorista à esquerda, de costas. O rosto se reflete parcialmente no espelho retrovisor, separado do corpo que executa a ação. Ainda que se vire para melhor dar marcha ré, a luz baixa torna discernível somente sua silhueta. O que se impõe à visão é um bairro proletário na periferia de Roma, através das duas janelas laterais, do vidro acima do painel e do teto solar aberto. Estabelece-se um vínculo entre dinâmica e estase: a câmera fixa registra uma imagem que parece se mover por causa da motricidade do lugar de onde ela opera. Refere-se, assim, por simulação, ao princípio cinematográfico, à técnica que cria a impressão de movimento pela sucessão de *stills*. E a postura do protagonista-narrador duplica a percepção do espectador, ambos sentados, percorrendo uma vista com atenção-distração. Eis, então, um curto-circuito que “nos joga de volta a nós mesmos e fortalece a consciência de que somos sujeitos especulares” (WALSH, 1981, p. 64-65).

Mas tal vácuo possibilita o surgimento de outras sensações, sensações que não se submetem à lógica normativa de uma história absoluta. Desse modo é que o ponto de vista fílmico coincide com um hiato: a câmera de *Lições de História* trabalha por descentramentos, forjando uma ambiência de greve que isenta o protagonista-narrador de seus encargos e libera o espectador de uma rede de expectativas. Por exemplo, logo após a caminhada em que se relata o caso dos piratas, já de volta ao jardim de hortênsias, vê-se um banco vazio em que Spicer se sentará prosseguindo sua fala, enquanto o jovem biógrafo, pretendo interlocutor, cruza o espaço com o paletó sobre o ombro e simplesmente sai de quadro. O mesmo ocorre pela montagem, isto é, delineia-se um traço estruturante que tão logo se apaga, estimulando reações imprevisíveis. Talvez o corte que melhor exprima o choque entre ímpeto legendário e colapso da representação seja aquele entre o plano no qual Spicer permanece estático por longos segundos sem piscar, numa espécie de devir monumento, e a panorâmica vigorosa de um riacho. Como se o discurso do banqueiro estivesse fadado à perenidade e a torrente de água implodisse o rígido *continuum*, enxertando ali cinesa, vitalismo. Há, ainda,

o *zoom* que hesita ao sublinhar um rochedo no lado norte da ilha de Elba, ondulante por causa do balanço da barca de onde se filma, e assim toma ares de emancipação dentro da narrativa, pois consiste num elemento alheio, deslocado do binômio diegético de objetividade-subjetividade. Esse recurso de fotografia, um tanto incomum na obra de Huillet-Straub, provavelmente por parecer maquínico em demasia, aponta para além ou aquém da obra.

Os planos de abertura de *Lições de História* já designam essa volatilidade por compressão. Três mapas de momentos discrepantes da extensão do Império Romano são dispostos em série numa espécie de síncope abreviada. O primeiro tem mais áreas claras, ocupadas, o segundo, menos e o último, quase nenhuma, mas são todos do mesmo estilo e filmados de igual maneira. Assim, quando o ritmo desconjuntado da montagem irrompe entre os três planos, gera-se uma impressão de *faux-raccord*, significando o arruinamento de Roma. Em seguida, vê-se uma estátua de bronze de Júlio César em contra-*plongée* desde o pedestal, com a mão esquerda erguida sobre a praça do Capitólio. Sua qualidade pétrea, pairante, somada ao fato de ser do período fascista, cópia de uma estátua romana forjada oitenta anos após a morte do imperador, alude ao aspecto mitificante, a-histórico, da heroicização. Pode-se dizer que neste preâmbulo, um estrato superficial, alguma interpretação é mais rapidamente alcançada. Ou seja, a ascensão e o declínio de uma era, concreta e simbolicamente. Conforme o filme se desdobra, porém, o foco se desvia, sugerindo um tipo de liberação menos evidente, mais profundamente política, pela repetição do recurso ao *zoom*:

O salto de liberdade vem quando, na conclusão do texto, o jovem se torna invisível e sua jornada se completa somente no fechamento da forma cinemática. Enquanto o banqueiro fala seu último texto, ele é de novo aprisionado, dessa vez no plano mais fechado do filme. A extrema brevidade do plano é também chocante depois de uma série de planos que duram entre um minuto e meio e três minutos. A cabeça do banqueiro é vista de lado, como se ele quisesse se mover, mas o plano e sua cabeça são imediatamente cortados. Aqui de fato se poderia ler “raiva”, mas o jovem não é visto encenando-a. A raiva é formal, e qualquer conexão com o jovem [...] é um processo mental por parte do espectador. Então, no último plano, o *zoom* em direção à fonte completa o movimento começado antes no filme. Dessa vez, o *zoom* repousa na face feminina de pedra (vomitando de raiva, como Straub colocara) enquanto o trecho de *A Paixão Segundo São Mateus* é ouvido, expressando a raiva do “povo” pela traição de Judas a Cristo. Mas no final do *zoom*, marcando a abertura do texto para incluir música e palavras não de Brecht, bem como uma referência distinta a um “povo” que não tem interesse em se apresentar, a câmera e o filme permanecem em paz. O monumento de César foi substituído pela face anônima de uma mulher; o texto se extingue; o jovem e a audiência saem para levar essas memórias consigo até o mundo lá fora. (BYG, 1995, p. 137)

Ademais, em meio à aflição do esgotamento narrativo de *Lições de História* por tal *zoom* inculcador, nota-se o despontar do exato plano que inicia *Introdução a “Música de Acompanhamento para uma Cena de Cinema” de Arnold Schoenberg*, aquele da fonte del Mascherone. Essa reincidência engendra um espelhamento fílmico e teórico calcado no mo-

dernismo alemão em suas duas faces, Brecht e Schoenberg, ambos invertidos. Isto é, onde se esperaria engajamento social, acha-se autonomia artística. E vice-versa. Eis uma resposta audaz de Huillet-Straub ao elo entre estética e política.

Referências

BRECHT, Bertolt. *Os negócios do senhor Júlio César*. São Paulo: Hemus, 1970.

BYG, Barton. *Landscapes of resistance: the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*. Berkeley: University of California Press, 1995.

CLASS, Herbert. *Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

ROTH, Wilhelm; PFLAUM, Günther. Sobre Lições de história (entrevista). In: GOUGAIN, Ernesto; TADDEI, Fernanda et al (org.). *Straub-Huillet*. São Paulo: CCBB, 2012.

SEGUIN, Louis. *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet: "Aux distraitements désespérés que nous sommes..."*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.

WALSH, Martin. *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: British Film Institute, 1981.

Mitocrítica fílmica: uma proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema¹

Myth criticism: a theoretical-methodological proposal for film studies

Danilo Fantinel²
 (Doutorando - UFRGS)

Resumo: Nesse artigo, propomos a mitocrítica fílmica como procedimento teórico-metodológico adequado à pesquisa em cinema tendo os Estudos do Imaginário como heurística. Nosso objetivo é clarear a observação e a interpretação dos elementos imaginários que energizam filmes cinematográficos sempre dando atenção ao símbolo e ao sensível, mas também aos componentes estruturantes da linguagem audiovisual que ecoam, refletem ou fazem emergir teores simbólicos e fragmentos míticos dinamizadores dessas obras.

Palavras-chave: Cinema, Filme, Imaginário, Imagem, Mitocrítica Fílmica.

Abstract: This paper presents myth criticism as a theoretical-methodological proposal for film studies. With this proposal, we try both to observe and to interpret imaginary contents that inspire films according to a symbolic view. Myth criticism also takes into account the audiovisual language that reflects symbolic and mythical images so that we can evaluate its semantic power into movies.

Keywords: Cinema, Film, Imaginary, Image, Myth criticism.

Para pensar o cinema na perspectiva do imaginário

Na última década, pesquisadores brasileiros deram atenção às relações entre cinema e imaginário reunindo esforços para abordar filmes do ponto de vista da imagem, do sonho ou do mítico. Entretanto, barreiras teóricas e metodológicas se apresentaram. Por vezes, estudos tomam o imaginário pelo senso comum. Quando ele é teoricamente definido (social, cultural ou midiático, por exemplo) surgem desequilíbrios com o método, caso de análises fílmicas de base semiótica inadequadas para observar o símbolo de ordem imaginária. Em outros casos, analogias ineficazes buscam identificações imediatas entre o símbolo e sua suposta representação imagética audiovisual.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Educação, pesquisa.

2 - Doutorando (UFRGS, *Univ. Lyon 3*) prepara tese sobre mitocrítica fílmica, proposta teórico-metodológica para a pesquisa em cinema via Estudos do Imaginário. Ex-professor do IFRS, é docente na Fadergs.

Entretanto, como percebido em nossa dissertação³, os conteúdos imaginários que estimulam filmes costumam ser independentes de suas imagens audiovisuais, sem necessariamente apresentar relação representacional entre o teor simbólico motivador da obra e sua audiovisualidade. Sentidos imaginários profundos podem energizar imagens em movimento ao ponto da representação direta, sim, mas também ecoam e são refletidos pelos muitos elementos da linguagem audiovisual sob formas que extrapolam a mimese. O imaginário irradia imagens e sentidos simbólicos sobre a premissa da trama roteirizada e narrada audiovisualmente, alcançando ainda componentes técnico-estéticos como direção de arte, figurinos, cenários, encenação, atuação, fotografia, direção e montagem. De forma geral, os diversos recursos do cinema expressam a motriz simbólica dos sujeitos imaginantes que realizam filmes e que compartilham do imaginário humano.

No intuito de compreender como elementos imaginários motivam obras do cinema e para entender qual o sentido simbólico e potencialmente mítico de narrativas cinematográficas, recorreremos aos Estudos do Imaginário na vertente da Escola de Grenoble. Nessa perspectiva, a imagem é entendida como símbolo antropológico, imaterial, puro sentido criado e vivido pelos sujeitos, que elaboram imagens em tentativas simbólicas de entendimento do mundo e de superação do tempo e da morte. Pela mitocrítica fílmica, nos alinhamos à noção de imaginário antropológico proposta por Gilbert Durand (1996, 2012) e nos inspiramos em seu procedimento metodológico, dedicado a observar e interpretar criticamente as imagens simbólicas e os conteúdos míticos recorrentes em obras culturais. Assim, nos dedicamos à raiz arquetípica da imagem simbólica que dinamiza a produção cultural e midiática, da qual o cinema faz parte.

Ainda que nosso intuito seja evidenciar imagens arquetípicas, simbolismos, mitos e metáforas que dinamizam filmes em sua integralidade, e não apenas em suas imagens em movimento, cabe destacar aqui a necessidade de problematizarmos conceitos sobre a imagem, visto que, como entendemos, o símbolo imaginário motiva o filme técnico-artístico. Para isso, sublinhamos relações entre a imagem simbólica (DURAND, 2000, 2012) e a imagem técnica (FLUSSER, 2011) ou visual (AUMONT, 2011) no contexto da linguagem audiovisual.

Por fim, ressaltamos certos pontos acerca da mitocrítica fílmica que ainda serão aprofundados em nossa pesquisa sobre cinema na perspectiva do imaginário.

Imagem simbólica e imaginário

As bases teóricas transdisciplinares que integram os Estudos do Imaginário entendem a imagem como símbolo vivido, decorrente da experiência humana desde os primeiros tempos. Resultado da imaginação, a imagem simbólica independe de materialidade, de suporte físico, moldura ou superfície. Está mais próxima da sensação, do sentimento e da emoção,

3 - *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira* (2015). Um artigo oriundo da pesquisa foi publicado em 2017 na revista *Intexto* <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/70975>

desvinculando-se da racionalidade, da visualidade e da significação imediata. Mircea Eliade (2002), Gaston Bachelard (1990) e Gilbert Durand (1996, 2000, 2012) concordam ser o arquétipo a raiz da imagem simbólica e de todas as outras imagens, conteúdos imaginários, símbolos sagrados e produtos culturais.

Para Carl Gustav Jung (1978, 2002), arquétipos são tipos arcaicos primordiais presentes no inconsciente coletivo, atuando como potencialidades psíquicas oriundas da vivência humana. Socioculturalmente herdados, arquétipos oferecem padrões de organização psíquica e referenciais simbólico-culturais necessários à vida pessoal e social, estando longe de serem figuras visuais habitando nossa mente. Para Bachelard (2013), os arquétipos dão origem às imagens poéticas, elemento carregado de afetividade que enriquece a produção simbólica, mítica e literária. Pela imaginação criadora, deformamos imagens em uma vivência poética que atinge o auge no devaneio desperto (BACHELARD, 1996), desvinculado da dimensão onírica.

Mircea Eliade (2002) aponta que as imagens simbólicas independem de conceitos para serem compreendidas, pois seu sentido vivido pelo sujeito é a própria essência da imagem, algo que lhe confere perenidade nas esferas sagradas e culturais. Para o autor, arquétipo e imagens simbólicas energizam mitos e simbolismos diversos. Durand (2000) reúne esses saberes para situar a imagem simbólica como oriunda do arquétipo, sendo item fundante do imaginário, esse grande sistema de imagens arquetípicas, símbolos, simbolismos, mitos e metáforas elaborado ao longo de gerações. Ao verificar a recorrência desses conteúdos imaginários na ampla produção mítica e literária, Durand (2012) apontou para a polissemia da imagem simbólica, cujo sentido variável, dual, tem origem no chamado trajeto antropológico - uma confluência entre a dimensão pulsional do sujeito e o contexto histórico-social em que ele se encontra.

Portanto, os sentidos das imagens simbólicas variam, apresentando maior ou menor potência conforme os indivíduos vivenciam as imagens em seu espaço-tempo sociocultural. Sendo parte de uma experiência pessoal, mas ainda assim dotadas de uma reversibilidade semântica que responde a valorizações imaginárias positivas ou negativas (DURAND, 2012), essas imagens convergem nos diversos simbolismos integrantes do imaginário antropológico, emitindo sentidos que estimulam nossa produção simbólica, artística, cultural e midiática.

Em nossa pesquisa, entendemos que filmes do cinema carregam em si, em maior ou menor grau, algo dessa potência simbólica imaginária. Nosso objetivo teórico-metodológico é justamente propor formas de observação, compreensão e interpretação dos elementos imaginários motivadores de obras cinematográficas.

Imagem técnica e cinema

Diferentemente das imagens simbólicas, as imagens técnicas são visuais, icônicas, midiáticas. Dependentes de suporte físico, essas figuras são produzidas por aparelhos manuseados por pessoas. Com sentido simbólico esvaziado, imagens técnicas são próprias a análises e decodificações que lhe garantem significação.

André Bazin (2014) destaca que a civilização destituiu a arte de sua ancestral função mágica e ritualística quando passou a valorizar mais a forma estética, a beleza, a arte pela arte e a produção técnica de visualidades – especialmente a partir de 1826, com a fotografia, e após 1895, com o cinema, sendo elas duas das dimensões maquinicas da produção de imagens conforme Philippe Dubois (2004).

Vilém Flusser (2011) define que imagens técnicas representam algo, permitindo mediações entre indivíduos e o mundo. Produto das subjetividades e intencionalidades de quem as produz (e de quem as vê), as imagens técnicas não são especulares, objetivas, mas sim visões de mundo propostas por alguém.

Jacques Aumont (2011) concorda que essas imagens visuais, automáticas e analógicas, são produto da ação de máquinas operadas por humanos. De natureza indicial, oferecem um registro (ou uma impressão) da realidade imediata, visível. Em seu processo de feitura, o enquadramento e a moldura cristalizam o olhar do cineasta e do fotógrafo. Aumont ressalta o teor narrativo da imagem em movimento que, como esclarece Morin (2014), projeta duplos audiovisuais do homem e do mundo na tentativa de alcançar certa imortalidade fílmica paralela à eternidade imaginária que nos faz produzir imagens simbólicas primeiramente.

Mitocrítica fílmica

A dinâmica entre o símbolo e a técnica no contexto do cinema é fundamental para a mitocrítica fílmica. Compreender como conteúdos imaginários motivam o sentido de um filme e como o símbolo energiza os elementos da narrativa audiovisual permite-nos interpretar o sentido simbólico e potencialmente mítico da obra, caso de nossa dissertação e de estudos já publicados⁴.

Recorremos a Eliade para compreender o mito como fenômeno humano e cultural, designando para sociedades arcaicas uma história verdadeira, sagrada, relativa a realidades do mundo e dos humanos, mas que deve ser interpretado à luz dos contextos socioculturais nos quais se apresenta. Eliade também destaca que não é a lógica narrativa do mito sua principal qualidade, mas sim o valor semântico oferecido pelas imagens arquetípicas e simbólicas articuladas no discurso.

4 - *Divindade e devoração em Demônio de Neon: anotações para uma mitocrítica fílmica e Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda: o imaginário movido pelo rockumentary Cobain Montage of Heck.*

Durand (1996) esclarece que o arquétipo desperta o discurso mítico, e que dele derivam todas as outras narrativas, como epopeias, dramas, lendas ou ficções. Essas histórias mantêm alguma pulsação mítica, porém nelas o mito não está intacto, pois sua potência se desgasta em sua disseminação cultural, fixando-se empobrecido em palavra ou em imagem audiovisual. A mitocrítica deve estar atenta a essa degradação de sentido, mas também ao mitema – o menor núcleo semântico redundante a conferir sentido arquetípico tanto ao mito quanto às histórias por ele estimuladas.

Tendo em vista o já exposto, entendemos que a pesquisa em cinema sob a heurística do imaginário demanda uma intensa aproximação do pesquisador com seu objeto de estudo, o filme, que deve ser observado e criticado com uma intimidade própria à revelação do semantismo da imagem simbólica e da potencialidade do mito.

O pesquisador deverá atravessar o filme, vasculhar seus interiores, inspecionar seus subterrâneos, virá-lo do avesso, decompô-lo, de modo que dele reste apenas seu sentido mítico, sua essência simbólica, a própria vitalidade imaginária da obra. A mitocrítica fílmica pretende atingir uma transcendência por imagens que revele o senso figurado do filme e o significado mais profundo da obra, o qual não está exatamente (ou tão somente) nas imagens técnicas audiovisuais, mas que as estimula, assim como inspira roteiro, direção, encenação, atuação, direção de arte, fotografia, trilha sonora ou montagem.

A mitocrítica fílmica deve estar atenta ao símbolo que motiva a técnica tanto quanto à técnica que transparece o símbolo, perseguindo os indícios, rastros ou fragmentos míticos existentes no filme, especialmente os mitemas dinamizadores de seu sentido arquetípico. Nosso intuito é captar nos filmes os reflexos, ecos ou resquícios imaginários que os movem.

Porém, para superar a ineficaz identificação do mito A no filme B, deve-se imergir na obra, submergir na imagem simbólica e no mito, buscando assim a interpretação profunda do simbólico. Essa seria a crítica do filme em seu horizonte mítico. Identificar conteúdos imaginários motivadores de um filme e avaliá-los criticamente, compreendendo os sentidos figurados e as lições míticas que o filme propõe, seria o objetivo da mitocrítica fílmica.

Solução entre o símbolo imaginário e a técnica cinematográfica

Nesse artigo, tentamos apresentar os primeiros resultados de uma proposta teórico-metodológica ainda em construção. Tendo em vista o imaginário como um potente sistema de imagens e sentidos que extravasa as dimensões pessoais e coletivas para energizar a arte, a cultura e a mídia, propomos a mitocrítica fílmica como procedimento adequado à interpretação da motivação simbólica de títulos cinematográficos. Com ela, buscamos compreender o que esses antigos símbolos relativos à experiência humana podem exprimir ao impulsionar o cinema contemporâneo.

Assim, destacamos noções gerais sobre o imaginário e a imagem entendida como símbolo, relacionando-os ao cinema, à imagem técnica em movimento e a elementos estruturantes da linguagem audiovisual visto que filmes operam tanto no plano técnico quanto no simbólico.

Nosso objetivo foi destacar certos pontos de atenção para que a mitocrítica fílmica possa se configurar como processo na pesquisa sobre a dinamização imaginária do cinema. Entendemos que o símbolo garante à obra tecno-estética seu sentido imaginário, potencialmente mítico, energizando-a enquanto promove ecos e reflexos audiovisuais com maior ou menor evidência.

Na busca por uma abordagem sensível dos conteúdos imaginários que estimulam os filmes, porém, muitas questões devem ser aprofundadas, como os fenômenos de degradação do sentido da imagem e do mito na cultura, a crise do pensamento simbólico na esfera midiática e uma sistematização metodológica que reforce a mitocrítica fílmica.

Referências

- AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 2011.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- DURAND, G. *Campos do imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget, 1996.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FANTINEL, D. "Divindade e devoração em Demônio de Neon: anotações para uma mitocrítica fílmica". In: 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017, Curitiba. Anais eletrônicos. Disponível em <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0039-1.pdf>.
- FANTINEL, D. "Família centro do mundo, descida ao inferno, renascimento e queda: o imaginário movido pelo rockumentary Cobain - Montage of Heck". Revista DOC On-line: Covilhã, Portugal, n. 19, p. 281 - 306, mar. 2016. Disponível em: http://doc.ubi.pt/19/analise_1.pdf.
- FANTINEL, D. *O ovo da serpente, o mito do golpe de Estado positivo e a queda: do documentário histórico ao imaginário antropológico da ditadura militar brasileira*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/132256>.
- FLUSSER, V. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- JUNG, C.G. *O Eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1978.

JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

MORIN, E. *O Cinema ou o homem imaginário*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

Educação e Cinema: Tópicos sobre a produção presente no Catálogo da CAPES (1987-2016)¹

Education and Cinema: Topics about the production
present in the CAPES Catalog (1987-2016)

Diogo José Bezerra dos Santos²
(Doutorando - UFJF)

Resumo: O estudo apresenta dados e reflexões produzidos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). A pesquisa tem como base uma investigação bibliográfica inspirada em estudos do tipo Estado da Arte. Foram mapeadas as publicações sobre educação e cinema produzidas em Programas de Pós-Graduação em Educação do Brasil e disponibilizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016.

Palavras-chave: Educação, Cinema, Produção Bibliográfica.

Abstract: The study presents data and reflexes within the Graduate Program in Education (PPGE), Federal University of Juiz de Fora (UFJF). A research is based on a bibliographic investigation inspired by studies of the State of Art type. They were mapped as publications on education and film produced in Graduate Programs in Education in Brazil and available in the CAPES Catalog of Theses and Dissertations, from 1987 to 2016.

Keywords: Education, Cinema, Bibliographic Production.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) é uma fundação vinculada ao Ministério da Educação do Brasil. Foi criada em 11 de julho de 1951, pelo decreto nº 29.741, com o objetivo de fomentar, expandir e consolidar a pesquisa de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) em todo o país. A CAPES é responsável também pela divulgação da produção científica e pela promoção de cooperação científica com outros países, desenvolvendo as atividades da pós-graduação brasileira no contexto mundial e buscando apoiar as pesquisas realizadas por brasileiros. Atualmente, a fundação possui acordos bilaterais com os países: Alemanha, Argentina, Chile, China, Cuba, Espanha, Estados Unidos da América, França, Holanda, Itália, Portugal, Timor Leste e Uruguai³. A partir de 2002, a CAPES passou a disponibilizar em sua plataforma digital uma ferramenta de busca que permite a pesquisa de dados de teses e dissertações defendidas em todo o país.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Educação, Pesquisa.

2 - Graduado em História e Mestre em Educação pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Atualmente, doutorando em Educação (PPGE), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

3 - Fonte: <http://www.capes.gov.br/> Acesso em: 02 Jul. 2019

O Catálogo, anteriormente chamado de Banco de Teses e Dissertações (BTD), possuía inicialmente o total de 125 mil resumos de teses e dissertações, referentes ao período de 1996 a 2001. Posteriormente, foram resgatados e incluídos referências de trabalhos defendidos desde o ano de 1987 em diante, ampliando os dados disponíveis. Atualmente, os dados são atualizados anualmente após o informe de atividades pelos programas de pós-graduação do país à CAPES. Em 2013, uma nova versão para o Catálogo foi inaugurada. A ferramenta que até o momento permitia a pesquisa apenas por autor, título, instituição, nível e ano de defesa do trabalho, passou a permitir a pesquisa nos campos resumo, palavras-chave, biblioteca, linha de pesquisa, área de conhecimento, programa, agência financiadora e nível⁴. Em julho de 2002, a CAPES disponibilizou o catálogo de teses - CT com referências e resumos das teses/dissertações defendidas em programas de pós-graduação do país, com o objetivo de facilitar o acesso a estas informações.

O Catálogo disponibiliza atualmente⁵ 1.076.247 estudos. Buscamos perceber como se deu a evolução no número de estudos ao longo do período de 1987 a 2016. Assim, constatamos que dentre os estudos disponibilizados no Catálogo, 29.574 são referentes ao período de 1987 a 1991, equivalentes a 3% do total; 53.789 são referentes ao período de 1992 a 1996, equivalentes a 5% do total; 102.250 são referentes ao período de 1997 a 2001, equivalentes a 12% do total; 182.156 são referentes ao período de 2002 a 2006, equivalentes a 19% do total; 246.193 são referentes ao período de 2007 a 2011, equivalentes a 25% do total e 357.118 são referentes ao período de 2012 a 2016, equivalentes a 36% do total de estudos disponibilizados no Catálogo. Produzimos um gráfico (fig. 1) para apresentar a movimentação no número de estudos disponibilizados no Catálogo, referentes ao período de 1987 a 2016. Para facilitar a compreensão fizemos recortes temporais de cinco anos. O gráfico (fig. 1) evidencia um aumento significativo no número de estudos acadêmicos no Brasil ao longo dos últimos 30 anos. O aumento no número de cursos de graduação e pós-graduação criados, especialmente após os anos 2000, pode ser atribuído ao aumento de investimento e a consequente expansão nessa área, elevando o número das pesquisas produzidas no país. Outro fator que pode ser considerado é uma maior utilização das plataformas digitais para a divulgação científica, principalmente após a Portaria nº 13/2006⁶ da CAPES, que instituiu a divulgação digital das teses e dissertações produzidas pelos programas de pós-graduação *stricto sensu* reconhecidos pelo Ministério da Educação.

4 - Fonte: capes.gov.br/acessoainformacao/perguntas-frequentes/periodicos/3571-como-funciona-o-banco-de-teses Acesso em: 02 Nov. 2018

5 - Acesso em: 10 Ago. 2018

6 - Fonte: http://repositorio.unb.br/documentos/Portaria_N13_CAPES.pdf Acesso em 02 Set. 2018.

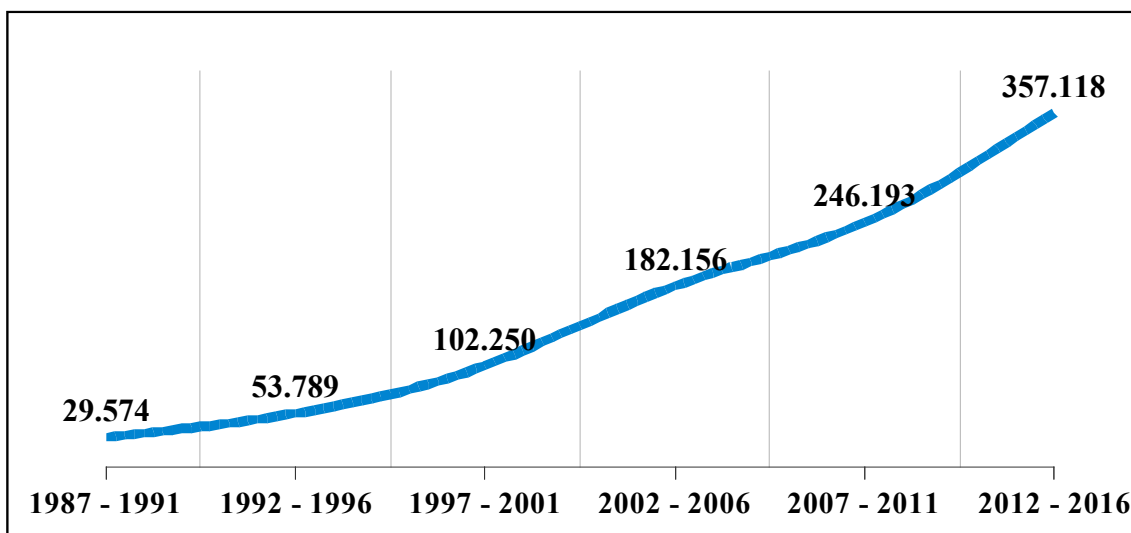


Figura 1: Gráfico sobre o número total de estudos disponibilizados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016, divididos por recortes temporais de cinco anos. | Fonte: Dados produzidos pelo pesquisador.

Após estas primeiras buscas recortamos a procura para os estudos que trazem a palavra “cinema” no título, no resumo ou nas palavras-chave, produzidos pelas diversas áreas do conhecimento. Assim, dentre os 1.076.247 de estudos disponibilizados no Catálogo encontramos 7.111 que se enquadravam nesse recorte. Após esta busca fizemos mais um recorte, selecionando àqueles estudos que foram produzidos pela área da Educação. Assim, encontramos 285 que foram produzidos pela área da Educação e que trazem abordagens diretas sobre a relação educação e cinema. A seguir apresentaremos os primeiros dados referentes à esses estudos. Primeiramente buscamos a relação entre teses e dissertações presente entre esses estudos, deste modo encontramos 222 dissertações, equivalentes a 78% dos estudos, e encontramos 63 teses, equivalentes a 22% dos estudos. Produzimos um gráfico (fig. 2) para mostrarmos essa relação.

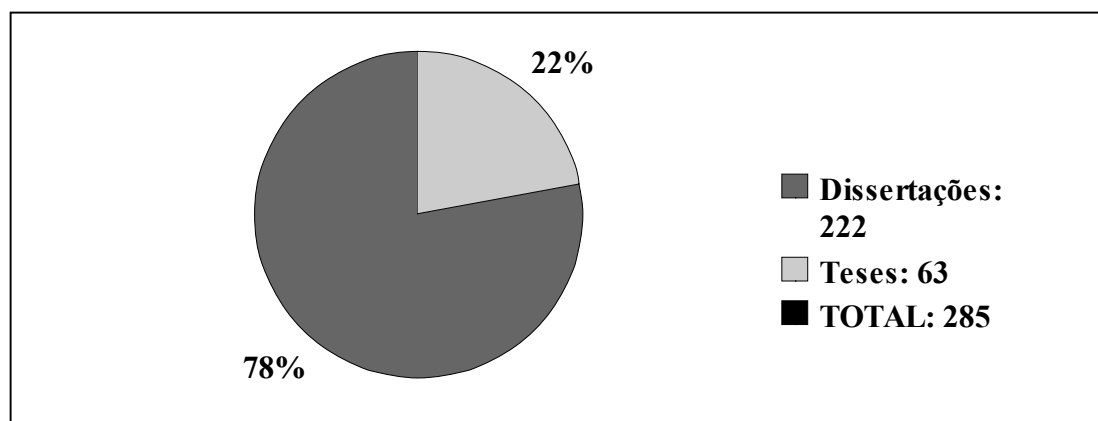


Figura 2: Gráfico sobre o número percentual e o número total de teses e dissertações sobre cinema produzidas pela área da Educação e disponibilizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016. | Fonte: Dados produzidos pelo pesquisador.

A respeito da movimentação no número de estudos sobre cinema produzidos pela área da Educação no período de 1987 e 2016 encontramos: 2 estudos referentes ao período de 1987 a 1991; 3 estudos referentes ao período de 1992 a 1996; 13 estudos referentes ao pe-

ríodo de 1997 a 2001; 42 estudos referentes ao período de 2002 a 2006; 68 estudos referentes ao período de 2007 e 2011 e 157 estudos referentes ao período de 2012 a 2016. O gráfico a seguir (fig. 3) mostra essa linha evolutiva.

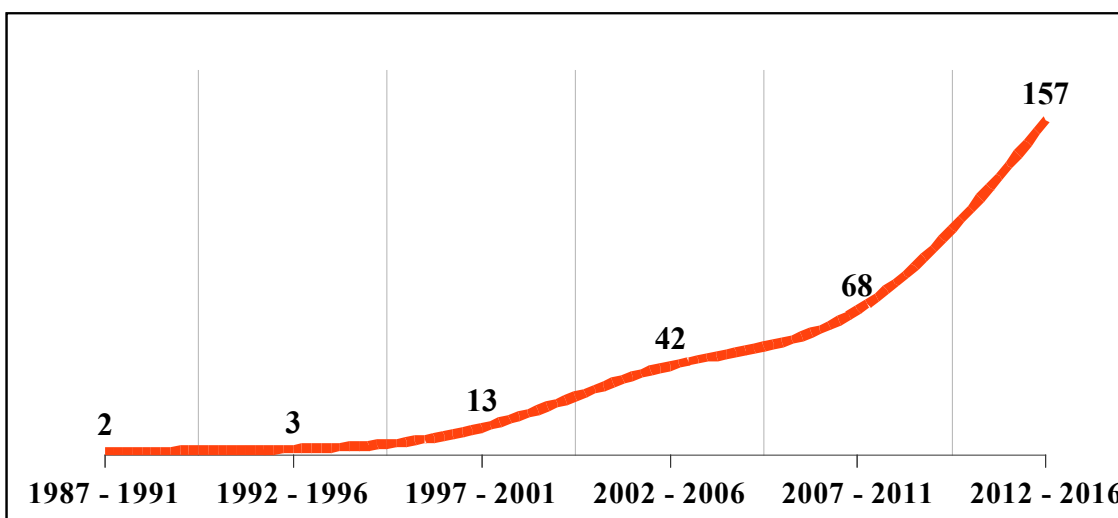


Figura 3: Gráfico sobre a quantidade de estudos sobre cinema produzidos pela área da Educação e disponibilizados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016. | Fonte: Dados produzidos pelo pesquisador.

O gráfico (fig. 3) mostra que os estudos sobre cinema produzidos pela área da Educação aumentaram significativamente ao longo dos anos, especialmente no último período destacado, entre os anos de 2012 e 2016. Para demonstrarmos essa evolução produzimos um gráfico comparativo (fig. 4) sobrepondo a linha referente ao total de estudos disponibilizados no Catálogo (linha azul) à linha referente ao total de estudos sobre cinema produzidos pela área de Educação (linha laranja).

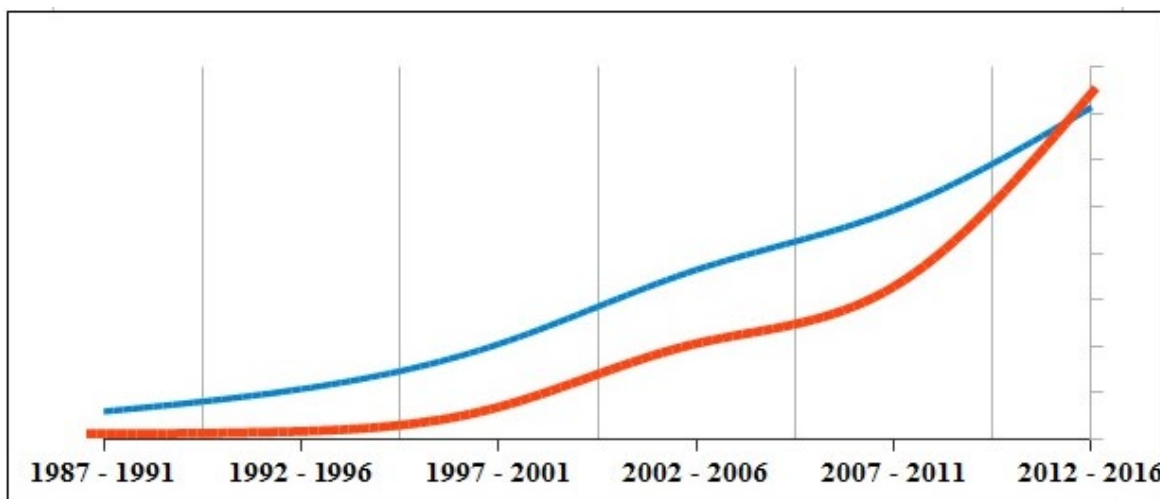


Figura 4: Gráfico comparativo do total de estudos e o total de estudos sobre cinema produzidos pela área da Educação e disponibilizados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016. | Fonte: Dados produzidos pelo pesquisador.

O gráfico (fig. 4) mostra que no último período destacado, entre os anos de 2012 e 2016, o número de estudos sobre cinema produzidos pela área da Educação cresceu significativamente, ultrapassando pela primeira vez a média percentual histórica em relação ao número total de estudos disponibilizados no Catálogo. Esse aumento pode ser reflexo do surgimento de instituições como a Rede Latino-Americana de Educação, Cinema e Audio-

visual (Rede Kino⁷), assim como a abertura de espaços para debates e publicações sobre educação em eventos da área do cinema, como a Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP⁸). Outro fator relevante foi a promulgação da chamada Lei do Cinema, que obriga, embora ainda sem efeitos legais, a exibição de filmes de produção nacional em escolas de Educação Básica (BRASIL, 2014).

Explorando os dados disponibilizados no Catálogo⁹ percebemos que o cinema é objeto de estudos em diversas áreas do conhecimento, aparecendo como um instrumento interdisciplinar de estudo, aberto a diversas linhas e tendências investigativas, fato que é confirmado pela quantidade de programas onde os estudos vêm sendo produzidos, como os de Administração, Antropologia, Arquitetura e Urbanismo, Biblioteconomia, Bioquímica, Ciência da Computação, Ciência da Informação, Ciência Política, Ciências Ambientais, Ciências Contábeis, Clínica Médica, Comunicação, Dança, Demografia, Desenho Industrial, Direito, Economia, Educação, Enfermagem, Engenharia Aeroespacial, Engenharia Agrícola, Engenharia de Produção, Engenharia Elétrica, Engenharia Mecânica, Engenharia Nuclear, Física, Filosofia, Fonoaudiologia, Geografia, Geologia, História, Letras, Linguística, Literatura, Matemática, Medicina, Museologia, Música, Neurologia, Nutrição, Odontologia, Psicologia, Sociologia, Teatro, Teologia, Turismo, entre outras.

Analisando as teses e dissertações sobre cinema produzidas pela área de Educação e catalogadas pela CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016, encontramos 285 estudos, sendo 63 teses produzidas em 17 instituições diferentes e 222 dissertações produzidas em 61 instituições diferentes. Esses números mostram que a produção constituída de teses e dissertações não se originou de forma centralizada no cenário nacional em um único Programa de Pós-Graduação, mas sim, a partir de diversas iniciativas isoladas. Na Região Sudeste foram produzidas 36 teses em dez 10 instituições diferentes e 125 dissertações em 29 instituições diferentes. Dentre estas instituições destacamos a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), que produziu 13 teses e 20 dissertações; a Universidade de São Paulo (USP), que produziu 4 teses e 11 dissertações; e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que produziu 5 teses e 8 dissertações. Na Região Sul foram produzidas 17 teses em 7 instituições diferentes e 59 dissertações em 18 instituições diferentes. Nesta região, destacamos a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que produziu 7 teses e 9 dissertações; a Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), que produziu 14 dissertações; a Universidade Estadual de Maringá (UEM), que produziu 2 teses e 5 dissertações; e a Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que produziu 3 teses e 3 dissertações. Na Região Centro-oeste foram produzidas 4 teses em duas 2 instituições diferentes e 22 dissertações em 6 instituições diferentes. Dentre as instituições desta região destacamos a Universidade de Brasília (UnB), que produziu 3 teses e 13 dissertações; e a Universidade Federal de Goiás (UFG), que produziu 1 tese e 3 dissertações. Na Região Nordeste foram produzidas 6 teses

7 - Organização criada em 2009, na Faculdade de Educação da UFMG, integrada por professores, pesquisadores, cineastas, produtores, estudantes e representantes de organizações ligadas ao cinema e ao audiovisual que, através da rede, trabalham no sentido de viabilizar ações conjuntas. (ATA DE CONSTITUIÇÃO DA REDE LATINO-AMERICANA EM EDUCAÇÃO, CINEMA E AUDIOVISUAL, 2009).

8 - Site do evento: <http://cineop.com.br/> Acesso em: 02 Set. 2018.

9 - Acesso em: 10 Ago. 2018.

em 3 instituições diferentes e 16 dissertações em 8 instituições diferentes. Dentre estas instituições destacamos a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que produziu 3 teses e 2 dissertações; a Universidade Federal da Bahia (UFBA), que produziu 2 teses e 2 dissertações; e a Universidade Federal de Pernambuco, que produziu 1 tese e 3 dissertações.

A disparidade entre as regiões pode ser produto de uma característica que se apresenta em quase todas as áreas de graduação e pós-graduação do Brasil, que é a concentração na Região Sudeste. De acordo com o censo da Educação Superior de 2015, o Sudeste concentra 53% do total de programas de pós-graduação do Brasil; a Região Sul concentra 21%; a Região Nordeste concentra 15%; a Região Centro-Oeste concentra oito por cento 8%, e a Região Norte concentra 3% do total de programas de pós-graduação do Brasil (BRASIL, 2015).

Focando a observação nas instituições que produziram esses estudos constatamos que a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) tem o Programa de Pós-Graduação em Educação do Brasil que mais produziu teses sobre cinema, sendo 13 no total. Na sequência a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que produziu 7 teses; a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que produziu 5 teses e a Universidade de São Paulo (USP), que produziu 4 teses. O gráfico (fig. 5) apresenta esses números:

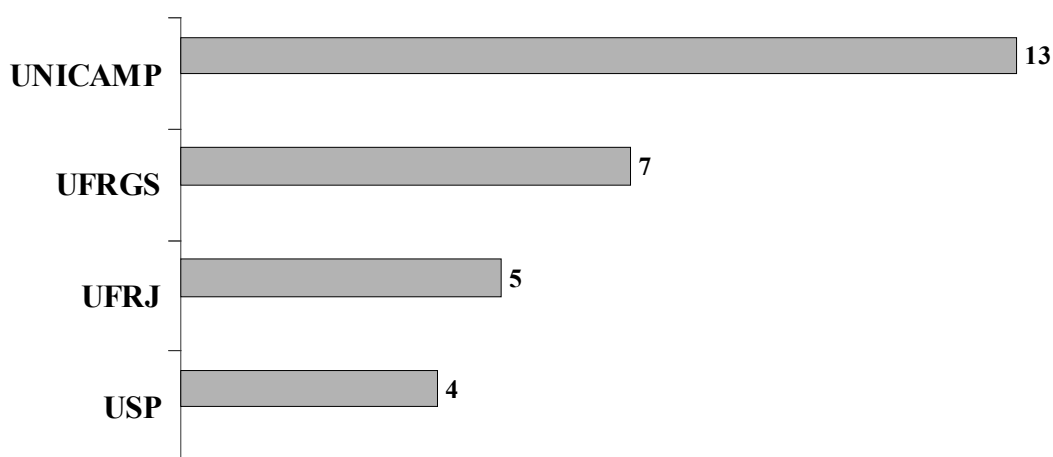


Figura 5: Gráfico sobre as instituições que mais possuem teses sobre cinema produzidas pela área da Educação e disponibilizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016. | Fonte: Dados produzidos pelo pesquisador.

As instituições que mais produziram dissertações sobre cinema foram a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), que produziu 20 dissertações; a Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), que produziu 14 dissertações; a Universidade de Brasília (UnB), que produziu 13 dissertações; e a Universidade de São Paulo (USP), que produziu 11 dissertações. O gráfico (fig. 6) apresenta esses números:

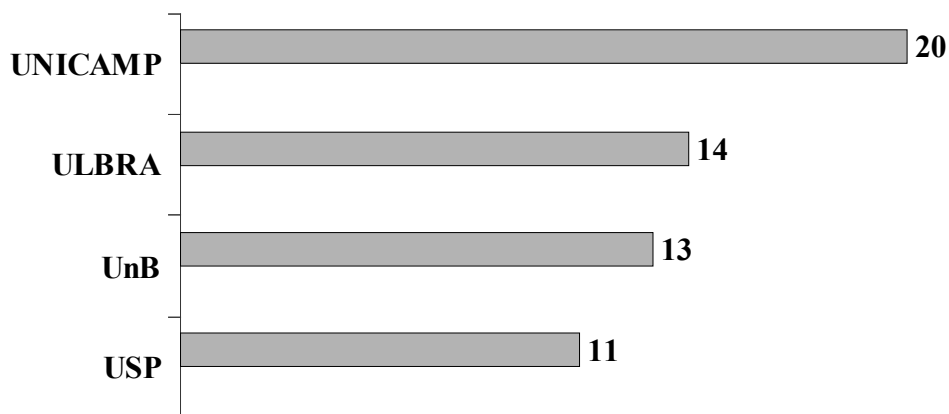


Figura 6: Gráfico sobre instituições que mais possuem dissertações sobre cinema produzidos pela área da Educação e disponibilizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, referentes ao período de 1987 a 2016. | Fonte: Dados produzidos pelo pesquisador.

Os gráficos (fig. 5 e fig. 6) mostram que a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) é a instituição brasileira que mais possui estudos sobre cinema produzidos pela área de Educação disponibilizados no Catálogo. Em relação aos docentes que orientaram os 285 estudos que são objetos desse estudo, observamos que 176 orientaram pelo menos um estudo sobre cinema na área de Educação. Acreditamos que esse cenário de relativa dispersão de orientadores pode ser um indicativo de que o cinema configura-se no Brasil como uma área de pesquisa aberta a diversas linhas e tendências investigativas, fato que, por sua vez, é corroborado pela quantidade de programas onde esses estudos vem sendo produzidos.

Por fim, destacamos nossa convicção de que os dados apresentados neste estudo abre possibilidades para outros exames mais detalhados e direcionados. Acreditamos que ainda há muito a ser feito e esperamos que o estudo aqui apresentado possa, dentro de suas possibilidades e limitações, contribuir para a área de Educação, assim como para as investigações sobre cinema das diversas outras áreas.

Referências

SANTOS, Diogo. *Educação e Cinema: aspectos da produção acadêmica em Educação disponibilizada em plataformas digitais de divulgação científica do Brasil (1987-2016)*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2018.

Do ver juntos ao montar juntos¹

From seeing together to editing together

Douglas Resende²

(Doutor - UFF)

Resumo: Temos realizado nos últimos anos na UFF trabalhos que se concentram na prática do que às vezes chamamos “cinema de grupo” – que seria uma perspectiva do cinema enquanto experiência produtora de pequenas comunidades, enquanto possibilidade de produção de subjetividades coletivas. Nesse contexto e em co-coordenação com o prof. Cezar Migliorin, formamos um grupo de educadores da rede pública do Rio de Janeiro que se reuniu semanalmente ao longo de 2018. Sobre este grupo, dedico as notas a seguir.

Palavras-chave: Cinema e educação, montagem, processos subjetivos, criação coletiva.

Abstract: In the last two years we have been developing at UFF works that focuses on the practice of what we sometimes call “group cinema” – a perspective of cinema as producer of little communities, as a possibility of producing collective subjectivities. In this context and in co-coordination with prof. Cezar Migliorin, we formed a group of educators from public schools in Rio de Janeiro that met weekly throughout 2018. On this group, I dedicate the following notes.

Keywords: Cinema and education, montage, subjective processes, collective creation.

Diante da ideia ainda abstrata da formação de um grupo de professores me animava a possibilidade que esse encontro poderia trazer de estabelecer relações entre diferentes territórios, trajetos e perspectivas outras da cidade, de criar novos laços a partir do interesse comum pelo cinema e a educação. Não poderia saber, mas acho que já intuía uma espécie de teia cujo tecido seria constituído de imagens e sons. E, de alguma maneira, ligada a uma incerta idealização do sujeito professor, ao encontrá-los estaria encontrando também vários outros sujeitos, de gerações, línguas e semblantes distintos – pois, segundo aquela idealização, professor é pessoa múltipla, chega sempre acompanhada de muitas outras.

Foi portanto algo marcante que o primeiro encontro do grupo tenha se dado no centro da cidade e em meio à multidão, que se formava em torno de um motivo comum, a perplexidade e indignação diante do assassinato de Marielle. Multidão da qual pudemos apreender – graças ao cinema, às imagens e aos sons, matéria de nossa teia – algo da sua natureza múltipla, que nos apareceu nos vários rostos e vozes atravessados pelo acontecimento que

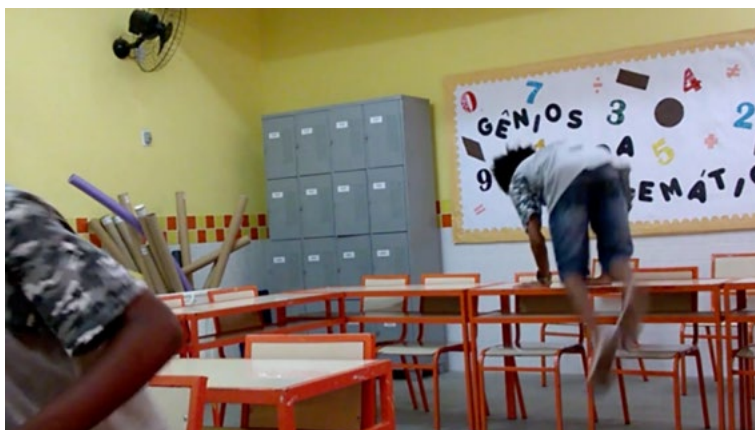
1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na mesa Cinema, território e subjetivação.

2 - Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e membro do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da mesma instituição.

nos abalava e nos reunia ao mesmo tempo. Assim o grupo fez um primeiro filme junto, “o filme de Marielle”, numa inesperada e precoce tomada de posição que o real – aquele que insiste em nos escapar ao controle, às determinações e aos roteiros – nos exigiu.

Sabíamos nada sobre, mas agora em retrospecto podemos dizer que sim, surgia ali naquele encontro uma pequena comunidade de cinema, feita de professores-cineastas e impossível de ser antecipada já que ainda muitas outras vezes precisaria se fazer e se refazer, nas invenções de dispositivos, no acaso, no ver juntos, no convívio entre as imagens. Mas já naquela primeira reunião – de pessoas que nunca tinham se visto antes mas que se abriam ao encontro e aos riscos do indeterminado – o grupo era inventado pela primeira vez (de muitas). E isso acontecia – muito importante – a partir de uma relação que se fazia na *exterioridade* – não apenas a da rua [e isso é muito relevante, porque estamos tratando de uma pedagogia em grande parte inventada pelo documentário], mas também a de um acontecimento que nos atravessava e nos ultrapassava enquanto indivíduos. Nos encontramos na exterioridade da rua e de cada um, com as imagens e os sons criando ligações entre nós e desse “nós” com o macroespaço da cidade e seus trajetos múltiplos (lembram das vozes evocando Irajá, Santa Tereza, Rio das Ostras?). Agiam, as imagens e os sons, como objetos conectores – e também exteriores, uma vez que se faziam do encontro, ou seja, do indivíduo pra fora, em direção ao outro, aos espaços, molduras, aos movimentos e durações, à luz. Inspirado pela arquitetura da aranha, um pedagogo que também era poeta e se dizia “etólogo” (ou seja, observador do comportamento dos animais), disse que uma das dimensões constantes e necessárias da *rede* é justamente “esse *fora*” – ali no seu canto, a aranha tece a teia através da qual vai estabelecer conexões com o que vem de fora. “Assim, e quando o espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver” (DELLIGNY, 2015, p. 18). Ao contrário da interioridade de uma identificação, a rede convoca a um modo de estar juntos onde o real, a diferença e as singularidades são elementos fundamentais na constituição dos seus laços. “O critério de um bom grupo”, escreveu Deleuze (2004, p. 8), “é que ele não se imagina único, imortal e significativo, [...] mas se dirige a um fora que o confronta com as suas possibilidades de não-sentido, de morte ou de explosão, ‘em razão mesmo de sua abertura a outros grupos’. O indivíduo, por seu turno, é um tal grupo.” Se a vida de cada um é única, cada trajetória, radicalmente singular, ela vai nos interessar quando em relação com algo exterior, com o outro, com o mundo. É preciso religar a sua dimensão individual à coletiva, como propunha Guattari (2006, p. 170) em *Restauração da cidade subjetiva*. Era assim que, nas relações produzidas no grupo, tínhamos muito poucas informações sobre a vida pessoal de cada um, ao mesmo tempo em que uma professora de São Gonçalo já era capaz de reconhecer muito rapidamente nas imagens o estilo, o olhar, de um professor de Duque de Caxias, e assim reciprocamente. Ainda que o material se mantivesse desidentificado no momento da visionagem coletiva (apenas uma estagiária da licenciatura que se ocupava da organização dos arquivos sabia quem havia feito o quê – o que tem provocado mudanças sensíveis no modo de ver juntos, porque um Eu ao ver coletivamente um minuto Lumière que fez e ouvir os comentários do grupo sobre o plano sem que saibam de onde veio esse plano, cria um movimento de distanciamento no qual esse Eu pode, de certo modo, *se ver fora de si mesmo*, podendo inclusive fazer comen-

tários sobre o próprio plano-sequência como uma produção coletiva, descolada do Eu. Um resultado marcante dessa liberação do ego é que ela tem elevado muito sensivelmente o nível do debate sobre as imagens, tem impactado radicalmente a conversa, as circulações da palavra). Guardávamos distância de qualquer tendência “personológica” e nos mantínhamos na perspectiva do “processo”, para usar dois importantes termos que se opõem no vocabulário deleuze-guattariano, provocando nesse choque uma abertura para possibilidades de experimentação nos modos de fazer e de se relacionar.





No desenrolar dos encontros do grupo, seguimos praticando esse modo de uma “pedagogia do dispositivo”, a partir das atividades propostas pelos *Cadernos do Inventar*.³ Em dado momento, lá pelo encontro 15, tendo um certo acúmulo de registros feitos com os dispositivos, começamos a pensar uma nova montagem. Reunidos todos diante da tela, assistíamos a fragmentos dos trajetos cotidianos de cada um projetados diretamente da *timeline* do software de edição, onde os registros eram aos poucos inseridos, num modo de montagem operando por uma “lógica dos múltiplos”, como escreveram Elianne Ivo e Cezar Migliorin (2019, p. 101) num texto chamado *Pedagogias do cinema: montagem*, em referência à montagem vertoviana e sua “horizontalidade conectiva”, “não sintética”, com uma “dimensão fundamentalmente comunista não pela sua discursividade, mas por conta de uma horizontalidade radical que permite ‘conectar um ponto do universo a um outro ponto qualquer’”.

Um indivíduo do grupo operava o software de edição ao mesmo tempo em que se mantinha atento às conversas entre as projeções das imagens, reagindo com as mãos às proposições – de corte, associações e disjunções, rupturas, sobreposições – que surgiam do grupo. As imagens e sons de cada um eram colocados em relação, e junto delas vinha uma pluralidade de espaços, movimentos, corpos, vozes. Dessa *mise en relation* das imagens, dos sentidos de cada um, se fazia esse modo de montagem compartilhada a constituir uma teia singular que conecta territórios e trajetos até então dispersos no plano macro da cidade.

Desbaratado o controle do roteiro (fundamental para uma pedagogia do dispositivo, de modo a evitar as hierarquias e arregimentações, as imposições de temas, a centralidade do discurso em detrimento das imagens mesmas), o grupo criou uma espécie de mapa que seria o ponto de partida para uma nova montagem. Feito de objetos, recortes de textos e imagens, memórias que apontavam questões mobilizadoras entre os indivíduos e suas relações – na escola e na vida –, esse mapa se fazia enquanto um modo de estabelecer relações fora dos modelos cartesianos e logocêntricos da narrativa e da representação tradicional. É menos – ou nada – o tema que importa. São antes imagens, linhas, volumes, colagens que, colocados num mesmo plano, tinham os sentidos alterados, afetados uns pelos outros, pro-

3 - Com dispositivos como o da fotografia narrada ou o minuto Lumière dos próprios *Cadernos* (MIGLIORIN, 2014), e também outros que surgiam das circunstâncias dos encontros.

vocando novas, estranhas e inesperadas associações, ideias, sentimentos a partir das quais o grupo daria continuidade ao processo de montagem dos registros desencadeados pelos dispositivos.

Uma vez formado, o maior desafio de um grupo é o de manter a relação – o seu maior e mais constante risco, o da dispersão (DESANTI, 2003). Nos muitos encontros ao longo do ano para ver as imagens criadas por cada um, o grupo inventou um modo de estar juntos, sustentado pelas tensões provocadas pelo dispositivo entre limite e liberdade, controle e espontaneidade.

Essa maneira de estar juntos para ver as imagens criadas por uns e outros se desdobrou – espontânea, quase casualmente – nessa forma muito singular de uma *montagem compartilhada*, tecida de planos e sequências feitos dos trajetos de cada um e da relação singular de cada um com as linhas comuns dos dispositivos. Nesse sentido, o dispositivo é um tensor de multiplicidade e um espaço comum onde cada presença do grupo tem a liberdade de expressar suas singularidades ao mesmo tempo em que deve se manter situada nos limites formais acordados coletivamente. É um modo de manter a relação, de agir contra o risco iminente da dispersão, ao qual todo comum está constantemente sujeito – e por isso deve se refazer constantemente, sem jamais ver a si mesmo como “total”, ou “único, imortal”, para retomar as palavras de Deleuze. É também a invenção de um modo de ver e, ao mesmo tempo, de ser visto – pois “ver juntos é vermos uns aos outros e não olhar todo mundo para a mesma coisa”, anotou Comolli na preparação para uma palestra intitulada *Notes sur l'être ensemble*. Assim, as imagens que cada um lançava em direção ao grupo passava a ser do grupo, onde era reapropriada e montada – colocada em relação com as outras – num movimento do individual ao coletivo, do singular ao plural.

Renata Ramos, uma das educadoras do grupo nos escreveu: “Os encontros, ensaios e dispositivos se mostraram como exercícios dos sentidos. Experimentações dos modos de ver, ouvir, ser o outro, ser outro, ter o olho no olho do outro. Admitindo e incitando o aparecimento das insondáveis diferenças nas quais se acumulam contradições.”

Essa reciprocidade do olhar não se separa de um devir outro. E foi assim também que o *ver juntos* passou a ser *montar juntos*, onde o que cada um trazia se tornava, quando em relação, uma outra coisa ainda, produzindo enunciados coletivos e sentidos inesperados, conectando territórios diferentes, antes apartados, e tecendo novos trajetos de uma pequena comunidade de cinema que se formou ali.

Referências

COMOLLI, J.L. *Notes sur l'être ensemble*. In: *Corps et cadre: cinéma, étique et politique*. Paris: Verdier, 2012.

DELEUZE, G. *Três problemas de grupo*. In: GUATTARI, F. *Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional*. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.

DELIGNY, F. *O aracniano e outros textos*. Trad. Lara de Malimpensa. São Paulo: N-1, 2015.

XXIII

SO
CI
NE

DESANTI, J.T. et al. *Voir ensemble: douze voix autour d'un texte de Jean-Toussaint*

Desanti. Paris: Gallimard, 2003.

GUATTARI, F. *A restauração da cidade subjetiva*. In: *Caosmose: um novo paradigma*

estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2006.

IVO, E.; MIGLIORIN, C. *Pedagogias do cinema: montagem*. In: MIGLIORIN, C.; PIPANO, I. *Cinema de brincar*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MIGLIORIN, C. et al. *Cadernos do Inventar*. Niterói: EDG, 2014.

Uma longa jornada: a caminhada, do literal ao expressivo¹

A long journey: walking, from literal to expressive

Edson Pereira da Costa Júnior²
 (Pós-Doutorando - CAP/ECA-USP)

Resumo: O trabalho analisa cenas de filmes de Albert Serra e Tsai Ming-liang a partir de um motivo comum: a caminhada em planos de longa duração. A proposta é discutir o gesto para além de sua aparente literalidade a-significante, tomando-o como expressão da condição do corpo dentro de uma ordem simbólica ou político-histórica. Para tal, realizar-se-á um cotejo com a arte contemporânea, tendo como norte obras de Bruce Nauman e de dançarinos do Judson Theatre.

Palavras-chave: Corpo, Caminhada, Albert Serra, Tsai Ming-liang, Arte Contemporânea.

Abstract: The paper examines a common motif in Albert Serra and Tsai Ming-liang films: the walk filmed on long shots. The proposal is to discuss the gesture beyond its apparent a-significant literality, taking it as an expression of the condition of the body within a symbolic or political-historical order. To carry forward the proposition, a comparison will be made with contemporary art, having as its north works by Bruce Nauman and Judson Theatre dancers.

Keywords: Body, Walking, Albert Serra, Tsai Ming-liang, Contemporary Art.

No final da década de 1960, vários artistas visuais compuseram suas obras em torno do ato de caminhar. Emblemática desse tipo de produção, *A line made by walking* (1967), do inglês Richard Long. O trabalho consiste numa linha reta criada sobre um terreno a partir da grama pisoteada pelo artista. O gesto esculpe a paisagem, assinalando a presença na ausência ou, mais precisamente, a presença fugidia de um corpo que deixara sua impressão na natureza. A fugacidade estava implícita no ato de travessia pela caminhada, mas também na própria existência da obra, que desapareceria quando a grama crescesse. O único vestígio da performance (da escultura?) é uma fotografia.

Teria o cinema, assim como as artes visuais, conferido à caminhada sentido e complexidade mais amplos do que o deslocar-se objetivamente de um ponto a outro do espaço? O que um gesto tão corriqueiro poderia revelar na narrativa fílmica, no geral, ou sobre um corpo, em particular? No presente trabalho, parte de uma pesquisa de pós-doutorado em andamento, gostaríamos de refletir brevemente sobre o tema a partir de dois filmes contemporâneos que mobilizam uma *mise en scène* semelhante para a caminhada: *O canto dos*

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no ST Corpo, gesto e atuação - Sessão 6.

2 - Pós-doutorando junto ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, com bolsa PNPd/CAPES. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pelo PPGMPA da ECA-USP, com bolsa FAPESP.

pássaros (*El Cant dels Ocells*, 2008, de Albert Serra) e *Adeus, Dragon Inn* (*Bu San*, 2003, de Tsai Ming-liang). São obras de diretores com programas éticos e estéticos distintos, por vezes opostos, mas que em comum atribuem em suas respectivas filmografias atenção especial ao ato de caminhar – principalmente Ming-liang, autor da série de curtas-metragens *Walker*, iniciada em 2012.

O Canto dos Pássaros mostra uma jornada bíblica, a dos três reis magos para visitar o recém-nascido Jesus. Mais da metade do filme é dedicada à travessia por morros, dunas, florestas e outras paisagens, pontuadas por momentos de descanso. Quando o tão aguardado encontro acontece, dura dez minutos. Na ocasião, os viandantes saúdam José, Maria e Jesus, trocam poucas palavras e ficam em silêncio. Logo após, seguem sua jornada de volta para casa, o que toma o dobro do tempo que passaram com a criança e os pais. Como se vê, o filme se detém predominantemente no deslocamento, na passagem de corpos pelo espaço físico.

Já *Adeus, Dragon Inn* apresenta o último dia de um antigo cinema de Taipei, onde está sendo projetado *Dragon Inn* (1967, de King Hu). A fábula se passa durante a sessão e enfoca os espectadores, que ora assistem à película, ora levantam-se para ir ao banheiro ou caminhar pelas demais dependências do lugar, buscando sexo casual com anônimos (*cruising*). Nada, porém, acontece. A impossibilidade de efetivação do desejo entre os corpos resulta numa mecanização do ir e vir, numa estrutura de circularidade pela repetição motriz. O mesmo acontece com a funcionária do cinema. Manca de uma das pernas, ela, lentamente, caminha por corredores, sobe e desce escadas, procurando o projetorista, que nunca encontra.

Nos filmes mencionados encontraremos com frequência a seguinte decupagem: planos abertos e de longa duração em que a figura humana caminha por amplas paisagens naturais, pelo espaço urbano ou por interiores. A câmera é geralmente fixa, salvo pelo movimento de *travelling* que busca acompanhar a direção do corpo. A proeminência é do deslocamento espacial, sem buscar revelar uma interioridade emocional, uma profundidade psicológica dos personagens, ou uma expressividade do corpo durante a caminhada. O gesto é apresentado sem patente estetização ou dramaticidade – seja pela performance atoral, seja pela encenação. As escolhas corroboram uma ação que se desenrola sob o signo da literalidade a-significante.

À vista dos procedimentos descritos, os filmes recusam uma encenação, tal como aquela defendida por Vsevolod Pudovkin já no início do século XX, e tão comum ao cinema clássico, cujo objetivo é realçar o trabalho do ator, determinando o significado das expressões pela edição e atribuindo à câmera a função retórica de selecionar os detalhes ou as mudanças de escala de uma imagem (NAREMORE, 1990). Também recusam, ainda recordando o cinema narrativo clássico, a caminhada como ato intervalar, curto, um meio para chegar a um lugar ou a algo, ou uma ação conjugada ao diálogo – a famigerada fórmula “anda-e-fala” (BORDWELL, 2008, p. 54).

Charlie Chaplin (apud NAREMORE, 1990, p. 39), no que soa estranho, dado o papel que atribuiu ao gesto para caracterizar a figura de Carlitos, sublinhava: “Você não quer que um ator caminhe uma distância desnecessária a menos que haja uma razão especial, pois caminhar não é dramático”. Nos casos de Serra e de Ming-liang, a recorrência com que filmam a caminhada nos faz perguntar se não haveria outro princípio a coordenar a ação. A suspeita é que caminhar constitui um fim e não um meio, contaria o seu desenrolar e não a sua conclusão. Acolhendo essa hipótese, a pergunta é: ainda haveria na execução de tal gesto algum lastro de sentido, alguma marca expressiva sobre o corpo ou sobre o meio em que se encontra?

Recuperando práticas sessentistas do Judson Theatre e de Bruce Nauman

Para arriscar uma resposta, gostaríamos de sugerir aqui uma breve remissão a caminhadas realizadas sob condições similares às de Serra e Ming-liang, mas em outras manifestações artísticas. Embora reconheçamos a importância de escultores da *land art*, como Richard Long, para o debate, por uma questão de recorte, iremos enfatizar a prática de dois núcleos de artistas: as dançarinas e os dançarinos do Judson Theatre, e os trabalhos de Bruce Nauman, ambos realizados na década de 1960. O objetivo do procedimento é buscar um paralelo inicial para depois demarcar as devidas diferenças, e não estabelecer uma genealogia ou uma continuidade entre suas práticas e os filmes de Serra e Ming-liang.

Dentro de um debate maior sobre a diluição das fronteiras entre arte e vida, em diálogo com artistas minimalistas, e muito inspirados pelas experiências de John Cage na música, os coreógrafos do Judson aproveitaram-se de ações cotidianas marcadas pelo anti-ilusionismo, pela recusa da subjetividade corporal e pelo afastamento de um quadro narrativo que revelasse a existência de um personagem. Algumas de suas obras consistiam em permanecer em pé, caminhar, correr, comer, carregar tijolos, mostrar movimentos corriqueiros, mover-se ou ser movido por alguma coisa mais que por si mesmo. Sempre em repetição. Em *We shall run* (1963), de Yvonne Rainer, seis a oito performers correm juntos, desagrupam-se e reagrupam-se em pontos diferentes do espaço. Num trabalho de Steve Paxton, *Satisfyin' Lover* (1967), pessoas caminhavam vagorosamente de um lado a outro do palco. As obras se “dedicavam a uma estética – ou ética – de nivelamento em que o uso de performers não treinados trazia a dança de volta para a terra, valorizando a atividade ordinária a despeito da habilidade especializada” (LAMBERT-BEATTY, 2004, p. 108).

Segundo Rainer (1968), em referência ao próprio trabalho, a repetição de ações cotidianas pode servir para reforçar a descrição de um movimento, objetivá-lo, fazê-lo mais parecido com um objeto. No caso da caminhada, o corpo e o próprio movimento são transformados em materiais. O importante não é a subjetividade, a interioridade, a projeção do público no personagem do dançarino, mas a ação em si. A caminhada faz do corpo um objeto, permitindo reexaminá-lo, testar suas potencialidades.

Ainda na década de 1960, e inspirado em experiências na dança de Merce Cunningham, temos as performances em vídeo de Bruce Nauman em que o corpo também é tratado como material a partir de experimentos variados. Em *Caminhando de maneira exagerada pelo perímetro de um quadrado* (*Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, 1967-8), ou *Caminhada angular lenta* (*Caminhada Beckett*) (*Slow Angle Walk* (*Beckett Walk*, 1968), o artista realiza as tarefas expressas nos títulos. Os exercícios se restringem à repetição do mesmo movimento, sem qualquer desenvolvimento dramático ou expressivo. Se a subjetividade e o *pathos* corporais são limados, o corpo comunica ao espectador a saturação física e a exaustão da atividade. Como em *Molloy* (1951) e em outras obras de Beckett, Nauman propunha espaços de constrição aos quais os corpos acabam por adaptar-se.

A noção de “expressividade corporal” não se aplica satisfatoriamente aos trabalhos de Nauman. Se o corpo é expressivo, ele só o é *pela* e *na* experiência física do esgotamento [...] e não pela suposta veiculação de estados emocionais. De resto, o corpo em Nauman é coisa, matéria bruta, e, se é expressivo, o é como qualquer material pode ser expressivo (BENETTI, 2013, p. 70).

Ao recordar as experiências em artes performativas sessentistas, e resguardando as inúmeras diferenças, encontramos algumas correspondências com os filmes de Serra e Ming-liang. Uma delas é a operação de esvaziamento da interioridade corporal ao recusar a expressão direta das emoções a partir de um vocabulário gestual dramático. Isso é concomitante ao reconhecimento de outros critérios de endereçamento do corpo ao espectador. A caminhada é colocada nas obras do Judson e de Nauman dentro de um quadro de significação em decorrência da desnaturalização que sofre a partir: 1. da repetição, 2. do local em que é executada (no palco, no estúdio), 3. das constrições a que é submetida, 4. da saturação temporal. São desvios que chamam a atenção para as condições corporais, configurando um caráter reflexivo: a caminhada conduz a atenção ao corpo, antes de ser um endereçamento desse corpo ao mundo. Além disso, trata-se de um ato processual: o sentido está em seu desenrolar, e não em sua conclusão.

Caminhar: do gesto reflexivo ao enraizamento no presente histórico

Recuperando obras sessentistas, percebe-se que o lastro de expressividade corporal pode perdurar a despeito da aparente literalidade das ações. É necessário, para isso, buscar a significação a partir de outros modos de endereçamento do gesto ao espectador. Em Serra e Ming-liang, isso acontece pela modulação temporal. Em razão da longa duração, a caminhada se desvencilha de uma hipotética objetividade para evidenciar a condição e a história corporais. O caráter processual do ato lhe confere, assim, uma reflexividade. No filme de Serra, o esforço empreendido pelas grandes distâncias e o gesto filmado no decorrer do tempo, sem corte, com planos de duração dilatada, sinaliza o cansaço dos três reis magos. Com isso, promove-se uma secularização ou dessublimação dos personagens, rebaixados ao mundo material, distantes da iconografia cristã que geralmente garante às grandes caminhadas o

hieratismo corporal como sinal de autoridade e também de distanciamento das figuras em relação ao tempo profano (FRÉCHURET, 2000). A presença prestigiosa e atemporal converte-se em mundana, com o que isso implica de banal e mesmo de risível: a passagem a um baixo materialismo inclui tombos e outras situações da caminhada apresentadas como *gags*.

Há um duplo regime de *mise en scène* no filme de Serra. Por um lado, a jornada dos personagens é aureolada pela luz natural que adentra o plano, cercada pelas montanhas e pelas paisagens que constituem a paisagem. À sombra da temática cristã, a presença eminente da natureza concede uma monumentalidade ao percurso. Por outro lado, a caminhada se contrapõe ao peso simbólico-religioso. A fadiga do corpo devolve o filme e a presença dos magos ao ordinário da experiência, ao universo secular. Cabe verificar futuramente, de modo transversal na filmografia do realizador, se reside aí, como foi comum em vanguardas artísticas do início do século XX e nas décadas de 1950 e 1960 (FOSTER, 2014), um interesse maior por questionar os limites expressivos de um meio artístico ao pô-lo em tensão com formas ordinárias do cotidiano, reexaminando os formatos da experiência estética.

O caso de *Adeus, Dragon Inn* é diferente. O filme, como outros de Ming-liang, apresenta um espaço em ruínas ou em vias de desaparecer – no caso, o cinema que irá fechar suas portas. As mudanças da paisagem urbana contemporânea em decorrência do surto de crescimento de Taiwan nas últimas décadas do século XX, e suas consequências para a identidade e a cultura nacionais, são temas frequentes no cinema e nas entrevistas do diretor (MING-LIANG, 1999; 2003), manifestando certa ideia do espaço como lugar de memória, mas também de apagamento e de efemeridade. Em meios às ruínas e em meio ao trabalho do tempo, a atenção à caminhada, especialmente em planos de longa duração, faz as vezes de resistência. Primeiramente, o corpo que marcha é a figura de enraizamento no solo e no tempo, uma presença que perdura na duração e contrasta com a lógica volatilidade do espaço. Em segundo lugar, a seriação gestual constitui um modo de renitência, de obstinação dos sujeitos na busca de um corpo por outro, portanto, projeta-se na alteridade um abrigo em meio às transformações. Dessa maneira, a caminhada é o que exige uma energia em prol de uma ação, um ímpeto para romper o aspecto inanimado, um esforço que atesta e por isso afirma um corpo a partir do outro. Caminhar, em *Adeus Dragon Inn*, é o sinal de vida que, apesar de tudo, habita e move o corpo.

É preciso vivenciar e se deslocar na morosidade da duração, como se numa perpétua via-crúcis, para que algo possa ser apreendido ou evocado ao espectador de Ming-liang. O tempo, e mais precisamente a continuidade da ação no tempo, é o que segreda o que a palavra, em sua raridade, oculta (COSTA JR, 2018). Sem instantes e eventos decisivos, a presença corporal se faz pelo acúmulo residual de cada movimento e de cada gesto numa longa linha temporal, logo, por capitalização de seus estados e sensações. Nesse sentido, seu exame talvez exija a revista de sua extensão no fluxo temporal integral. Somente assim, a caminhada deixa de ser uma ação corriqueira e literal para adquirir uma expressividade, tornar-se um exercício moroso que evoca no espectador o esforço nela investido, tornando patentes a natureza física do corpo, mas também sua história afetiva, social e política.

Referências

BENETTI, Liliane. *Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman*. Tese de doutorado em Artes Visuais - ECA/USP, 2013.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papirus, 2008.

COSTA JÚNIOR, Edson Pereira da. *A figura humana no cinema: matéria, desejo e comunidade*. Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais - ECA/USP, 2018.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRÉCHURET, Maurice. Un siècle d'arpenteurs, les figures de la marche. In : ARASSE, Daniel; BOURG, Lionel; DAVILA, Thierry; [et. al.]. *Les figures de la marche: un siècle d'arpenteurs*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000.

LAMBERT-BEATTY, Carrie. More or less minimalism: performance and visual art in the 1960s. In: GOLDSTEIN, Ann (org.). *A minimal future?: art as object 1958-1968*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2004 pp. 103-109.

MING-LIANG, Tsai. Entrevista concedida a Cecília Antakly Mello. *Rebeca*, v. 2, n. 1, 2013.

MING-LIANG, Tsai. Repérages. Entrevista concedida a Daniëlle Rivière. In: REHAM, J.; JOYARD, O.; RIVIERÈRE, Daniëlle. *Tsai Ming-liang*, Paris: Éditions Dis Voir, 1999.

NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.

RAINER, Yvonne. A quase survey of some "minimalist" tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an Analysis of Trio A. In : BATTCKOCK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. Nova York : E.P.Dutton, 1968.

Documentários de moradias estudantis: memória militante e retomada de imagens¹

Student House Documentaries: Militant Memory and Image Resumption

Eduardo de Souza de Oliveira²
(Mestrando - UFSCar)

Resumo: Este trabalho pretende analisar a construção audiovisual de memória sobre a fundação de moradia estudantil universitária vinculada à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) pelo documentário *Moras à Luta* (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015). Tendo em consideração que essa moradia foi criada em decorrência de uma luta estudantil, o documentário incorpora imagens de arquivos como fontes audiovisuais de construção do passado, expressando uma vontade de transmissão de memória.

Palavras-chave: documentário; memória; moradias estudantis.

Abstract: This paper aims to analyze the audiovisual construction of memory about the foundation of university student housing linked to the State University of Campinas (UNICAMP) by the documentary *Moras à Luta* (Samuel Souza and Eduardo Oliveira, 2015). Considering that this house was created as a result of a student struggle, the documentary incorporates archival images as audiovisual sources of past construction, expressing a desire for memory transmission.

Keywords: documentary; memory; student housing.

Introdução

Quando Samuel Souza e eu planejamos realizar um documentário sobre a Moradia dos Estudantes da UNICAMP pretendíamos inicialmente investigar as razões sobre a falta de vagas no espaço. Muitos estudantes quando chegavam na Moradia, já com o termo de morador outorgado pelo Serviço de Apoio ao Estudante (SAE), recebiam a lista de casas e suas respectivas vagas emitida pelo órgão administrativo do local. Contudo, eles encontravam inúmeros obstáculos em conseguir uma vaga. As versões para explicar essas dificuldades polarizavam entre dois discursos: a versão da instituição que acusava a recusa dos próprios moradores em receber os ingressantes em casas que no sistema da administração

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos - Sessão 2.

2 - Eduardo de Souza de Oliveira é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, desenvolvendo a pesquisa "Vídeo comunitário estudantil: memória e engajamento".

constavam vagas; ou que a falta de vagas era um problema estrutural da universidade que não conseguia acompanhar através de seus programas de assistência estudantil a crescente demanda por moradia e bolsas para atender a necessidade de estudantes de baixa renda que ingressavam. Essa última visão sobre o problema ainda remetia a um acordo firmado em 1987 entre a reitoria e o movimento denominado Taba³, que previa a construção de 1500 vagas no espaço, mas que não foi cumprida pela UNICAMP.

Conversando com outros moradores/estudantes sobre o nosso projeto de documentário, nos deparamos com um fato: essa memória do movimento Taba era pouca conhecida, quase invisível a maioria dos estudantes não só da universidade em geral, mas da própria Moradia. Esse dado reforçava a impressão de que a construção do espaço ocorreu devido a uma iniciativa espontânea por parte dos órgãos institucionais da universidade. A partir daí, iniciamos a pesquisa em busca de materiais, fotos, vídeos, documentos que pudessem ser incorporados ao nosso documentário e que expressassem essa memória de luta pela construção da Moradia. O trabalho de investigação de arquivos atravessou o acervo da Rádio e Televisão (RTV/UNICAMP), conversas com antigos moradores e procura no site *You Tube* que pudessem revelar imagens de arquivo.

O presente trabalho tem como objetivo investigar como o documentário *Moras à Luta* constrói uma memória militante sobre a fundação da moradia estudantil da UNICAMP. Tendo em vista que essa moradia surgiu a partir de uma mobilização estudantil no passado, a investigação foca no modo como esse documentário elabora a memória de criação do lugar, especialmente observando a incorporação de trechos de filmes/vídeos como imagens de arquivo.

Documentário de memória: arquivo, mídia e dever de memória

A fim de tratar da construção de memória observada no documentário de moradia estudantil que analisaremos, primeiro é necessário destacar a intensão de registro de memória pelo vídeo. A ideia de registro aqui analisada considera esse documentário como uma espécie de arquivo, no sentido de armazenar a memória, de materializá-la através de um suporte tecnológico, o que garante a oportunidade de acessá-la por meio de visualizações do material. Materializar a memória permite que seja transmitida, não somente aos contemporâneos do período de produção do arquivo, mas principalmente às gerações vindouras. A possibilidade de transmissão assegura que um determinado legado seja perpetuado e representa uma defesa contra o risco de esquecimento ou de apagamento de memória.

Os estudos de Aleida Assmann (2011) sobre as mídias de memória trazem uma importante contribuição para entendermos a relação entre arquivo e documentário na contemporaneidade. Visto que a memória viva, ou seja, a memória experiencial de testemunhas perdeu seu potencial de transmissão via oralidade no presente, a pesquisadora constata o papel

3 - O Taba constituiu uma ocupação estudantil de dois anos, de 1986 a 1988, do prédio do Ciclo Básico (CB) da UNICAMP com vistas a pressionar à instituição para a construção da Moradia Estudantil.

imprescindível cumprido pelas tecnologias como meios de armazenamento de memória. Arquivo e memória não são sinônimos, mas o primeiro pode ser utilizado como instrumento de construção do segundo. Como sistema de registro, os arquivos cresceram exponencialmente em volume e angariaram uma nova configuração com as chamadas novas mídias, entre elas o vídeo:

Meios materiais de armazenamento, que são empregados como suportes para a memória, são indispensáveis para que o arquivo funcione como armazenador de conhecimento coletivo. [...] Os arquivos são, portanto, altamente dependentes das mídias tecnológicas. A “arquivabilidade” de dados aumentou vertiginosamente com as tecnologias de novos sistemas de registro, tais como fotografia, filme, mídias de áudio e de vídeo. (ASSMANN, 2011, p. 25. grifo da autora)

Esse aumento vertiginoso da “arquivabilidade” de dados é também constatado na sentença de Pierre Nora: “produzir arquivo é o imperativo da época” (NORA, 1993, p. 16). Nora não hesita em afirmar que “fala-se tanto de memória porque ela não existe mais” (1993, p. 13) O historiador francês percebe o movimento de aceleração da história. Para além de uma metáfora, essa afirmação reflete a percepção de uma ruptura do presente com o passado. Rompimento que desencadeia uma busca desenfreada por vestígios, restos, rastros do passado, reflexo do sentimento de que a memória se esfacelou no presente. O senso de esmorecimento da memória instiga a problemática de como preservá-la em meios materiais que garantam a sua perpetuação.

O sentimento de ameaça à memória no mundo moderno é evidenciado pela existência de lugares de memória. Conforme Nora: “Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história [...]” (1993, p.08). Marcados pela artificialidade de suas celebrações simbólicas e materiais, os lugares de memória “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.” (NORA, 1993, p.13). Por isso, a necessidade constante de vigilância comemorativa para impedir o desaparecimento da memória. Alerta que paira sobre todas as memórias que não se encontram em lugares de memória.

A condição de moradores/estudantes é provisória dentro das universidades, só o é mediante vínculo institucional, constituindo uma identidade efêmera. Por esse caráter impermanente de elo universitário com o espaço, os portadores da memória viva, que presenciaram ou participaram dos acontecimentos em torno da campanha pela construção da moradia estudantil da UNICAMP, tenderam a sair do espaço após o término de seus cursos universitários. Isso gera um vácuo de transmissão de memória, já que “a comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde” (ASSMANN, 2011, p. 17).

Dessa forma, coloca-se o problema: quem ou o que transmitirá a memória em torno da fundação da moradia estudantil? E sob qual perspectiva? Sem as testemunhas oculares e a interrupção de transmissão oral dos acontecimentos passados, há a preocupação de passar esse legado militante às futuras gerações de estudantes/moradores. O sentimento de esquecimento é induzido pela visão de que a Moradia foi fundada “naturalmente”, como uma iniciativa espontânea dos órgãos institucionais, apagando no presente a ação de mobilização dos estudantes no passado em toda a sua lida de reivindicação. Tendo em vista que “não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas” (ASSMANN, 2011, p. 19) o trabalho de *Moras à Luta* de reconstruir o passado, de investigar os seus efeitos no presente, resulta em uma vontade de transmissão de memória.

Moras à Luta

Moras à Luta traz à tona o não cumprimento do acordo entre movimento Taba e reitoria da universidade selado em 1987. Um dos termos do acordo previa a construção de 1500 vagas, compreendendo a construção de 1000 vagas numa primeira etapa, e o restante em uma segunda etapa, prometido até o mês de julho de 1989. Contudo, somente foram construídas as vagas previstas na primeira etapa, deixando uma dívida pendente de construção do restante das vagas prometidas. O documentário se apoia em imagens de arquivo para caracterizar essa dívida do passado, relacionando-a com a falta de vagas no presente, exigindo reconhecimento dessa pendência por parte da UNICAMP.

Após imagens de apresentação do espaço, *Moras à Luta* apresenta uma imagem de arquivo de 1987 que mostra uma entrevista com Takeo Gushiken, integrante do Diretório Central dos Estudantes (DCE-UNICAMP) da época, indagado sobre o processo de luta estudantil que resultou na construção da Moradia. O arquivo prossegue com a leitura dos termos de acordo que oficializou a criação do local feita pelo reitor da universidade no período, Paulo Renato. Um dos termos do acordo se refere a construção do total de 1.500 vagas, que seriam concretizadas até julho de 1989. A não realização dessa promessa marca o mote principal de *Moras à Luta*: a falta de vagas na Moradia e a reivindicação do cumprimento desse acordo no presente fílmico.

Moras à Luta volta a usar imagens de arquivo para reivindicar a realização das promessas de campanha feitas pelas autoridades institucionais e impulsionar a mobilização estudantil no presente. Além das supracitadas imagens iniciais, duas imagens de arquivo são colocadas em momentos finais do vídeo: uma sabatina com o atual reitor, do ano de produção final do documentário (2015), e a incorporação de um trecho de vídeo que contém uma entrevista com Ubaldo Marques, integrante do movimento Taba que através de ocupação de um dos prédios da UNICAMP conquistou junto à Reitoria o acordo de construção do espaço⁴.

4 - *Moras à Luta* mostra o momento de desocupação da sede administrativa da Moradia em 2011 em que uma das líderes do movimento da ocupação estudantil, Cristiane, concede uma entrevista à imprensa na qual retoma a história do Taba e o acordo selado como justificativa de protesto por mais vagas no espaço. Para mais informações sobre o Taba e como ocorreu a ocupação do Ciclo Básico da Unicamp em 1986 como forma de pressionar

A sabatina foi realizada com até então candidato a reitor da UNICAMP, Jorge Tadeu, com representantes das entidades de estudantes, técnicos-administrativos e professores (DCE, STU e ADUNICAMP, respectivamente) em 2013. O trecho de arquivo mostra Jorge Tadeu reiterando que o projeto original de construção da Moradia previa 1.500 vagas e prometendo em sua campanha a efetivação desse número. Contudo, a representante do DCE, questiona essa promessa ao indagar: “Então assim, eu queria saber diante desse cenário, o senhor falou da prioridade da moradia estudantil, queria saber se vai ser de fato uma prioridade ou se esse descaso que a gente vem vivenciando vai permanecer?”⁵.

O documentário opta por não mostrar a resposta do candidato. Aparece logo em seguida a cartela “Tá chegando a hora. O que deve acontecer agora. Ubaldo Marques”. *Moras à Luta* volta ao passado, busca no discurso gravado de Ubaldo Marques⁶, estudante que participou ativamente do movimento Taba, que ouvimos como voz *over* enquanto a câmera se movimenta pelos corredores da Moradia, a resposta para o questionamento da estudante no presente. O documentário se recusa em delegar a resposta para o problema exposto em outro discurso de reitor, como se repetisse as promessas do passado.

A gravação de Ubaldo Marques está contida em um trecho do vídeo *Dinossauro-Memória Pré-histórica da Moradia*⁷ gravado em VHS por Flávio Shimoda na década de 1990 para evocar essa testemunha participante do Taba. A voz *over* de Ubaldo Marques, é conjugada com imagens interiores da Moradia, relatando como foi o processo de construção do espaço e a experiência dos primeiros anos de habitação. Shimoda adota a estética de câmera na mão, que flui entre os corredores e blocos da Moradia enquanto ouvimos a voz de Ubaldo contando como a Moradia foi construída e sua visão política sobre a experiência de morar no espaço. Como exemplificado nesse trecho incorporado por *Moras à Luta*

Mas você é obrigado a construir uma convivência. Inventar essa convivência e fazer seus acordos. Manter individualidades sem perde de vista que você está numa comunidade. A Moradia não foi construída em apartamentos, predinhos, foi construída em casas para justamente você ter esse espaço de negociação. Se as pessoas se fecham em casa, a Moradia não vai ser curtida do jeito que ela deve [...]. Mas acho que tá chegando a hora, o que deve acontecer agora, as pessoas saberem que há coisas além do tijolo quebrado, da telha quebrada, da torneira que não fecha. (Voz de Ubaldo Marques)

Enquanto a câmera atravessa um corredor da Moradia, a voz de Ubaldo Marques frisa a necessidade de convivência coletiva entre os moradores e de aproveitar o espaço comunitário para além do individualismo. O documentário direciona o discurso de uma liderança das lutas do passado para engajar os estudantes/moradores para a vivência do espaço, destacando as relações coletivas. O trecho desse discurso traz elementos de reflexão para a

a reitoria para a construção da Moradia, ver: CARPANETTI, Renata Ragazzo. A moradia vive!: História da Moradia Estudantil da UNICAMP (1985-2001). Orientação de José Luís Sanfelice. Campinas, SP: [s.n.], 2010. 46 f. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000771838&opt=4>. Acesso em: 20 jul. 2019.

5 - Esse trecho da sabatina está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wKOfpSfASWI>. Acesso em: 10 de out de 2019.

6 - Uma das ruas localizadas dentro da Moradia leva o nome de Ubaldo Marques. Essa homenagem denota a sua importância simbólica como militante da Moradia dos Estudantes da UNICAMP.

7 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DaCDTMAjImE&t=454s>. Acesso em: 20 jul. 2019.

ação dos próprios moradores, que era direcionado aos contemporâneos de Ubaldo, mas que *Moras à Luta* atualiza para os de agora, visando incentivá-los a observar as questões políticas que envolvem a comunidade.

Moras à Luta propõe não somente buscar nas próprias raízes do passado a memória sobre a forma como ocorreu a reivindicação pela construção do espaço, mas reatualizar os valores da luta estudantil que originou a Moradia, com a perspectiva de mobilizar politicamente os estudantes/moradores no presente. O contraponto entre essas duas imagens de arquivo, do reitor e de Ubaldo Marques, na parte final do documentário, ressalta a dívida da UNICAMP em atender a essa demanda e a necessidade de engajamento dos próprios moradores na luta proposta.

O documentário assim apresenta a pendência das vagas prometidas que não foram concretizadas, estabelecendo uma relação com a falta de vagas no presente. No entanto, *Moras à Luta* não determina uma relação de causa e efeito, mas a continuidade no presente dessa memória estudantil, destacando um dever de memória para com as lutas do passado, instilando um sentimento de injustiça quanto ao acordo não cumprido.

Filmografia

Moras à Luta (Samuel Souza e Eduardo Oliveira, 2015)

Referências

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

NORA, P. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In. Projeto História, São Paulo, n.10, p.7-29, 1993.

Tensões entre amadorismo e profissionalismo em instaséries¹

Tensions between amateurism and professionalism in instaseries

Emilly Belarmino²
(Mestranda - UFPE)

Resumo: Pretendemos refletir sobre o embate profissional versus amador no contexto das produções audiovisuais encontradas na web, firmando nosso olhar nas Instaséries, micronarrativas seriadas compartilhadas no Instagram. A partir de elementos como estética, técnica e equipamentos utilizados na produção e pós-produção discutiremos o que de fato classifica uma obra como amadora ou profissional na web, ambiente onde essa linha tem se tornando cada dia mais tênue.

Palavras-chave: Amadorismo, Instaséries, Audiovisual, Micronarrativas, Redes Sociais Digitais

Abstract: We intend to reflect on the professional versus amateur clash in the context of audiovisual productions found on the web, focusing our eyes on Instaseries, serial micronarratives shared on Instagram. From elements such as aesthetics, technique and equipment used in production and post-production we will discuss what really classifies a work as amateur or professional on the web, an environment where this line has become increasingly blurred.

Keywords: Amateurism, Instaseries, Audiovisual, Micronarratives, Social Media Network

O barateamento de equipamentos, a popularização dos *smartphones* e o surgimento de ambientes livres na web, borraram cada vez mais as fronteiras entre o profissional e o amador, retomando com força o debate em torno deles. Apesar da polêmica presente no tema, diversos realizadores afirmam que as experimentações oriundas das produções ditas amadoras são benéficas para o universo audiovisual. “Como dizia Flaherty, as grandes mudanças no cinema serão provocadas por amadores e não por profissionais.” (ROUCH, 1964, apud WELLER, 2014).

Tendo em vista tais questões, pretendemos refletir sobre as tensões entre esses dois universos através das micronarrativas seriadas disseminadas no Instagram, as Instaséries. Essas se diferenciam não apenas pelo ambiente em que são experienciadas, mas por trazerem elementos característicos da rede em que circula: curta duração, efemeridade, ubiquidade, uso de ferramentas que compõem o *app*.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Painel - Linguagens, reinvenções e intersecções.

2 - Graduada em Design Gráfico pela Unibratex, mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFPE, integrante do LISIM - UFPE e bolsista FACEPE.

Amadorismo vs. profissionalismo

No senso comum a palavra “amador” se relaciona a alguém que pratica uma atividade por amor, sem remuneração ou pretensão de atuação profissional. Mas, seria apenas esses fatores que caracterizam produtor e produção como amadores? Ao longo dos anos o termo ganhou forte carga pejorativa, para alguns é quase uma ofensa, pois se relaciona a ausência de proficiência para prática de tarefas ou a má execução e/ou não conhecimento aprofundado da atividade. Os amadores estão espalhados em várias áreas, mas nosso foco será aos que se dedicam ao audiovisual.

Em diferentes países foram realizadas pesquisas a fim de entender esse universo. No Brasil, nos chama atenção a pesquisa desenvolvida por Lila Foster (2016) que investiga historicamente o início das produções cinematográficas amadoras, reconhecendo-as como peças integrantes da história do cinema nacional, uma vez que apenas obras ficcionais e documentais são destacadas na historiografia do cinema de vários países.

O amador já figurava na pré-história da cultura de massa em academias artísticas, onde ele era uma “fã” da arte com conhecimentos singulares, como Foster (2016) aponta. Com a difusão de museus e escolas de artes, os amadores se dividem entre detentores do saber e praticantes de um *hobby*, iniciando os embates de hierarquia e legitimidade. Com o surgimento da fotografia, se tornou possível notar as alterações dos campos culturais e artísticos em decorrência da industrialização. A autora aponta que no campo amador dois polos se articulam: os homens comuns produzindo recordações de família e os entusiastas, adquirindo maior conhecimento técnico para alcançar destaque, seja entre os homens comuns ou entre as produções realizadas dentro dos moldes mercadológicos.

A princípio, ser um amador não era motivo de vergonha. Fato evidenciado através de clubes de amadores, onde seus integrantes carregavam o título com honra, mesmo investindo na técnica para se destacar entre praticantes com menor conhecimento. “O termo ‘amador’ passa a significar tanto uma categoria de distinção – o Amador com ‘a’ maiúsculo –, assim como um qualitativo da imagem, na maioria das vezes pejorativo: imagem caseira, malfeita.” (FOSTER, 2016, p. 51). A criação do Foto-Cine Clube Bandeirante, em Porto Alegre, vai de encontro à liberdade criativa alcançada no amadorismo. Os fundadores integravam a associação de fotógrafos profissionais do estado, mas saíram por não compartilharem das expectativas do grupo, visavam, porém, maior liberdade artística.

Através da internet e dispositivos móveis, o audiovisual amador tomou conta de nosso cotidiano. Os clubes deram lugar a ambientes online unindo uma simultaneidade de atividades como debates, ensinamentos e exibição de obras. Diante das evidências até então discutidas, nosso conceito sobre amador fundamenta-se ao traçado por Rodrigo Carreiro (2016):

[...] o sujeito para quem o ganho econômico ao praticar alguma atividade não está no topo de sua lista de preocupações; alguém que pode não ter tido uma instrução formal, mas que aprendeu um ofício baseado na intuição e num método romântico, às vezes caótico, de

tentativa e erro; alguém cujo objetivo maior ao executar determinado ato está no prazer lúdico originado da própria execução, mais do que no produto final almejado [...]. (CARREIRO, 2016, p. 164)

A atuação desse grupo reflete em mudanças significativas no audiovisual. Não importa o gênero, duração, técnica ou equipamento utilizado, na internet todos podem compartilhar suas produções, mesmo que isso não signifique necessariamente o alcance de fama e prestígio em meio a audiência dispersa na rede.

Produção audiovisual amadora nas redes sociais digitais

Com o aprimoramento da internet comercial, surgiram diversas plataformas para compartilhamento de vídeos, a exemplo do YouTube. Desde 2005 a plataforma tem possibilitado que vídeos caseiros, antes confinados nas mídias de armazenamento e tvs da família, sejam disponibilizados em rede, sem restrições ou limitações. Provocando com isso uma revolução no consumo audiovisual.

Analisando essas mudanças, Andrew Keen (2007) as classifica como “Culto do amador”. Em seu livro homônimo afirma que a sociedade se torna cada dia mais amadora, podendo causar prejuízo em algumas instâncias. Para ele, não podemos confiar em nada que os amadores produzem na web, seja pelo anonimato recorrente ou pelas agendas individuais.

Eu temo que viveremos para ver a maior parte da nossa música vinda de bandas amadoras de garagem, nossos filmes e televisão do glorificado YouTube, e nossas notícias compostas por fofocas de celebridades hiperativas, servidas como meras vestimentas para publicidade. (KEEN, 2007, p. 135, tradução nossa)

Apesar do grande volume de produções na web é possível encontrar obras de qualidade que por vezes transitam entre internet e mídias convencionais. Os últimos 4 anos no Brasil evidenciam a força do YouTube e o modo como ele ainda traça mudanças. A plataforma se destaca como preferência nacional para consumo de vídeos, atrás apenas da TV Globo por 3 pontos percentuais³. Sua utilização tem ido além do entretenimento, muitos utilizam para adquirir conhecimento, identidade e autonomia, graças a diversidade de conteúdo.

Mesmo com a liderança nacional do YouTube, as redes sociais digitais se colocam como ambientes de destaque para o escoamento audiovisual. Apesar de permitirem o compartilhamento de outros formatos, os vídeos ganham maior evidência. Até mesmo os algoritmos oferecem maior alcance, o que de certa forma reforça produção e consumo, principalmente se pensarmos que todo equipamento para produção e transmissão está ao alcance de todos: os *smartphones*.

Sobre a produção de narrativas audiovisuais com dispositivos móveis, Lucas Bambozzi (2009), as classifica como microcinemas e afirma que, durante o processo de expansão do cinema digital se origina um formato audiovisual que acontece em situações específicas

3 - Disponível em: <<https://abemd.org.br/noticias/pesquisa-video-viewers-youtube-fica-atras- apenas-da-tv-globo>>. Acesso em 24 ago. 2019

além das sessões em salas escuras, trazendo inovações, mas mantendo aspectos dos formatos anteriores unindo texto, imagem, interação, participação, sensorialidade, dentre outros aspectos. Por se inserirem em um ambiente com vasta e constante proliferação de informações, torna-se humanamente impossível acompanhar muitas produções, sobretudo de longa duração, assim, vídeos curtos predominam e se espalham em diversas plataformas, mas, no Instagram ganham destaque pela própria limitação de tempo do *app*, que não repeliu, mas, estimulou o surgimento de obras serializadas, as *instaséries*. Ressignificando a plataforma, originalmente desenvolvida para compartilhamento de registros do dia a dia e a tornando uma ferramenta para consumo e distribuição de produções seriadas audiovisuais.

O aplicativo foi lançado em 2010, só recebeu suporte para vídeos em 2013 passando por grandes transformações ao longo dos anos. No início, os vídeos eram limitados a 15 segundos, passando para 60 em 2016. No mesmo ano, em meio a briga pela audiência com o Snapchat, ganha o recurso *stories*, ambiente efêmero onde a imagem compartilhada permanece “viva” por 24h, quando não fixada nos “Destques”, ficando disponível apenas para o autor nos “Arquivos”. Na tentativa de criar concorrência direta com o YouTube, a plataforma lançou em 2018 o IGTV, ambiente com foco em vídeos de até 1h. Apesar dos 3 ambientes e das funções espalhadas neles, a preferência recai para os *stories* e galeria, áreas onde as *instaséries* são fortemente disseminadas.

Um olhar sob as Instaséries

Apesar da diversidade de plataformas online para compartilhamento de vídeos, grupos de usuários ao redor do mundo dão início a experimentações no Instagram. Em paralelo ao suporte a vídeo, em 2013, surgiram no *app* os primeiros registros seriados. A inovação das *instaséries* está no ambiente que permite recepção, interação e debate com fluidez e instantaneidade, além da curtíssima duração episódica, com obras produzidas para consumo prioritário no *mobile*, em função do aplicativo. A efemeridade é também algo marcante, mesmo em produções compartilhadas na galeria, uma vez que, com o fluxo constante, as postagens antigas dão lugar a novas e, conseqüentemente, têm um menor tempo de vida.

Mesmo com produções de grandes grupos publicitários e afins, a maioria delas são feitas de forma acessível, impulsionadas por *hobbie* ou paixão. Como é o caso da conta @1Quarto. Na plataforma, o grupo gaúcho dá vida a histórias de humor de forma rápida e descontraída, desde o limite de 15 segundos até os dias atuais, agregando às atualizações da plataforma as obras. Como foi o caso da sua mais recente produção: *Aquece*, divulgado como o primeiro programa de auditório com *live* no Instagram. O movimento contrário também é encontrado, como é o caso do grupo carioca @Medaumminutinho. Formado por 4 pessoas atuantes nas áreas de direção, roteiro e atuação, que encontraram nas *instaséries* a liberdade de criação perdida nas mídias tradicionais⁴, se assemelhando aos integrantes dos grupos de fotografia profissionais que migraram para o dos amadores com o mesmo objetivo. Apesar das distinções encontradas entre as produções dos grupos, duas séries trazem

4 - Camilo Pellegrini é um grande exemplo dentre os 4 integrantes do grupo. Mesmo sendo roteirista na Record por 13 anos optou por não renovar o contrato com a emissora e tem se dedicado a narrativas seriadas na web.

aproximações em termos de locação, edição, enredo e outros. Mostrando-se relevantes para servirem como objeto em nossa análise: *Relacionamento Sério* (@1Quarto) e *Browmance* (@Medaumminutinho).

Ambas tramas giram em torno de relacionamentos amorosos e o universo que lhes circunda. Em *Relacionamento Sério* vemos a rotina do casal Laura e Gui em situações inusitadas do dia a dia. Enquanto *Browmance* acompanhamos dois amigos, os “brow”, que nutrem secretamente uma paixão pelo outro, mesmo tentando a todo custo sustentar uma imagem de hétero pegador. As duas se desenrolam sem buscar fortes vínculos com a narrativa clássica do cinema, levantando muitas dúvidas ao longo dos seus episódios, sem se preocupar com uma solução. *Browmance*, por exemplo, já está em sua segunda temporada, e a dúvida se os “Brows” irão ou não assumir o romance permanece em todos os 19 episódios e isso acaba se tornando o seu fio condutor.

Essa liberdade de não trabalhar um desfecho, ou começo, meio e fim fazem forte ligação com o imanente e o inacabado, conceitos trabalhados por Cleomar Rocha (2008). Os novos formatos surgidos na contemporaneidade, como as instaséries, encontram na imanência a não contemplação e práticas que se aliam a conexão constante. Enquanto o inacabado suscita uma lógica de coletivismo e participação, fazendo com que produtor e consumidor interajam e criem uma rede de trocas. A união dessas duas forças insere os indivíduos em uma complementaridade entre conceber e fruir, já que todo o processo vai sendo desenrolado diariamente ou semanalmente na palma de suas mãos.

Mesmo aparentando ter qualidade de imagem semelhante, as produções recorreram a diferentes equipamentos para a captação. *Relacionamento sério* se dividiu entre Iphone 7 Plus e LG G4 nas gravações, já *Browmance* recorreu a Canon 5D.



Figura 1: A esquerda, frame de *Relacionamento Sério*, a direita, frame de *Browmance*. /Fonte: Instagram (2019)

Apesar de utilizarem equipamentos de captação com qualidades distintas, as diferenças plásticas entre as imagens são quase imperceptíveis. Seja em função da redução de qualidade ao ser inserida na rede, ou quaisquer outros fatores. Em alguns casos é possível

encontrar outras produções do @1Quarto capturadas com *smartphone* que possuem uma qualidade superior às filmadas com a 5D pelo @Medaumminutinho. No entanto, a audiência não apresenta questionamentos quanto a isso, como vemos nos comentários.



Figura 2: A esquerda, comentários de *Relacionamento Sério*, a direita de *Browmance*. /Fonte: Instagram (2019)

A principal preocupação do público é com o conteúdo. Não que em mídias tradicionais isso seja diferente, mas aqui ele ganha um peso maior. A representatividade, não encontrada por muitos em outras mídias, acaba surgindo, seja pela identificação com a situação mostrada ou por estar em uma situação oposta, mesmo assim a audiência enxerga o lado cômico.

Concluindo, mesmo com a fragmentação da audiência nos ambientes virtuais, seja pelo algoritmo, falta de recursos dos produtores ou fatores distintos, a possibilidade de produzir para web está disponível para todos. Nas redes sociais digitais, principalmente no Instagram, o público tem uma menor preocupação com qualificações técnicas e titulações, sobrepõem se a esses fatores a criatividade e o conteúdo. Equipamento, *software* ou área de atuação do produtor é posto de lado e o mérito vai para produções realizadas de forma simples e/ou com celulares, ganhando maior destaque entre a audiência, talvez por trazer uma maior aproximação com suas realidades produtivas, suscitando o sentimento de que o audiovisual é algo tangível e que eles também podem realizar, se assim desejarem. Sendo assim, arriscamos afirmar que, o que classifica essas produções como amadoras ou não é o público que as consome, uma vez que lá as exigências são outras.

Referências

BAMBOZZI, Lucas. Microcinema e outras possibilidades do vídeo digital. São Paulo: @Livros Digitais, 2009.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. Remediation. Understanding New Media. Cambridge: The MIT Press, 1999.

CARREIRO, Rodrigo. A hora dos amadores: notas sobre a estética da imperfeição no audiovisual contemporâneo. RUMORES (USP), v. 12, p. 153-162, 2018.

FOSTER, Lila Silva. Cinema amador brasileiro: História, discursos e práticas (1926-1959). Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 266. 2016

KEEN, Andrew. The Cult of the Amateur: How Today's Internet Is Killing Our Culture. Nova York: Doubleday, 2007.

ROCHA, Cleomar. O imanente e o inacabado: entre as dimensões sensível e pragmática da experiência na estética tecnológica. In: SANTAELLA, Lúcia; ARANTES, Priscila. (Org.). Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir. São Paulo: Educ, 2008.

WELLER, Fernando. "Eis o filme" - O formato 16mm e a influência da estética amadora no documentário moderno. E-Compós (Brasília), v. 17, p. 1, 2014.

O ressentimento da mulher caipira em *Amélia* (2000), de Ana Carolina¹

The resentment of *caipira* women in Ana Carolina's *Amélia* (2000)

Erika Amaral²

(Mestranda - Universidade de São Paulo)

Resumo: No cinema brasileiro contemporâneo, a recorrência de temáticas como o ressentimento e as evocações do passado no tempo presente aponta para questões que extrapolam a dimensão diegética, como problemas históricos, políticos e sociais, como é o caso de *Amélia* (2000), dirigido por Ana Carolina. Nesse filme, o encontro entre mulheres caipiras ressentidas e a atriz francesa Sarah Bernhardt possibilita uma leitura da crítica ao colonialismo cultural.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, caipira, Ana Carolina, cinema de autoria feminina.

Abstract: In the recent years of Brazilian film, themes such as resentment and echoes of the past in the present have been recurrent and point out to issues beyond the diegetic sphere - historical, social and political issues. That is the case of *Amélia* (2000), directed by Ana Carolina, in which the encounter of resented *caipira* women and the French actress Sarah Bernhardt allows us to analyze aspects of cultural colonialism.

Keywords: Brazilian cinema, caipira, Ana Carolina, women-authored cinema.

Introdução

Amélia (2000), longa-metragem ficcional escrito e dirigido pela cineasta paulistana Ana Carolina, reúne três eixos temáticos que caracterizam o cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2018): a presença de uma figura estrangeira em território nacional, a imagem do ressentimento e o motivo temático do passado no presente. Entrelaçando esses três elementos, buscamos investigar no filme de Ana Carolina a experiência do ressentimento na vida das protagonistas, mulheres caipiras³.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão *Feminino no cinema e suas representações* (Painel 2).

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA/USP), bolsista FAPESP (processo nº 2018/13482-7). Contato: erika.amaral.pereira@usp.br.

3 - A noção de "caipira" aqui utilizada faz referência a Candido (2010) em relação à origem rural e modos rústicos das personagens, oriundas de uma fazenda no interior do estado de Minas Gerais.

Em *Amélia*, a estória se inicia em 1905. Logo de início, a atriz francesa Sarah Bernhardt finaliza uma apresentação teatral e se reconforta nos braços de sua dama de companhia, que dá nome ao filme. Através de um corte espaço-temporal, salta-se para uma fazenda em Cambuquira, no interior de Minas Gerais, onde vivem as irmãs de Amélia, Francisca e Oswald, e sua “criada”, Maria Luísa.

A ordem cotidiana na fazenda se desestabiliza quando Amélia comunica à família, por meio de uma carta, que deseja vender sua parte das terras e que as aguarda, no Rio de Janeiro, para prestarem serviços à nova turnê de Bernhardt. Assim, inesperadamente, as três caipiras partem para a capital carioca, onde descobrem que Amélia havia, há pouco, falecido.

À espera de receberem os valores e pertences deixados pela finada, as mineiras se sujeitam a costurar os vestidos para o espetáculo teatral. Da convivência prolongada entre as quatro mulheres, permeada pela incomunicabilidade linguística e por conflitos de entendimento, emergem o rancor, a inveja e a sede de vingança, agravados pela amarga rememoração da irmã morta, que se intensificam conforme o tempo.

Ao longo do filme, é possível verificar atitudes das caipiras que são orientadas pelo ressentimento, entendido como um caldo de sentimentos negativos recalcados que se prolonga temporalmente. O momento em que esse ressentimento se revela com maior intensidade é a sequência que pode ser considerada o ponto de tensão culminante da narrativa – a declamação do poema romântico *I-Juca Pirama* (1851), escrito por Gonçalves Dias, diante da atriz francesa.

Uma possibilidade de interpretação é a de que tal conflito entre ânimos e atitudes presente no filme *Amélia* implica um tensionamento das definições fenomenológicas de *ressentimento*: transformado, associa-se à ira e ganha corpo com a vingança, ou, como propõe Ansart (2001), desloca-se do psiquismo para a conduta, exterioriza-se. Buscamos defender que tal tensionamento provoca uma reconfiguração das relações entre as brasileiras e a europeia à medida em que se elabora uma metáfora da dominação imperialista.

Para analisar *Amélia*, iniciamos nossa discussão com ponderações sobre o tema do *passado no presente*, baseando-nos em Xavier (2018). Em seguida, tratamos da figura do ressentimento e dos contornos particulares que esta noção ganha em *Amélia*, tendo como referência a obra de Xavier (2018; 2006; 2002) e seu diálogo com Scheler (2010), ao que somamos as proposições de Ansart (2001) e Kehl (2005; 2004).

Ecos do passado

Principiamos pela compreensão das manifestações de diferentes temporalidades presentes em *Amélia*, tanto na dimensão diegética quanto extra-diegética. O filme é lançado em 2000, durante a Retomada, período iniciado nos anos 1990⁴ em que a produção cine-

4 - O período da Retomada não é definido consensualmente. Autores como Oricchio (2003) e Marson (2006) defendem seu início em 1995 e término em 2002. Nagib (2002), por sua vez, estabelece o começo da Retomada em 1994.

matográfica brasileira encontra novo fôlego por meio da instalação de leis de incentivo e da estabilização econômica. É nesse mesmo período, especificamente no ano de lançamento, que ocorrem as comemorações oficiais do V Centenário, ou 500 anos do “Descobrimento”, o que reforça a sobreposição de temporalidades históricas.

Além do contexto de virada do século XX para o XXI referente ao período das filmagens, outra camada temporal trazida pelo filme é de ordem narrativa: apresenta-se um presente histórico, ambientado em 1905. Além disso, o filme é imbuído de uma carga histórica, um lastro, ao referenciar acontecimentos reais, como a vinda de Sarah Bernhardt ao Brasil (OLIVEIRA MOURA, 2017). Revelam-se, então, os veios pelos quais a história se infiltra na narrativa fílmica.

Deslocando o foco para as reminiscências do passado no tempo presente na ordem diegética, é possível ressaltar a importância de alguns elementos, como a carta escrita por Amélia, a trilha sonora, as frases repetidas pelas irmãs e a figura do espelho, como veremos adiante.

A carta de Amélia é responsável por provocar uma sensação de desalento que será recuperada em diversos momentos conforme avança a narrativa através de um comentário musical melancólico de corda e sopro, composição original do músico estadunidense David Carbonara para o filme. Desde o nome das faixas musicais – *The farm* (A fazenda) e *Packing* (Fazendo as malas)⁵ – nota-se a menção à vida no meio rural e à partida para a cidade⁶.

A música é inserida de modo extra-diegético, pela primeira vez, durante a leitura atropelada da carta, e retorna quando as três mulheres, exauridas pela viagem, chegam ao hotel carioca e relembram a morte do cachorro Fubá nos trilhos do trem. Assim, os momentos breves de lembrança de Cambuquira são acompanhados pelo comentário sonoro: o passado, portanto, manifesta-se com melancolia.

Outro modo pelo qual se verifica a imanência do passado no presente é o “escape” de falas ou expressões que têm suas origens em experiências vividas outrora: por serem interiormente ruminadas com constância, despontam nos discursos de modo amargurado. As irmãs frequentemente pronunciam as palavras escritas por Amélia em sua carta, tais como “finjam que conhecem tudo muito bem”. Desdenhosamente, Francisca e Oswaldal recuperam esta sentença pouco inocente agourada pela irmã falecida, que presumia que as mineiras estranhariam os hábitos da cidade grande e, pode-se supor, buscava se proteger de constrangimentos.

Uma imagem potente que sela o retorno de Amélia ao presente em que se encontram Bernhardt e as caipiras é a figura do espelho, por onde se materializa a presença fantasmagórica da irmã. A finada encarna um papel de *retornada* na figura de sua irmã mais velha em um momento singular em que Francisca ocupa o mesmo quadro que Bernhardt, em primeiro

5 - Traduções nossas.

6 - O acesso à trilha sonora integral do filme nos foi concedido por David Carbonara em outubro de 2019.

plano. Estabelece-se uma transposição de identidades: a presença da primogênita é confundida com a recordação de Amélia operada pela atriz (Imagem 1). Ambas as irmãs, portanto, acompanham o momento de declínio da francesa.



Imagem 1: Francisca e Bernhardt olham-se no espelho | *Amélia* (Ana Carolina, 2000) | © Crystal Cinematográfica

As recorrências do passado, então, ganham vulto na interseção entre melancolia e ressentimento:

O ressentido, assim como o melancólico, mantém uma atitude amarga e pouco esperançosa diante da vida, e parece tão preso ao passado quanto aquele, impossibilitado de esquecer as supostas causas de sua infelicidade. (KEHL, 2004, p. 36)

Dessa forma, partimos da recorrência do passado para compreender as manifestações do ressentimento entre as caipiras.

Mulheres ressentidas

Para investigar de que maneira o ressentimento se instala nas protagonistas mineiras de *Amélia*, resgatamos a associação desta noção ao cinema brasileiro descrita por Xavier (2018), que, por sua vez, recupera Scheler (2010).

Para Scheler (2010), *ressentimento* implica dois sentidos: em primeiro lugar, o reavivamento e repetição da experiência de uma reação de resposta emocional endereçada contra alguém; em segundo lugar, uma emoção negativa, de natureza hostil, que não contém a intenção negativa em si, mas alimenta tais intenções. Como um fenômeno, o ressentimento aponta para um autoenvenenamento da mente, com causas definidas, como a vingança, o rancor, a inveja ou o desprezo, que perdura temporalmente.

Nessa perspectiva, se há concretização da vingança não há ressentimento, pois este último é causado por emoções tão fortes que exigem sua contenção – seja por razões físicas ou mentais, seja pelo medo (SCHELER, 2010). Mas, como aponta Ansart (2001), se o ressentimento é um sentimento tão potente, é improvável que não desencadeie consequências nas

atitudes e condutas do indivíduo ressentido. Afinal, como o ressentimento se exterioriza? Para tanto, é possível discutir *ressentimentos*, no plural, com intensidades variáveis, em lugar de uma definição universal do conceito (ANSART, 2001, p. 19).

Aproximando-nos de Ansart (2001), buscamos propor que, em *Amélia*, o ressentimento se transforma, contamina-se pela ira e pela impulsividade, e mais tarde vem à tona em atitudes específicas, como a declamação do poema romântico *I-Juca Pirama*, que marca uma forma de insurreição das brasileiras contra as ofensas de Sarah Bernhardt.

Ao longo da narrativa se consolida uma hostilidade crescente entre as protagonistas, que é condensada em uma das sequências finais do filme, quando do conflito direto entre Bernhardt e Francisca. Com um tom de voz declamatório, a atriz ameaça e xinga as oponentes, acusa-as de inveja, preguiça e cobiça, revelando um profundo desprezo pelas caipiras e, por extensão, pela cultura brasileira, fincando a diferença entre sua origem “civilizada” e intelectual contra a “selvageria” das caipiras.

Nesse momento, inflamada pela raiva, Francisca declama trechos do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias, e versos de *Navio Negreiro, Tragédia no Mar*, de Castro Alves. Com esse gesto, Francisca se coloca em defesa da própria identidade, em resistência contra as formas de dominação transcontinentais. Atinge-se, portanto, uma nova dimensão interpretativa através da inserção da poesia, que aponta para tensões históricas extra-diegéticas, sublinhadas pelos discursos das personagens (AMARAL, 2019)⁷.

As caipiras derrotam a presunção de Sarah Bernhardt naquele instante, mas continuam relegadas a uma posição de inferioridade. Contagiadas pela sede de vingança, as caipiras tramam uma represália: retiram as almofadas utilizadas para amortecer a queda de Bernhardt quando do suicídio de Flória Tosca na cena final da peça. No palco, sob risco de destruir sua reputação e sua carreira, Bernhardt se joga no chão, ferindo-se gravemente.

Assim, a figura do ressentimento ganha novos contornos. De início, é o estado constante de silenciamento da insatisfação que vai contaminando as caipiras conforme convivem com a francesa, mas, ao cabo, torna-se outra emoção: uma amálgama de ira, inveja e desejo de vingança, intensificada pela fala odiosa de Bernhardt contra as caipiras e pela fatídica perda das terras de Cambuquira que deixava as irmãs despossuídas. Como propõe Ansart (2001), o desejo de vingança pode ser analisado como engendrado na experiência da humilhação, que acarreta o ferimento do amor-próprio, a negação de si e o revanchismo suscitado pela autoestima abalada. Movidas por essa reconfiguração de suas emoções, que lhes fornecia também coragem, elas usam o discurso – com o resgate da poesia romântica nacionalista – e a ação – com a retirada das almofadas – para se rebelar contra a invasora.

Resgatando a análise de Xavier (2018, p. 323), configura-se então uma “simbiose assimétrica” de “dependência e ressentimento mútuos” que se explicita com a sequência final, em que as caipiras integram o elenco de figurantes “indígenas” no espetáculo de Bernhardt,

7 - Em outra oportunidade, analisamos com maior detalhamento os usos da poesia romântica e da teatralidade em *Amélia*. Ver Amaral (2019).

dez anos mais tarde, em Paris, em que a atriz recita uma tradução de *I-Juca Pirama* para o francês. Assim, os gestos explosivos das caipiras contra a atriz se tornam acontecimentos menores: elas de toda forma são “engolidas” por Bernhardt, restando-lhes resmungar com descaso e impotência os versos “sou bravo, sou forte, sou filho do Norte”, como faz Francisca no espetáculo parisiense.

Ressentimento e resistência

Nossa leitura do ressentimento das caipiras de Ana Carolina, então, pode tensionar a definição de *ressentimento* conforme proposta por Scheler (2010) e revisitada por autores como Xavier (2018) e Kehl (2004; 2005) à medida em que provoca, de fato, a ação, que irrompe da dimensão psicológica para a realidade, como propõe Ansart (2001, p. 21). Como se propusesse uma resposta ao questionamento colocado por Ansart (2001), o ressentimento da mulher caipira se transforma, manifesta-se e corporifica-se, tanto no discurso que retoma um clássico da literatura brasileira, quanto na consumação da vingança contra a fonte da opressão das brasileiras, na figura de Sarah Bernhardt e de sua origem europeia.

Assim, emerge uma dimensão alegórica, que aponta para os conflitos herdados dos processos de colonização do continente americano, reforçados se pensarmos as questões contextuais e históricas que marcam o lançamento do filme, como a comemoração do V Centenário no ano de 2000. Dessa forma, a contaminação pelo ressentimento, agravada pelos engodos do passado que reverberam no presente, dá espaço a uma forma de resistência, que, no filme, engendra uma alegoria dos séculos de colonização europeia sobre o território brasileiro: uma angústia do conflito não resolvido que se arrasta pelo cotidiano e que se origina na ferida aberta do imperialismo.

Referências

- AMARAL, E. “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi”: tensões do colonialismo e intermedialidade em Amélia. *Aniki*, vol. 6, n. 2, 2019.
- ANSART, P. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CANDIDO, A. *Os parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papyrus, 2017a.
- _____. Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *FAMECOS*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril, 2017b.
- KEHL, M. R. O ressentimento camuflado da sociedade brasileira. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 71, mar., 2005.
- _____. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

MARSON, M. I. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embracine à criação da Ancine*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan/jun, 2012.

_____. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ORICCHIO, L. Z. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHELER, M. *Ressentiment*. Wisconsin: Marquette University Press, 2010.

XAVIER, I. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. *Aniki*, 5, jun. 2018.

_____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos Estudos*, 75, jul., 2006.

_____. O concerto do ressentimento nacional. *Sinopse*, v. IV, n.8, p. 35-37, 2002.

Juliana Rojas e Marco Dutra: um lobisomem brasileiro no cinema¹

Juliana Rojas and Marco Dutra: a
brazilian werewolf in the cinema

Esmejoano Lincol França²
(Mestrando PPGC-UFPB)

Resumo: Este artigo, derivado de painel apresentado na Socine em 2019, tem como objetivo analisar a ressignificação do mito do lobisomem a partir da inserção simbólica ou presentificada da criatura nos filmes *Trabalhar cansa* (2011) e *As boas maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra. Resgataremos através das Estruturas Antropológicas do Imaginário a origem do mito e a confrontaremos com a decomposição/recomposição imagética da criatura realizada pelos cineastas.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; horror; lobisomem; mito; imaginário.

Abstract: This article, derived from a panel presented at Socine in 2019, aims to analyze the resignification of the werewolf myth from the symbolic or presentified insertion of the creature in the films *Trabalhar cansa* (2011) and *As boas maneiras* (2018), by Juliana Rojas and Marco Dutra. We will retrieve through the Anthropological Structures of the Imaginary the origin of the myth and confront it with the imaginary decomposition/recomposition of the creature by the filmmakers.

Keywords: Brazilian cinema; horror; werewolf; myth; imaginary.

Introdução

Parte da filmografia dos diretores Juliana Rojas e Marco Dutra é composta de imagens aterrorizantes que povoam o nosso imaginário coletivo. As narrativas fílmicas desses diretores, que frequentemente flertam com o horror e o suspense, podem recorrer à lendas urbanas consagradas na contemporaneidade, como a suposta malignidade presente no boneco do personagem Fofão - imagem do filme *Quando eu era vivo* (2014), assinado por Dutra -, ou aos mitos mais ancestrais, como a lenda do lobisomem, explorada nos filmes *Trabalhar cansa* (2011) e *As boas maneiras* (2018) - estes assinados por ambos os diretores.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual no painel "Cinema de horror no Brasil", sob a coordenação do mestre Lucas Procópio Caetano.

2 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB); membro do Grupo de Pesquisa em Cinema e Audiovisual (Gecine) e do Grupo de Produção e Pesquisa em Ficção Seriada (Grufics), ambos da UFPB.

No entanto, o modo como a imagem do lobisomem aparece nas duas obras acima citadas difere da abordagem regular das obras de horror e de suspense que se utilizam desta lenda em suas narrativas. Em *Trabalhar cansa*, por exemplo, o mito é despido de vida e se apresenta de quase forma etérea. Já no segundo longa que destacado em nosso corpus, *As boas maneiras*, a figura do lobisomem aparece personificada e viva em mais de um personagem.

Em ambos os filmes, outro dado a ser considerado no exercício imagético do mito é o atravessamento das questões sociais. A existência simbólica do lobisomem em *Trabalhar cansa* também pode ser lida no plano das discussões sociológicas, funcionando como uma espécie de “entrave econômico”. Já em *As boas maneiras*, o lobisomem marca presença ora como personagem, ora como elemento que sedimenta e altera relações entre diferentes classes sociais.

Tendo exposto de forma introdutória as peculiaridades sobre o exercício imagético desta figura mitológica nas obras que escolhemos dissecar, evidenciamos que o objetivo deste artigo, desdobramento do painel homônimo apresentado no XXIII Encontro SOCINE, realizado em outubro de 2019 em Porto Alegre, é analisar ressignificação do mito do lobisomem a partir da inserção simbólica ou presentificada desta criatura nos longas de Juliana Rojas e Marco Dutra e o atravessamento de questões sociais destes filmes mediada pela presença etérea ou corporificada do personagem mítico.

Para isso, resgatamos através das Estruturas Antropológicas do Imaginário, classificação de arquétipos e símbolos proposta por Gilbert Durand (2012), as imagens que possivelmente deram origem ao mito e compararemos este resultado com a ressignificação imagética notada nas obras Rojas e Dutra. Em seguida, faremos o recorte das questões sociológicas apresentadas nos filmes, tentando entender como a figura do lobisomem pode enriquecer essas narrativas. Esta pesquisa é uma continuação do painel apresentado na Socine do ano passado, onde propomos uma análise sobre as imagens do filme *A forma da água* (Guilherme Del Toro, 2018). (FRANÇA, 2018).

Teoria

A presença de certo enviesamento sociológico, econômico e/ou histórico em filmes de horror remonta às primeiras décadas do cinema. Daniel Medeiros (2016) rememora que algumas das primeiras experiências desse gênero, notadas durante o expressionismo alemão da década de 1920, (*O Gabinete do Dr. Calligari* (1920) e *Nosferatu* (1922), por exemplo), foram impactadas, sobretudo, pelos horrores da Primeira Guerra Mundial; os velhos arquétipos do vilão e do vampiro nessas obras emulavam toda a negatividade decorrente dos campos de batalha. Saltando para a contemporaneidade, o realizador americano Jordan Peele discutiu através dos seus filmes *Corra!* (2017) e *Nós* (2019) os horrores da sociedade americana no século XXI: o racismo e a xenofobia fizeram as vezes de monstros.

A utilização de imagens simbólicas ou arquetípicas como recurso de enriquecimento narrativo perpassa diversas outras mídias ao longo da história. Todavia, o caleidoscópio pictórico do cinema possibilitou novos usos dessas imagens, como apontamos em trabalho anterior (FRANÇA, 2018, p. 336): num nível menos aparente, “através da leitura dos mais simples enquadramentos *plongé* ou *contra-plongé*, podemos captar a ideia de ascensão e de queda, de poder e de submissão de um personagem (...)”, por exemplo. Já num nível narrativo mais aparente, mais pragmático, os realizadores do audiovisual podem construir personagens tendo como base o arcabouço de imagens arquetípicas que acumulamos em milhares de anos.

O que chamamos neste trabalho de *Teorias do Imaginário* constituem a reunião dos trabalhos de diversos autores das áreas das ciências humanas desenvolvidos durante os séculos XIX e XX sobre essas imagens. Os teóricos que se debruçavam sobre esse tema buscavam compreender esses mecanismos de representação e simbolização engendrados pelo ser humano desde o despertar de sua consciência até os dias atuais, na tentativa de entender como e onde estas imagens se constituíram, se cristalizaram e como se realizam no presente, em nosso cotidiano. Para Danielle Pitta, “aquilo que poderia parecer absolutamente natural (árvores, água, fogo...) é transformado pelas diversas culturas para adquirir significado específico” (PITTA, 2017, p. 18).

Gilbert Durand (1921-2012) organizou as imagens constituidoras de símbolos e arquétipos naquilo que chamou de Estruturas Antropológicas do Imaginário, dividindo-as em dois polos distintos: Diurno e Noturno. O Polo Diurno, do poder, da polêmica, das distinções, abarca dois temas: “As Faces do Tempo e O Cetro e o Gládio (ou Estrutura Heroica do imaginário), “estruturas estas que dão resposta à questão fundamental do homem, que é a sua mortalidade”, (PITTA, 2017, p. 26).

Os temas diurnos se opõem num duelo de forças. As Faces do Tempo reúnem os símbolos ligados às trevas, à angústia, à queda; O Centro e o Gládio abarcam os símbolos que irão combater os anteriores, representando a luz, o conhecimento a vitória (PITTA, 2017). O lobisomem se constitui como símbolo/mito *teriomórfico*: refere-se à animalidade à ideia de morder, de devorar, da existência de uma boca aberta cheia de dentes prontos para trucidar. Constitui também outros mitos e lendas, como o Bicho Papão (FRANÇA, 2019).

Segundo Durand:

“(...) podemos verificar com Langton que a crença universal nas potências maléficas está ligada à valorização negativa do simbolismo animal. O especialista da demonologia verifica que numerosos demônios são espíritos desencarnados de animais, especialmente de animais temidos pelo homem, ou ainda criaturas híbridas, misturas de partes de animais reais” (DURAND, 2012, p. 83).

A ideia de atribuir certa animalidade a criaturas malignas vem de uma observação do “simbolismo ‘mordicante’” dessas criaturas. Ainda de acordo com Durand, “o fervilhar anárquico transforma-se em agressividade, em sadismo dentário. (...) na maior parte dos casos, a animalidade, depois de ter sido o símbolo da agitação e da mudança, assume mais simplesmente o simbolismo da agressividade, da crueldade” (DURAND, 2012, p. 84).

Análise

Partamos para a análise. Como já adiantamos na Introdução, quanto à presença do lobisomem, a diferença básica entre os dois filmes está no modo como os longas lidam com esta imagem. *Trabalhar cansa* narra a trajetória de Helena (Helena Albergaria) e Otávio (Marat Descartes), casal de classe média que decide comprar um mercadinho fechado para reformá-lo e abri-lo sob nova direção. Ao longo do filme, acompanhamos as desventuras do casal na tentativa de lidar com uma série de problemas – inclusive sobrenaturais – que rondam o empreendimento. As coisas se tornam mais estranhas conforme a parede dos fundos do mercadinho apresenta insolúveis problemas de infiltração. Aliado a isso, Helena começa a notar uma incômoda presença invisível no local. Desconfiada do que está por trás da infiltração, a empresária marretar a parede podre e acaba fazendo uma assustadora descoberta: concretado à parede estava o corpo de uma criatura meio humana, meio lobo.

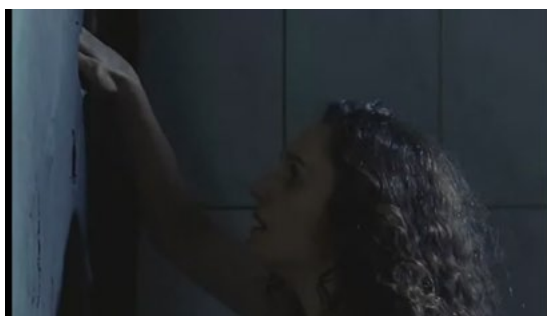


Figura 1: Helena martela a parede podre tentando ver o que tem do outro lado. | Fonte: *printscreen* do filme *Trabalhar cansa* (2011); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas



Figura 2: A parede podre cede e a criatura concretada cai sobre Helena. | Fonte: *printscreen* do filme *Trabalhar cansa* (2011); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas

Assim como a crença popular que versa azar sob o terreno em que uma cabeça de burro ou de cavalo foi enterrada, Helena e Otávio acreditam que o azar que os cerca está naquela criatura que a parede escondia. Para acabar com o mau agouro, o casal decide se livrar da criatura numa espécie de ritual: cobrem o corpo com sal e o queimam num lugar longe da cidade. Em *Trabalhar cansa*, a imagem do lobisomem surge *decomposta*, não está

presente dentro de uma adaptação, paráfrase ou paródia do mito: o símbolo – e ele sozinho – se reconecta com sua origem teriomórfica e reencontra suas características constituidoras, o soturno, a animalidade, a má sorte, dando toques sobrenaturais a uma narrativa cotidiana calcada em problemas igualmente cotidianos.



Figura 3: Helena “salga” o corpo da criatura. | Fonte: *printscreens* do filme *Trabalhar cansa* (2011); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas



Figura 4: Helena e Otávio ateiam fogo à criatura. | Fonte: *printscreens* do filme *Trabalhar cansa* (2011); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas

Falemos agora do outro longa que compõe nosso corpus. Em *As boas maneiras*, Ana (Marjorie Estiano), mulher de classe média, grávida, contrata os serviços de Clara (Isabél Zuaa), que inicialmente trabalhará apenas como doméstica, mas logo assumirá também as funções de enfermeira e de babá da patroa. Clara descobre os estranhos hábitos de Ana, que sai às noites para se alimentar do sangue de animais; ao invés de revelar o “problema”, a doméstica encoraja o apetite de Ana, decidindo colocar seu próprio sangue na comida dela. A proximidade faz com que a relação entre elas se modifique: Clara e Ana se tornam amantes. Infelizmente, o romance acaba sendo interrompido por uma tragédia: no parto, Ana morre. E Clara descobre que o filho de sua ex-patroa era, na verdade, um lobisomem. Inicialmente, Clara tem medo do que vê sair do ventre de Ana; mas ao invés de dar cabo da “criaturinha”, a ex-empregada doméstica decide ficar com o bebê-lobo.



Figura 5: Ana se alimenta de sangue. | Fonte: *printscreens* do filme *As boas maneiras* (2018); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas



Figura 6: Isabel põe seu próprio sangue na comida de Ana. | Fonte: *printscreens* do filme *As boas maneiras* (2018); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas

Anos depois, descobrimos que Joel (Miguel Lobo), o filho de Ana, está morando com Clara, que se tornou sua mãe adotiva. Nas noites de lua cheia, época do mês em que Joel se torna um lobisomem, Clara o acorrenta e o tranca em um quatinho, para se certificar de que ele não ferirá ninguém. Joel também é submetido a uma severa dieta vegana, sendo terminantemente proibido de comer qualquer tipo de carne. As coisas mudam quando, encorajado por uma vizinha, o menino fura a “dieta”: ao sentir o sabor de um gostoso bife acebolado, Joel se torna agressivo e se rebela contra a mãe, deixando seu lado lobo cada vez mais à mostra.



Figura 7: Joel recém-nascido, transformado em lobisomem. | Fonte: *printscreens* do filme *As boas maneiras* (2018); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas



Figura 8: Isabel e Joel no final do filme. | Fonte: *printscreens* do filme *As boas maneiras* (2018); direção: Marco Dutra e Juliana Rojas

Em *As boas maneiras*, o mito aparece como nós o conhecemos, *personificado*: o lobisomem, criatura metade homem-metade lobo, que sai as noites à procura de caça, cuja linhagem pode ser repassada de geração em geração. A diferença é que o atravessamento de questões sociais ressignifica a função do símbolo dentro desta outra narrativa: ao invés de provocar pavor, medo, ele promove a união de duas mulheres de classes distintas em prol

de um bem comum, cuidar de um recém-nascido. O sangue de que o lobisomem se alimenta também torna o elo que sedimenta a relação entre Clara dá a Ana – Clara dá, literalmente o seu sangue para a namorada consumir.

Considerações finais

Conforme indicamos em um em artigo prévio (FRANÇA, 2018), a utilização de imagens arquetípicas constitui uma estratégia antiga na constituição de textos e subtextos fílmicos – como acontecia e continua acontecendo em outras obras narrativas, audiovisuais ou não, desde a antiguidade. A diferença principal da abordagem dissecada no trabalho que apresentamos anteriormente na Socine, em 2018, para o estudo que apresentamos neste artigo está no uso que se faz de tais imagens: enquanto em *A forma da água*, longa de Guillermo Del Toro analisado na etapa anterior desta pesquisa, as imagens utilizadas enriquecem o subtexto fílmico, seja através de imagens caracterizadas como diurnas ou como noturnas. a figura do lobisomem em *Trabalhar cansa* e em *As boas maneiras* surge corporificada na tela, ora como cadáver, que exerce suposta influência maligna, ora como criatura viva, da mesma maneira que na conhecida lenda.

Quanto ao atravessamento de questões sociais nos dois longas que analisamos, percebemos que, o lobisomem, como símbolo ou mito teriomófico, modula sua presença imagética ora para criar uma atmosfera estilizada de horror num drama cotidiano do cinema, no caso de *Trabalhar cansa*, ora para sedimentar um “elo” de classes sociais distintas em outra obra onde o horror não é apenas um apetrecho estilístico, mas um gênero constituidor, caso de *As boas maneiras*.

Referências

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*; tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. O retorno do mito: introdução à mitologia. *Mitos e sociedade*. Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia, Porto Alegre v. 11, n. 23, p. 7-22, 2004.

FRANÇA, Esmejoano Lincol. Os símbolos em *A forma da Água*: uma mitocrítica de gêneros. In: XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, 2018, Goiânia. *Anais de Textos Completos do XXII Encontro SOCINE*. São Paulo: Socine, 2018. v. 1. p. 330-338.

MEDEIROS, Daniel Lucas. O início do horror: o nascimento do gênero de terror no cinema e sua relação com a guerra. In: 4º Encontro Rede Sul Letras, 2016, Palhoça. *Anais do 4º Encontro Rede Sul Letras*, 2016. p. 283-287.

NOBOA, Ígor Carastan. *Filmes do fim do mundo: ficção científica e Guerra Fria (1951/1964)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Acesso em: 2019-04-19.

PITTA, Danielle. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. 2ª ed. Curitiba: CRV, 2017.

Um gênero em (re) configuração: “melodrama de macho” em *Praia do Futuro*¹

A genre in (re)configuration: “male melodrama” in *Praia do Futuro*

Everaldo Asevedo²
(Mestrando - PósCom/UFBA)

Resumo: Adotando-se, como objeto de estudo, o filme *Praia do Futuro*, de Karim Aïnouz, propõe-se, neste artigo, a análise da (re)configuração das matrizes históricas e elementos caracterizadores do gênero melodrama nesta obra audiovisual (que, conforme afirmado pelo próprio diretor, nortearam a concepção e realização de seu produto), de modo a perceber as estratégias utilizadas pelo cineasta para criar, numa narrativa protagonizada por homens gays, um “melodrama de macho”.

Palavras-chave: Gênero, melodrama, *Praia do Futuro*, Karim Aïnouz.

Abstract: Adopting, as study object, the movie *Praia do Futuro*, by Karim Aïnouz, this article proposes the analysis of the (re)configuration of the historical matrices and elements characterizing the melodrama genre in this audiovisual work (which, as stated by the director himself, guided the conception and realization of his product), in order to understand the strategies used by the filmmaker to create, in a narrative starring gay men, a “male melodrama”.

Keywords: Genre, melodrama, *Praia do Futuro*, Karim Aïnouz.

Desde o início de sua carreira como diretor, em 1993, com o lançamento do curta metragem *Seams*, o brasileiro Karim Aïnouz dirigiu seis longas-metragens de ficção já exibidos comercialmente³, obra suficiente para conquistar reconhecimento como um dos mais importantes diretores do cinema brasileiro contemporâneo, com expressiva participação e premiação em festivais nacionais e internacionais.

Nascido em Fortaleza, em 1966, Aïnouz mudou-se para Nova York em 1989, onde iniciou um mestrado em Teoria do Cinema na *New York University*. Foi nessa época que teve contato com o movimento que viria a ser cunhado por B. Ruby Rich como *New Queer Ci-*

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painele 7. Estudos de gêneros cinematográficos

2 - Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA e bolsista do CNPq. Bacharel em Artes, com concentração em Cinema e Audiovisual, pelo IHAC/UFBA. Pesquisador do Laboratório de Análise Fílmica (Pepa) do PósCom/UFBA. Bacharel em Direito pela UCSal - Universidade Católica do Salvador.

3 - Fonte: IMDB. Disponível em <http://www.imdb.com/name/nm0014694/?ref_=nv_sr_1>. Último acesso em 07/11/2019.

nema, que buscou estabelecer-se como um mo(vi)mento cinematográfico oriundo de um desejo de diversos realizadores de reconfigurar a representação de personagens LGBTQI+, “fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens” (RICH, 2015, p. 18).

Esse contato com os estudos *queer* e com esse novo olhar sobre as possibilidades de representação de personagens LGBTQI+ no cinema foram cruciais no início da carreira de Aïnouz no audiovisual, como relata Mateus Nagime (2015) no artigo *Karim Aïnouz e o New Queer Cinema*, elaborado a partir de uma entrevista realizada com o cineasta. Em seus primeiros trabalhos em Nova York, enquanto cursava seu mestrado, Aïnouz colaborou de perto com a produtora Christine Vachon, responsável pelo lançamento de diversos dos filmes com temáticas LGBTQI+ que circularam nos cinemas dos Estados Unidos no início dos anos 90 do século passado, tendo sido creditado, formalmente, como assistente de elenco, eletricitista e assistente de edição do filme *Veneno* (1991), de Todd Haynes, e assistente de edição de *Swoon - Colapso do Desejo* (1992), de Tom Kalin. Foram essas experiências e a vontade de participar mais ativamente deste mo(vi)mento que levaram o futuro realizador a começar a escrever, em 1994, o roteiro do que viria a tornar-se seu filme de estreia como diretor, *Madame Satã* (2002), e que se viram presentes também na miscigenação de gêneros numa narrativa LGBTQI+ operada em *Praia do Futuro* (2014), a jornada de um herói de carne e osso⁴ que Aïnouz alega ter tentado realizar como um “melodrama de macho”⁵.

Filmado em Fortaleza, cidade natal do diretor, e em Berlim, cidade em que ele estabeleceu residência, *Praia do Futuro* centra-se na história de Donato (Wagner Moura), um salva-vidas na Praia do Futuro, localizada na capital cearense, que, na primeira cena do filme, falha, não consegue salvar um turista alemão do afogamento. Este evento leva Donato a conhecer Konrad (Clemens Schick), o amigo do afogado, com quem acaba por envolver-se amorosamente e por quem se muda para Berlim, deixando para trás, no Brasil, a família, especialmente o irmão mais novo Ayrton (Jesuíta Barbosa). Anos mais tarde, Ayrton surge em Berlim à procura de Donato, e a chegada desse “fantasma” do passado leva o ex-salva-vidas a finalmente enfrentar tudo aquilo de que havia fugido ao longo da vida: a assunção da homossexualidade perante o irmão que o idolatrava, o medo de assumir um compromisso afetivo duradouro com o amigo do homem que não conseguiu salvar, o reconhecimento da própria falibilidade.

A partir deste filme, portanto, propomo-nos a analisar como Karim Aïnouz, imbuído do desejo de anexar gêneros inteiros professado pelos teóricos do *New Queer Cinema*, na tentativa de ressignificar social, cultural e politicamente as representações de personagens LGBTQI+ no cinema, convoca matrizes do gênero melodrama para produzir uma obra que busca, em certa medida, desestabilizá-lo e reconfigurá-lo.

4 - Fonte: reportagem “Em *Praia do Futuro*, Wagner Moura é ‘herói de carne e osso’, diz diretor”. Disponível em <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2014/05/em-praia-do-futuro-wagner-moura-e-heroi-de-carne-e-osso-diz-diretor.html>>, acesso em 07/11/2019.

5 - Fonte: reportagem “*Praia do Futuro*, com Wagner Moura, é um melodrama de macho”. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1454565-praia-do-futuro-com-wagner-moura-e-um-melodrama-de-macho.shtml>>, acesso em 07/11/2019.

O “melodrama de macho” de *Praia do Futuro*

Em que pese podermos apontar a origem do melodrama, como gênero, no teatro popular francês do início do século XVIII, no cinema, a consolidação do melodrama se deu em meados do século XX, quando este gênero passou a firmar suas características e conotações principais nos chamados *woman's film* (“filmes para mulheres”, em tradução livre), produto cultural que proliferou, nos EUA, durante a chamada era clássica do cinema. Vale ressaltarmos, contudo, que não existe uma coincidência absoluta entre os considerados *woman's film* e o melodrama, uma vez que, ainda que este seja reconhecidamente considerado um gênero cinematográfico, aquele produto cultural se refere, mais amplamente, a um grupo de produções lançadas no cinema, em meados do século XX, protagonizadas por mulheres e voltadas ao público feminino:

O *woman's film* não é um gênero “puro” - um fato que pode determinar parcialmente a dispensa depreciativa de tais filmes por parte da crítica masculina. Este é atravessado e informado por uma série de outros gêneros e tipos - melodrama, filme *noir*, o gótico ou filme de terror - e encontra o seu ponto de unificação fundamentalmente no fato de seu endereçamento. (DOANE, 1987, p. 68)

Este produto voltado à apreciação e consumo das mulheres também teve seu surgimento marcado no cinema latino-americano do mesmo período, associado igualmente à consolidação do melodrama como gênero essencialmente “feminino”.

A insistência na relação mulher/melodrama reside, fundamentalmente, nas poucas opções que a mulher tinha fora da esfera privada, e o cinema era um dos raros lugares onde podia ir só ou acompanhada por outras sem ser censurada. Estamos nos referindo a uma época em que não havia televisão e em que o poder auditivo do rádio entrava em crise, devido ao poder iconográfico do cinema. A falta de opções do público feminino foi inteligentemente compreendida pelos exibidores, os quais, como grandes articuladores do mercado cinematográfico, souberam interpretar, empiricamente, uma latente necessidade social. Países como Cuba e Argentina dedicaram um dia de exibição só para mulheres, que excluía o horário noturno, pois mulher decente não saía sozinha depois das 8h ou 9h da noite. Na Argentina existia, entre os anos 40 e 50, o “Dia para Damas”, no qual o melodrama era rei absoluto. [...] Desse modo, o cinema foi o espaço no qual a mulher podia, de maneira mais aberta, discutir o famoso “amor” para o qual fora induzida e sobre o qual se concentra a bateria dos valores patriarcais para ambos os sexos. (OROZ, 1999, p. 59-60)

Neste contexto, de forma a se atenderem os interesses dessa produção voltada a uma certa educação sentimental e moral das mulheres e de se a imbuir dos valores sociais hegemônicos da época, o melodrama, como gênero cinematográfico, consolidou-se com algumas características que se viam refletidas e reproduzidas em diversos dos *woman's film* lançados em meados do século XX, dentre estas: a narração de conflitos que se operam na esfera privada, em ambientes majoritariamente doméstico-familiares; a busca das mulheres por sua realização pessoal através da experiência do amor romântico e/ou do amor mater-

no, subsumindo-se as personagens femininas, assim, aos papéis de esposa e mãe; a obrigação de estas personagens femininas se manterem virtuosas e abnegadas, sob pena de serem excluídas socialmente; a presença masculina como vetor de (r)estabelecimento da ordem, seja mediante o casamento, seja mediante a salvação da mulher fragilizada, que se torna moralmente corrompida e somente volta a ser aceita socialmente mediante sua submissão ao modelo patriarcal triádico de família (pai, mãe e filhos).

Aparentemente imbuído deste imaginário de elementos constituintes do melodrama que imperou no cinema dos EUA e da América Latina e que marcou a consolidação deste gênero, conforme declarou em entrevistas concedidas quando do lançamento comercial de *Praia do Futuro*, Aïnouz parece ter-se inspirado em alguns dos elementos acima elencados para a concepção de seu filme. Repensando o gênero em questão para a construção da narrativa de um amor entre dois homens – o que, em princípio, reconfigura o melodrama como gênero cinematográfico, que, historicamente, era/é associado ao público feminino –, Aïnouz delinea seu protagonista, Donato (Wagner Moura), com características típicas de uma personagem melodramática: um homem virtuoso (salva-vidas que sofre por não ter conseguido impedir um afogamento), que mantém uma relação paternal com Ayrton (Jesuíta Barbosa), seu irmão mais novo, e que, ao se apaixonar pelo alemão Konrad (Clemens Schick), vê-se no centro de um conflito pessoal de natureza estritamente privada e doméstico-familiar (viver esse amor romântico, na Alemanha, ou permanecer junto à família, no Brasil), potencializado pelo receio de Donato em ser condenado moralmente ao assumir, perante a família e a sociedade, sua homossexualidade. Após ir para a Alemanha com Konrad, com planos iniciais de retornar ao Brasil, num ato impulsivo, Donato decide ficar com seu amado no país estrangeiro, optando, assim, pelo amor romântico independente da família, e este ato, considerado egoísta para os padrões melodramáticos, marca o início da “ruína”, da “punição” e da “exclusão” do protagonista: após uma passagem de tempo na narrativa entre o final do segundo e o início do terceiro atos do filme⁶, perceptível, especialmente, a partir da caracterização física do personagem de Moura (no início do terceiro ato, ele surge com cabelos mais compridos e com barba por fazer, ao contrário do visual mais “militarizado”, de salva-vidas, que porta nos dois primeiros atos – cabelos curtos e rosto barbeado), percebe-se que Donato está sozinho em Berlim. Somente com a chegada de Ayrton à capital alemã em busca do irmão fugidivo, o que força, inclusive, Donato a reconectar-se com Konrad a fim de lidar com este “fantasma” de seu passado, é que o protagonista se vê compelido a buscar conciliar sua sexualidade, seu amor e sua família, terminando o filme numa viagem de moto com Konrad e Ayrton que emula, em certa medida, a composição triádica de família tão cara ao melodrama (pai – Konrad, mãe – Donato e filho – Ayrton) e selando a redenção do protagonista.

Além da associação de Donato à figura da protagonista melodramática, a análise da narrativa de *Praia do Futuro* também permite perceber a trajetória de Konrad sob o olhar da presença masculina típica do melodrama, que surge como catalisador da redenção moral da personagem principal, em que pese, num certo rompimento com as matrizes essenciais

6 - Karim Aïnouz divide, explicitamente, *Praia do Futuro* em três atos, assim identificados por telas de intertítulos que separam, narrativamente, a jornada dos personagens: I - O abraço do afogado; II - Um herói partido ao meio; e III - Um fantasma que fala alemão.

deste gênero, esta figura ter características menos hegemonicamente heteronormativas que aquelas *über* masculinizadas do cinema de meados do século XX. Desde o início do filme, Konrad é apresentado como um homem gay confortável com sua sexualidade e disposto a envolver-se romanticamente com Donato, sendo ele, inclusive, a quem o protagonista, fragilizado, recorre para ajudá-lo a lidar com o irmão que surgiu em Berlim após tantos anos para confrontá-lo; por outro lado, apesar de exercer este papel de salvador, de bússola moral do protagonista, Konrad também é capaz de demonstrar sua própria fragilidade na cena em que, enquanto conserta sua moto (outro símbolo da masculinidade do alemão presente na película, que inicia com uma longa montagem em que ele, ao lado de um amigo, corre de moto pelas dunas da Praia do Futuro que dá título ao filme, ao som de uma música de rock), chora sozinho ao lembrar que se aproxima o dia em que Donato irá regressar ao Brasil, pon-do fim ao idílio amoroso deles.

O “melodrama de macho” do filme de Aïnouz também está presente na conturbada relação familiar que se estabelece entre Donato e Ayrton, o irmão que o idolatra, que o enxer-ga como uma figura paterna e que ele abandona no Brasil para viver seu amor na Alemanha, numa infração melodramática da mais alta gravidade. Uma das características marcantes do melodrama no cinema também é o sacrifício da personagem principal em prol da família, e, ao simplesmente fugir de suas responsabilidades para com o irmão, a mãe e a irmã, Dona-to torna-se corrompido moralmente como protagonista melodramático, dando início a sua jornada de queda e redenção. Neste contexto, o filme conclui com a já referida viagem de moto realizada juntamente com Konrad e Ayrton, introduzida com um *raccord* de monta-gem que parece querer conciliar o “voltar” com o “prosseguir”, o passado com o futuro: uma cena em que se vê Donato, sozinho, saltando de um trampolim para dentro da água de uma piscina – num movimento que se inicia no centro superior da tela e termina no centro inferior –, é imediatamente sucedida, numa edição sem cortes, por uma cena que mostra as motos que levam os três homens ao seu destino surgindo do centro inferior da tela em direção ao centro superior, opondo e complementando o movimento do personagem na cena anterior. E, no final desta jornada, percebe-se ter o protagonista o propósito específico de “emendar” o sacrifício anteriormente não realizado: após chegarem ao destino, Donato revela ao irmão, que tinha medo de entrar no oceano, que o objetivo da viagem era levá-lo a uma “praia no meio do mar”, somente acessível na maré baixa, quando as águas recediam tanto que era possível pisar na areia descoberta.

Dessas breves análises, percebe-se, portanto, que Aïnouz parece ter realmente bus-cado inspiração no melodrama cinematográfico clássico para a composição de seu *Praia do Futuro*, ao mesmo tempo em que, de certa forma e em certo grau, desestabiliza e reconfi-gura as matrizes deste gênero nas apropriações que dele faz, à luz dos ideais de anexação de gêneros do *New Queer Cinema*, ao centrar seu filme num protagonista masculino e ho-mossexual (e não numa personagem feminina e heterossexual), ao endereçá-lo, em certa medida, a um público LGBTQI+ e a espectadores de filmes considerados “de arte” (e não

a mulheres e ao público em geral), e ao construir, ao final, com a conciliação entre Donato, Konrad e Ayrton, um modelo de família que, ao mesmo tempo, emula e problematiza a tríade canonizada pela sociedade heteronormativa patriarcal (pai, mãe e filhos).

Referências

DOANE, M. A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

NAGIME, M. "Karim Aïnouz e o New Queer Cinema". In: MURARI, Lucas; NAGIME, Mateus (org.). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Brasil: LDC, pp. 132-139. 2015.

OROZ, S. *Melodrama - O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.

RICH, B. R. "New Queer Cinema - Versão da diretora". In: MURARI, Lucas e NAGIME, Mateus (org.). *New Queer Cinema - Cinema, Sexualidade e Política*. Brasil: LDC, pp. 18-29, 2015.

XAVIER, I. "Melodrama ou a sedução da moral negociada". *Novos Estudos CEBRAP*, v. 57, pp. 81-90, 2000.

O outro lado do vento: Orson Welles e a montagem da Nova Hollywood¹

*The other side of the wind: Orson Welles
 and the New Hollywood montage*

Fabiano Pereira²
 (Doutorando - UAM)

Resumo: *O outro lado do vento* (EUA, 2018), de Orson Welles (1915-1985), é exemplo de recuperação de material filmado e resgate póstumo da visão do artista para conclusão da obra. Para se reconhecer inovações numa perspectiva histórica, sua montagem permite comparações à teoria eisensteiniana e à Nouvelle Vague. Diferente de outras produções dos anos 1970 em que a montagem se estendeu por anos, antecipa tendências como edição de videoclipe e estética documental das imagens.

Palavras-chave: Cinema, Montagem, Orson Welles, Hollywood, Netflix.

Abstract: *The other side of the wind* (USA, 2018), directed by Orson Welles (1915-1985), is an example of retrieval of film footage and posthumous rescue of an artist's vision to conclude the artwork. In a historical perspective to recognize innovations, the film's montage allows comparisons to the eisensteinian theory and the Nouvelle Vague. Unlike other 1970's productions in which montage took years, it anticipates trends such as video clip editing and documentary handicam aesthetics.

Keywords: Cinema, Montage, Orson Welles, Hollywood, Netflix.

O outro lado do vento (The other side of the wind, França/Irã/EUA, 2018) é um filme dirigido décadas antes de seu lançamento por Orson Welles (1915-1985), que passou anos inacabado, a exemplo de outras obras dele, como o documentário *É tudo verdade* (It's all true, EUA, 1943), filmado no Brasil. Welles havia propiciado uma renovação notável à estética do cinema clássico hollywoodiano com *Cidadão Kane* (Citizen Kane, EUA, 1941), o que faz alguns estudiosos o considerarem precursor do cinema moderno. *O outro lado do vento* foi rodado entre 1970 e 1976, quando Hollywood propagava as obras de uma nova geração de diretores jovens e influenciados por esse cinema, predominantemente europeu. Era a chamada de Nova Hollywood. O lançamento tardio ocorreu diretamente no portal de *streaming* Netflix, que custeou a conclusão. Coube ao editor Bob Murawski enfrentar as cerca de 100 horas de material filmado da obra.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: WELLES, RKO.

2 - Doutorando e Mestre em Comunicação, área de concentração Comunicação Audiovisual, linha de pesquisa Análises de Produtos Audiovisuais pela Universidade Anhembi Morumbi.

Foram anos de esforço em vão de Welles para concluir o filme. Outros cineastas e produtores se predispuseram sem sucesso à mesma empreitada. Em 2002, o canal a cabo Showtime tentou finalizar e lançar o filme. Os cineastas Wes Anderson e Noah Baumbach tentaram levantar dinheiro para a conclusão do filme em 2015. Criou-se uma mística de cinéfilos admiradores da filmografia de Welles em torno da obra. O tempo que a edição do filme levou é apenas estimado, decorrente das dificuldades de produção e mudanças de equipe.

A edição de um filme de longa metragem costuma envolver sincronização do material captado após cada dia durante as filmagens, com seleção de cenas que devem começar a formar o corte final. Terminadas as filmagens, as decisões de diretores e produtores reduzem as escolhas finais das cenas, durações, cortes, fusões, *fades*, etc, rumo à forma final do filme. Um longa-metragem leva, em média, de quatro a oito semanas para ser rodado. Já o processo de edição e pós-produção em geral dura de seis meses a um ano.

Há em *O outro lado do vento* indícios suficientes para relacioná-lo ao seu tempo histórico de rodagem e ao atual momento da indústria, a que ele curiosamente também se adéqua. Pela credibilidade artística tão reiterada de Welles ao longo de décadas, por conta principalmente de *Cidadão Kane* – eleito melhor filme de todos os tempos por críticos e pesquisadores na revista Sight & Sound por um período equivalente a meio século até 2012 –, suas experimentações de montagem não surpreenderiam tanto, não fosse a época em que o filme foi produzido – e a época em que foi lançado, ainda que já sem interferência do diretor.

Welles precisava de dinheiro para financiar um filme que deveria ser um sucesso de bilheteria num momento em que Hollywood era tomada por diretores jovens que o reverenciavam. Ele sentia que seria mais fácil financiar seu novo filme, cujo enredo trataria de... Hollywood. Ledo engano... Pouco antes de iniciar a produção, Welles conheceu Gary Graver (1938-2006), que o contactou por telefone – a exemplo do reverenciado diretor de fotografia Gregg Toland, de *Cidadão Kane*. Desconhecido, ele se responsabilizaria pela cinematografia de todos os filmes do diretor a partir dali.

O outro lado do vento simula a realização de um documentário sobre o último dia de vida de um cineasta americano, que volta a Hollywood depois de anos na Europa, mesclada a imagens do filme homônimo que ele está tentando terminar sem fundos. A situação do protagonista Jake Hannaford (John Huston, outro ator cineasta) equivale à de Welles, o que reforça o caráter documental, pessoal e metalinguístico da dramatização. Outro diretor verídico, Peter Bogdanovich, então iniciante depois de atuar como historiador e crítico de cinema, participa no papel de Brooks Otterlake, cineasta próximo a Hannaford.

Complexidade acelerada

A montagem havia se intensificado em 1975. Já estava em curso o declínio da Nova Hollywood, quando filmes mais pessoais de seus diretores jovens passaram a dar lugar aos *blockbusters*. Estes filmes arrasa-quarteirão de grandes orçamentos e bilheterias, propensos a licenciamentos de produtos correlatos, ainda que dirigidos por alguns deles – como *Tuba-*

rão (*Jaws*, EUA, 1975), de Seven Spielberg, e *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, EUA, 1977), de George Lucas -, são um processo que dura até hoje. A falta de dinheiro para concluir o filme levou Welles a buscar produtores e fundos de outros países, como Espanha e Irã. Conforme a montagem frenética de colcha de retalhos indica, ninguém conhece o homem completo. Qualquer relato é parcial e sujeito a revisões, seja sobre Kane, Hannaford ou Welles.

Era tudo parte do conceito criativo de Welles: filmar em tantos formatos quanto possível e editá-los juntos como uma colagem cinematográfica de imagens em movimento e estáticas filmadas tanto em cores e preto e branco, com 16mm, 35mm, Super 8, câmeras portáteis e fixas. Como parte disso, muitos extras receberam câmeras com o pedido de filmar durante as cenas da festa. Welles também imaginou que haveria várias equipes de documentário, incluindo uma da televisão alemã e outra da BBC, criando assim um comentário subjacente sobre a mídia moderna que tudo consome e tenta devorar Hannaford, mas está realmente se “alimentando” de si mesma: costurada durante a edição, aquela frenética, agitada e hiper-real filmagem de festa funcionaria como uma moldura, fornecendo contexto e uma estrutura narrativa na qual Welles poderia posicionar o lindo, mas sem sentido, filme de retorno de 35mm de Hannaford. (KARP, 2015, p. 49)

Tanto o filme de Welles quanto o de Hannaford são devedores pelo menos das montagens rítmica e tonal de Sergei Eisenstein, além da noção de plano enquanto célula de montagem (EISENSTEIN, 2002, p. 42), tão cara ao diretor e seu gosto pelas relações de profundidade de campo. Na rítmica, o conteúdo do quadro deve ser considerado para a duração do fragmento de filme. “A tensão formal é aqui obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 81), mais efetiva com material mais intenso num tempo facilmente distinguível. Eisenstein classifica a montagem tonal como um estágio além, em que o movimento dentro do quadro impulsiona o de um quadro a outro (EISENSTEIN, 2002, p. 81).

A noção de movimento no quadro tem um sentido mais amplo que o de mero deslocamento de corpos. Ela engloba todas as sensações do fragmento de montagem, baseando-se no seu caráter emocional. A tonalidade da luz pode levar a uma leitura de uma cena mais ou menos sombria. Muitos elementos angulosos em cena podem gerar uma leitura de um tom agudo da imagem, caso de uma tonalidade gráfica (EISENSTEIN, 2002, p. 81), e assim por diante, valendo até graus de precisão de foco. “A montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais do plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 84).

A proposta da montagem dos novos cinemas dos anos 1960 também reflete nas estratégias adotadas, especialmente a *Nouvelle Vague* francesa. São a estética do fragmento, a polifonia narrativa, formas até então atribuídas ao documentário e a incorporação do acaso na filmagem (MANEVY, 2006, p. 221) - “divinos acidentes”, para Welles. Tal influência contrariou um dos motivos que haviam levado o influente crítico francês André Bazin a elogiar *Kane*, a continuidade temporal dos planos, em favor do que Jean-Luc Godard chamou de artificialidade erótica do instante (MANEVY, 2006, p. 234).

A partir da consciência do cinema como aparato, a Nouvelle Vague adotava uma concepção de montagem ágil que não temia a descontinuidade, a exemplo do cinema hollywoodiano (MANEVY, 2006, p. 245), e gerava mais cortes. Também previa inserções de arquivos fílmicos, material documental, programas de TV, quadrinhos, pinturas ou textos ao longo do filme. Avaliando *Acosado* (*À bout de souffle*, França, 1959), de Godard, Manevy considera o modo de filmar do cineasta “lúdico, heterogêneo, devedor de muitos gêneros culturais, da poesia à entrevista televisiva, sem pretensões ilusionistas”, em que cabem a homenagem, o comentário, o esforço poético, o espírito de ensaio e a discussão de temas atuais (MANEVY, 2006, p. 242), com seus cortes bruscos e rupturas de continuidade.

Comparado ao todo da obra, com seu estilo documental de aparência improvisada, os trechos do filme de Hannaford também primam por cortes ligeiros, mas com ângulos atípicos, calculados com o apuro estético de sua tonalidade gráfica. Há recorrência de elementos visuais entre câmera e objeto principal para destacar a profundidade e campo e várias superfícies reflexivas simulam sobreposições. Fragmentária e polifônica, conforme Manevy, a ambiguidade narrativa se apoia numa montagem complexa e, graças à irregularidade constante de seu fluxo, não claramente linear. “Contei cerca de 2300 tomadas em 117 minutos, uma média de três segundos por tomada”, afirma David Bordwell (2018, p.1). “Godard é a influência definitiva”, considerava Welles, por seu “desprezo incrível pelos maquinismos cinematográficos e até pelos próprios filmes” (BOGDANOVICH, 1992, p. 189).

Poucas tomadas parecem feitas com a estabilidade de um tripé. É a abreviação e a violação do plano, de que trata Eisenstein, o tempo inteiro. À movimentação dos corpos no quadro se soma a das diversas câmeras em seus diversos ângulos. Vários dos corpos em posições mais estáveis estão em veículos em movimento. Os diálogos alinhavam a coerência das imagens. No filme de Hannaford, a cena de sexo no carro tem tantas luzes de cores distintas e cortes, que parece um videoclipe de rock, em entrecortada e explosiva tonalidade de luz. Essa montagem complexa, não linear e acelerada faz pensar quanto Welles antecipou o que seria popularizado pelo canal musical de televisão MTV a partir dos anos 1980.

A MTV efetuou uma mudança na maneira como entendemos imagens. (...) Como resultado, toda uma nova linguagem surgiu com um enredo limitado e um estilo de corte e edição emprestado do cinema de vanguarda americano da década de 1960. (...) Nesse estilo, o corte era imensamente rápido, então o significado das imagens tinha que ser apreendido muito rapidamente (...). Com a MTV, o fenômeno da história de três minutos foi adotado por um grupo que não conhecia conscientemente a história daquele tipo de edição, mas que, de alguma forma, foi forçado a desenvolver esse estilo. Uma geração cresceu em meio a uma cultura visual rápida e um rápido entendimento das imagens. (SCHRÖDER, 2001, p. 33)

Welles também anteviu mais uma vez o que se tornaria prática recorrente a partir dos anos 1980. “Câmeras mais leves, assim como a Steadicam e outros suportes flexíveis de câmera (...), permitiram aos diretores imitar as tomadas em movimento intrincadamente coreografadas de Orson Welles, Max Ophuls e Alfred Hitchcock” (BORDWELL; THOMPSON, 2010, p. 674), avaliam Kristin Thompson e Bordwell. “Os diretores também reviveram as câ-

meras de mão, que, acreditava-se, elevava a energia visual e sugeria um autenticidade crua de documentário” (BORDWELL; THOMPSON, 2010: p. 675). Essa opção transcende a mera questão estética. Sem o prestígio nos grandes estúdios, que décadas antes lhe permitia o acesso a equipamentos como gruas e *dollies* e profissionais experientes, Welles não conseguia os recursos necessários para realizar o tipo de sequência intrincada que o tornou famoso.

Outras pós-produções americanas demoradas dos anos 1970 geraram montagens inovadoras, o que confere a *O outro lado do vento* valor simbólico da época. *Apocalypse now* (EUA, 1979), de Francis Ford Coppola, e *Eraserhead* (EUA, 1977), de David Lynch, se destacaram na edição de ambientes sonoros que traduzem estados emocionais ou criam atmosfera sonora ininterrupta, às vezes deslocando o som de sua sincronia com a imagem. Welles priorizou o visual em sincronia com o ritmo dos cortes entre planos e sequências.

Considerações finais

Três longas-metragens. Mesma época e país. Três propostas artísticas ousadas e distintas. Diretores com caminhos autorais próprios, produções com os mais variados níveis de orçamento. Todos estourando a previsão de custo e tempo – um em décadas. Complicações e atrasos singulares. Soluções de montagem originais e complexas mantidas, apesar dos percalços. Lynch um artista independente tentando estreiar em longa-metragem, Coppola um premiado destaque da geração de diretores com formação superior em cinema e Welles um ícone há décadas com dificuldade de viabilizar projetos, mas ainda buscando inovar. Todos em algum grau de pressão por conta das engrenagens de Hollywood, durante e depois do seu breve hiato de abertura para criações mais livres das tradições narrativas.

O outro lado do vento tem na montagem apelo atípico pela perspectiva interna em sua composição, enquanto célula, e também horizontal, no frenético encadeamento quase sempre cronologicamente linear das cenas. Sobreposições sonoras em Coppola e Lynch, justaposições de imagens em Welles, que antecipou a popularização do VHS, registros de múltiplas perspectivas e formatos, numa narrativa que se desobriga da clara compreensão da plateia. A midiaticização da festa de Hannaford só se fazia em coberturas jornalísticas, em grande parte com câmeras fotográficas e de TV. Mesmo hoje, com câmeras de foto e vídeo disponíveis em qualquer celular, apenas apresentações de música ou eventos atípicos têm cobertura tão ostensiva. O olhar midiaticizado coletivo, interativo, simultâneo e constante foi uma previsão acertada de Welles, até onde a tecnologia dos anos 1970 permitia estimar.

O outro lado do vento teria sido uma obra de exceção em qualquer contexto, qualquer cenário, qualquer cinematografia no mundo. Continua sendo. Se Kane era lembrado por meio de cinco pessoas que o conheceram bem, com seus diferentes pontos de vista, Hannaford é descrito por bem mais, inclusive por si próprio, sem que com isso se chegue a conclusão alguma sobre sua história e motivações. O resultado é um filme caleidoscópico, seja na sua cinematografia, sua montagem, sua produção, os fragmentos que mesclam e espalham

narrativa ficcional e registro documental, bem como nos tempos de sua história. A previsão dos anos 1970 tornou-se espelho dos 2010. Mas o tempo não reduziu o impacto da ideia, só o potencializou, pela rapidez de sua constante e tão elaborada fragmentação.

Referências

BOGDANOVICH, P.. *Este é Orson Welles*. São Paulo: Editora Globo, 1992.

BORDWELL, D.. *Venice 2018: Welles and The other side of the wind*. Disponível em: <http://www.davidbordwell.net/blog/2018/09/04/venice-2018-welles-and-the-other-side-of-the-wind/>. Acesso em: 1 mai. 2019.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K.. *Film history: an introduction*. Nova York: McGraw Hill Higher Education, 2010.

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

KARP, J.. *Orson Welles's last movie: the making of The other side of the Wind*. Nova York: St. Martin's Press, 2015.

MANEVY, A.. *Nouvelle Vague*. MASCARELLO, F.. *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus Editora, 2006.

SCHRÖDER, R.. *Entrevista*. In.: BALKEMA, A. W.; SLAGER, H. (edit.). *Exploding aesthetics*. Amsterdã: Editions Rodopi B.V., 2001, p. 33-39.

A chegada: tempo e história nas telas do contemporâneo¹

Arrival: time and history in contemporary screens

Fabio Camarneiro²
(Doutor - UFES)

Resumo: *A chegada* (Denis Villeneuve, 2016) retrata um contato alienígena. Em nossa análise, em seu nível simbólico, o filme trata de como novas formas de comunicação, surgidas a partir de novas tecnologias, têm impactado não apenas as instituições democráticas ao redor do mundo, mas a própria percepção da história. Assim, a grande tela retangular, que no filme serve de suporte para a comunicação entre humanos e alienígenas, serve como metáfora do funcionamento da comunicação por mensagens instantâneas.

Palavras-chave: *A chegada*, Denis Villeneuve, ficção científica, política

Abstract: *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016) depicts an episode of alien contact. But its symbolism deals with how new technological devices had impacted not only the perception of democratic institutions over the world, but also the notion of History. The big rectangular screen, the support for communication between humans and aliens, is also a metaphor for how instant messaging communication works.

Keywords: *Arrival*, Denis Villeneuve, science fiction, politics

A ascensão de governos de direita ou extrema-direita em diferentes países ocidentais (Recep Erdoğan na Turquia, Donald Trump nos Estados Unidos, Jair Messias Bolsonaro no Brasil) tem chamado a atenção para uma nova forma de marketing político, em que o debate aberto de ideias, feito face a face em arenas públicas, é em parte substituído pela segmentação de mensagens — muitas vezes falsas — através de aplicativos de mensagens instantâneas (principalmente o WhatsApp). A ausência de um território comum para o diálogo (e o dissenso sobre fatos antes tidos como fora de questão, como a defesa da democracia ao formato do planeta Terra) levou alguns analistas a apontar um risco para as fundações democráticas. David Runciman defende que o encontro entre o modelo de democracia representativa e a onipresença da tecnologia ajudou a nos levar a esses impasses: “Os cidadãos se converteram em consumidores passivos do seu próprio destino político. Apertamos um botão e esperamos que o governo responda.” (RUNCIMAN, 2018, p.130)

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Ficção Científica, em 11 de outubro de 2019.

2 - Fabio Camarneiro é professor adjunto no curso de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional - PPGPSI, na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

À primeira vista, o cenário político internacional tenha talvez pouco a ver com um filme de ficção científica lançado em 2016, realizado por um diretor canadense a partir de um conto publicado em 1998 por um autor sino-estadunidense. Mas, neste artigo, partimos da premissa de que *A chegada* (Denis Villeneuve, 2016) consegue capturar, de maneira simbólica, os problemas de comunicação impostos pelas novas tecnologias — questões que, direta ou indiretamente, têm impactado não apenas as instituições políticas ao redor do mundo, mas também a própria percepção da história. O enredo — baseado no conto “História da sua vida”, de Ted Chiang — envolve uma linguísta, Louise Banks (interpretada por Amy Adams), que é convocada pelo exército estadunidense para ajudar na decodificação da linguagem de alienígenas que acabaram de fazer contato com a Terra. Trata-se de um projeto de escala planetária, já que foram 12 naves alienígenas a pousar em diferentes regiões do globo, sendo que, em cada um desses locais, outras equipes trabalham na tradução do idioma alienígena. O que acontece é que, a partir de um lento aprendizado da escrita dos “heptápodes”, a linguísta acaba por perceber alterações em sua própria percepção da realidade, em especial em relação ao tempo. Em resumo, é como se ela passasse a ser capaz de vislumbrar, de uma só vez, passado, presente e futuro. A linguagem alienígena não está elaborada a partir de uma temporalidade linear, tampouco organizada a partir de relações causais. Ao invés disso, temos uma ideia de tempo em que uma sensação de simultaneidade recupera certo sentido trágico da existência.

No conto que dá origem ao filme, a personagem explica a linguagem alienígena dizendo que ela pressupõe “uma interpretação teleológica dos acontecimentos”:

vendo os eventos ao longo de um período de tempo, reconhecia-se que havia uma exigência que devia ser satisfeita, um objetivo de minimizar ou maximizar. E era necessário saber os estados inicial e final para alcançar esse objetivo; era conhecer os efeitos antes do início das causas. (CHIANG, 2016, loc. 2439)

Nessa descrição, nota-se a já citada inversão da linearidade do tempo histórico: deve-se conhecer o efeito final de um processo “antes do início das causas”. Trata-se portanto de uma percepção de mundo distinta da humana, calcada, por um lado, em uma espécie de tragédia radical (em que os finais seriam predeterminados); mas — como tentaremos demonstrar — essa tragédia possui uma mudança bastante significativa em relação a seus congêneres: no idioma alienígena, a tragédia não necessariamente está ligada ao *pathos*, a dor inerente à revelação (e ao cumprimento) de um destino inescapável.

O aspecto formal que, no filme de Villeneuve, tenta dar conta dessa sensação de simultaneidade temporal (e de seu conseqüente peso trágico) é a montagem. *A chegada* apresenta cenas muito rápidas, *inserts* com a personagem da filha da protagonista. Ela nos é apresentada em um breve prólogo, em cenas rápidas: o nascimento, a mãe a segurar o bebê em seus braços; mãe e filha (não mais um bebê), ambas sorridentes, a brincar em um cenário idílico; a adolescente que grita com a mãe em um momento de raiva; a filha sendo examinada por um médico e, no corredor de uma clínica ou hospital, a mãe em choro convulsivo; por fim, em um leito hospitalar, a adolescente desacordada, os cabelos raspados, e

a mãe a velar pela moribunda. Uma morte asséptica para um corpo anestesiado, cuja história se resume aos poucos clichês aqui descritos. Porém, durante o filme — e especialmente em sua segunda metade —, a filha reaparece. São cenas percebidas pelo espectador como breves *flashbacks*, *inserts* de momentos do passado da protagonista, quando a filha ainda vivia. Mas, aos poucos, fica claro que não se trata disso: tais cenas (e mesmo o prólogo no início do filme) são, na verdade, *flashforwards*, que acontecerão após os principais eventos narrados em *A chegada*.

Eis o que significa “saber os estados inicial e final”, como descrito no livro que dá origem ao filme. Ao invés de se avançar imaginando que não se conhece o futuro, na verdade tudo já é sabido — não há surpresa, não há descoberta. Não há, como na tragédia clássica, o momento da *revelação*. (Em *Édipo Rei*, de Sófocles, talvez a tragédia por excelência, quando o personagem principal descobre que o assassino do Rei Laio, que ele tanto anseia descobrir, é ninguém mas ele mesmo.) Assim, a tragédia de *A chegada* (esse destino inescapável, do qual não existe possibilidade de fuga ou de negociação) não possui *pathos*. Tragédia sem reconhecimento, em que não há divisão entre o oráculo (aquele que conhece e anuncia o destino) e o personagem condenado a cumprir esse mesmo destino. Nessa estranha fusão, cria-se uma espécie de alheamento: se há livre arbítrio nas ações da linguista, não é no sentido de tentar escapar ao destino preconizado, mas — pelo contrário —, no esforço de que essa sina se cumpra tal e qual. A personagem deixa de ser vítima dos insondáveis desígnios do destino e passa a ser uma engrenagem que colabora com seu cumprimento.

Telas e Códigos Visuais

Outro traço central do filme é a onipresença das telas: quase todo personagem parece ter acesso a (e amiúde se relaciona com) celulares, computadores pessoais etc., sendo que a comunicação em tempo real é mostrada como algo corriqueiro. Além disso, uma cena crucial para o desfecho da trama, perto do fim da narrativa, está calcada na possibilidade ou não da personagem da linguista realizar uma chamada de voz via telefone celular. Essa marca da encenação (a proliferação de telas) separa o filme do conto. Para solucionar o espaço de interação entre a linguista e os heptápodes, *A chegada* constrói dois espaços (um reservado aos humanos e outro aos alienígenas) que, apesar de contíguos, estão separados por um grande vidro retangular. Pelo seu tamanho e proporção, essa divisória remete a uma tela de cinema — um espaço coletivo, ao contrário de computadores pessoais, aparelhos celulares e afins. Assim, essa imagem do filme apresenta uma tela (construída pela cenografia) dentro de outra tela (o enquadramento). (Fig. 1) No contexto de *A chegada*, essa grande tela — espécie de homenagem (ou de réquiem) à sala de cinema — funciona ao mesmo tempo como separação (uma barreira) e continuidade (uma interface). Ampliando essa ideia, nos questionamos se outras telas — aquelas que nos rodeiam no mundo contemporâneo — também não funcionariam sob essas mesmas tensões: barreira e interface, separação e continuidade. Se, por um lado, o mundo nunca esteve tão conectado, a disposição para se lidar com a diferença apresenta uma crise profunda.



Figura 1 A tela (cinematográfica) em *A chegada*: interface entre humanos e alienígenas.

Em *A chegada*, a tela grande serve também de suporte para a escrita alienígena, essa linguagem que “conhece os efeitos antes do início das causas”. É no espaço da tela que o tempo (ou sua percepção) parece deixar de existir enquanto linearidade: na escrita dos heptápodes, feita a partir de figuras circulares, a linguista percebe que pouco importa por onde se começa ou se termina a leitura — e que mesmo as ideias de “começo” e “fim” podem parecer relativas. Toda a informação se encontra disposta de uma única vez, sendo que a leitura não ocorre de maneira necessariamente linear, mas integrada. Lê-se “o todo”, uma grande capacidade de síntese o que não necessariamente acarretaria — mas que, em nossa análise, parece acarretar — uma grande crise na capacidade de análise.

A questão que se coloca gira em torno da linguagem e seus efeitos na percepção e na interpretação da realidade. Carlos André Moreira lembra que existe uma base teórica para tais questões, a saber:

uma teoria da Linguística, a de Sapir-Whorf, que postula que os idiomas moldam os modos com que seus falantes percebem a realidade, e que aprender uma nova língua é, de certa forma, modificar plasticamente muitas das estruturas cerebrais que mediam nossa relação com o mundo. Levando essa teoria ao paroxismo, o filme (e o conto de Ted Chiang) imagina o que aconteceria com Louise ao aprender a língua dos alienígenas, escrita em ideogramas circulares, nos quais o início da frase pode estar em qualquer ponto e a leitura pode ser realizada em qualquer sentido indiscriminadamente. (MOREIRA, 2017, p.197-198)

Mas a aproximação entre o conto “História da sua vida” (e o filme *A chegada*) e a teoria de Sapir-Whorf não se dá sem polêmica. Outros autores problematizam a apropriação da teoria sem maior aprofundamento. E vaticinam que:

Ao que se compreende sobre o processamento da aquisição da linguagem, o conto “A história da sua vida”, [de] Ted Chiang, retoma discussões sobre a linguagem que contradizem os estudos atuais pautados nas concepções gerativistas. (ROJAS; GOMES, 2017, p.2196)

Não nos interessa arbitrar no debate entre a linguística e o conto (ou o filme). Por outro lado, é necessário partir do fato de que o cinema (especialmente o de ficção científica) não necessariamente trabalha com o verossímil. Nosso interesse em *A chegada* não parte da adequação dos eventos do filme a uma ou outra teoria, mas em como os elementos de linguagem presentes na obra de Villeneuve ecoam questões da vida contemporânea.

Um dos autores que hoje nomeia a teoria de Sapir-Whorf escreve que “o mundo é apresentado em um fluxo caleidoscópico de impressões que têm de ser organizado em nossas mentes. Isto significa, em grande parte, pelo sistema linguístico em nossas mentes”. (WHORF apud ROJAS; GOMES, 2017: 2202) Ora, tal “fluxo caleidoscópico de impressões” que o autor identificava em 1956 tornou-se, com na esteira da informação digital, ainda mais caleidoscópico, quiçá vertiginoso. Um mundo repleto de telas que nos informam incessantemente com dados que, não importa se fúteis ou cruciais, devem ser “lidos” (melhor dizer “decodificados” ou, pensando na personagem do filme, “traduzidos”) de maneira automática, sem que se pense em começos ou fins. Se a informação hoje em dia parece abundante, torna-se cada vez mais rara a capacidade de selecionar e organizar esses dados em narrativas mais longas e estruturadas. Não foi esse o cenário que Francis Fukuyama tinha em mente ao escrever *O fim da história*, mas o título de seu polêmico livro não nos parece muito distante do mundo contemporâneo. A história não chega ao fim pela suposta vitória do modelo econômico liberal (como pensou Fukuyama), mas pela proliferação desenfreada de informações, uma espécie de sobrecarga no sistema. Para voltarmos ao filme, trata-se de um *gap* entre o conhecimento dos dados (do enredo) e o momento em que finalmente pode-se esboçar uma linearidade que gere algum sentido. Essa maneira muito atual de se lidar com a quantidade de informações no mundo contemporâneo encontra-se desenhada tanto no conto de Ted Chiang como em *A chegada*.

Crise da Linguagem, Crise da Democracia

Como anunciado na introdução, nossa análise busca associar as características de *A chegada* às causas (afinal bastante múltiplas e complexas) da ascensão de governos de direita ou extrema direita. Apesar de bastante notório, ainda segue em debate a real dimensão de como o uso do disparo em massa de mensagens instantâneas ajudou candidatos de direita e extrema direita a chegarem ao poder. No caso estadunidense, a eleição de Trump em 2016 gerou muitas análises, das quais destacamos as da crítica literária Michicko Kakutani. A autora entende que uma das causas da “desinformação e [do] relativismo, conforme evidenciado pela atual epidemia de notícias falsas” teria sido “a migração de ideias pós-modernas da academia para o mainstream político”. (KAKUTANI, 2018, loc.503-515) Em um trecho de seu livro *A morte da verdade*, ela cita o caso em que

trolls russos usaram um perfil falso no Facebook chamado “Heart of Texas” para organizar um protesto chamado “Acabe com a islamização do Texas” em maio de 2016, e outro perfil falso chamado “United Muslims of America” para organizar um contraprotesto no mesmo horário e local. (KAKUTANI, 2018, loc.546)

Segundo a autora, o pós-moderno, com a dissolução da *grand histoire* em pequenas narrativas, abre espaço para disputas discursivas nas quais — a partir de uma distorção provocada pela apropriação de tal conceito pela direita conservadora — temas outrora bastante consensuais (como o formato do planeta Terra) poderiam ser colocados em debate, abrindo mão de quaisquer bases empíricas. Assim, como no exemplo citado, o palco de incertezas em que se tornou a esfera pública passou a ser ocupado por discursos que se propagavam através das redes sociais e das mensagens instantâneas. E, para nos atermos ainda ao exemplo citado, pouco importa se a mensagem possui um conteúdo ou outro. A questão central é a maneira como essas mensagens são construídas, vinculadas e percebidas.

Nesse sentido, é central o trabalho do psicanalista Christian Dunker. Ao tratar do conceito de pós-verdade, ele afirma que as mensagens instantâneas seriam estruturadas “em pacotes de informação, com imagens e textos, que se apresentam como um *todo de uma vez*”, em uma retórica contemporânea que seria “icônica”. E conclui: “isso degrada a narrativa da viagem a um percurso sem memória”. (DUNKER, 2017, loc.260) As mensagens de comunicação instantânea do WhatsApp (bem como plataformas como o Facebook, o Twitter e o Instagram) funcionariam dessa maneira: textos e imagens feitos para serem lidas (e compreendidos) o mais rapidamente possível e de maneira “bloqueada” — ou seja, da mesma maneira que a linguagem alienígena no filme de Villeneuve. Como resultado esperado, temos reações pré-determinadas (likes, compartilhamentos), em grande parte das vezes mais emocionais que racionais. Esse pendor classificatório (concorda-se ou não com uma mensagem, gosta-se ou não de uma imagem) substitui a capacidade de articular sentido *entre* as distintas mensagens recebidas. Além disso, para além da decisão sobre likes ou dislikes seria necessário pensar porque as mensagens recebidas são essas e não outras. Que redes são essas que nos controlam e, afinal, quem controla as redes? Sob que critérios? Para quais objetivos?

Segundo Dunker, esse regime de comunicação geraria ainda um outro problema (bastante caro ao autor, que é psicanalista): o abandono da prática da escuta. Assim, no mundo contemporâneo, não se gastaria tempo ouvindo diferentes informações para, só então, se chegar a alguma conclusão. As partes não chegam a formar um todo: cada parte é um todo em si — o que reforça a ideia de ícone. Se a tela em *A chegada* apresenta a mesma função de um computador pessoal ou de um celular, ela reduziria a linguagem a seus componente mínimos. Não por acaso, um evento central do filme se desdobra a partir de uma falha de comunicação. Enquanto os chineses escolheram o termo “arma”, a linguista estadunidense preferiu “ferramenta”. E como a palavra “arma”, aqui transformada em ícone, representa algo potencialmente ameaçador, achou-se por bem o cancelamento do contato com os alienígenas.

Blade Runner 2049 e além

A chegada (2016) foi o primeiro filme de ficção científica de Denis Villeneuve, que depois realizaria *Blade Runner 2049* (2017) e que — no momento da redação deste texto — finaliza uma adaptação de *Duna*, primeiro volume da série escrita por Frank Herbert entre 1965 e 1985. É a segunda adaptação do livro para o cinema, após a dirigida por David Lynch em 1984. Em *Blade Runner 2049* — continuação do filme de Ridley Scott de 1982 (adaptado por sua vez da novela de Philip K. Dick) —, o último plano do filme é uma citação direta a *A chegada*, quando dois personagens se encontram separados por um vidro e colocam as mãos espalmadas como que se convidassem ao toque (mesmo que sempre mediado pelo vidro).

No que consistiria essa recorrência? Uma marca autoral, a colocar Villeneuve orbitando ao redor de alguns temas? Ou apenas uma referência vazia, um jogo de ligar os pontos, bem ao gosto das estéticas do pós-modernismo?

Se diminuirmos, em *A chegada*, a importância do drama privado da personagem — calado na perda da filha e na aprendizagem de seu próprio futuro —, resta uma trama sobre as questões da linguagem no mundo contemporâneo, quando se percebe as (im)possibilidades de comunicação entre pensamentos radicalmente diferentes. O que se encontra ameaçado é o espaço público, bem como as fundações da modernidade e da democracia como a conhecemos. Assim, as mãos que se tocam nos dois filmes de Villeneuve podem tanto representar a impossibilidade de um contato direto (afinal, as barreiras sempre estarão ali), como um aceno que convida ao diálogo. E é preciso sempre lembrar que esses diálogos jamais ocorrerão sem ruídos ou desencontros, sem disputas, representando de alguma maneira o *pathos* inerente ao tempo da vida humana.

Referências

CHIANG, Ted. *História da sua vida e outros contos*. (e-book) tradução: Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

DUNKER, Christian. “Subjetividade em tempos de pós-verdade”. In: DUNKER, Christian et alii. *Ética e pós-verdade*. (e-book) Porto Alegre: Dublinense, 2017.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KAKUTANI, Michiko. *A morte da verdade: notas sobre a mentira na era Trump*. (e-book) tradução: André Czarnobai; Marcela Duarte. São Paulo: Intrínseca, 2018.

MOREIRA, Carlos André. “*A chegada*, dirigido por Denis Villeneuve, e a ficção científica como espelho do imaginário social”. Interfaces Brasil/ Canadá, vol.17, nº1, Florianópolis; Pelotas; São Paulo, 2017. pp.195-199.

ROJAS, Letícia Rodrigues; GOMES, Nataniel dos Santos “O relativismo linguístico no conto ‘História da sua vida’, de Ted Chiang”. Cadernos do CNLF, vol.XXI, nº3. Rio de Janeiro: CiFE-FiL, 2017. pp.2195-2213.

RUNCIMAN, David. *Como a democracia chega ao fim*. tradução: Sergio Flaksman. São Paulo: Todavia, 2018.

O espectador no cinema indígena: entre a mediação e o antagonismo¹

Watching indigenous films: Between mediation and antagonism

Fábio Costa Menezes²

(Mestrando – Escola de Comunicações e Artes/USP)

Resumo: Partindo de uma breve comparação entre três filmes - *O Espírito da TV* (1990), *Das Crianças Ikpeng Para o Mundo* (2001) e *Ujirei: Re-ramagem* (2016) - realizados por cineastas indígenas e não indígenas no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias, entre os anos 1990 e 2010, proponho uma reflexão sobre certos modos que esse cinema indígena tem encontrado para imaginar e/ou dirigir-se a um espectador externo: aquele que não imediatamente pertence à comunidade ou etnia (a “nação”) na qual o filme se origina.

Palavras-chave: Cinema indígena, espectador, alteridade, cosmopolítica.

Abstract: From a brief comparison between three films - *The Spirit of TV* (1990), *From the Ikpeng Children to the World* (2001) and *Ujirei: Regeneration* (2016) - made by indigenous and non-indigenous filmmakers under the Video nas Aldeias project, between the 1990s and 2010s, I intend to think about certain ways by which this indigenous cinema has been imagining and/or addressing an external viewer: the one that does not belong to the ethnic group or community (the “nation”) in which the film is made.

Keywords: Indigenous cinema, viewer, otherness, cosmopolitics.

O que é cinema indígena? Hoje, de pronto e (sempre) provisoriamente é possível responder: um conjunto diverso e plural de filmes feitos por sujeitos indígenas, muitas vezes em colaboração com não indígenas, em comunidades nativas país adentro. Apropriando-se dos processos de feitura, esses sujeitos e comunidades - marcados historicamente pela colonização como alvos, objetos de um olhar redutor e discriminatório - têm elaborado discursos próprios em relação a si mesmos, seus entornos, suas questões, demandas e visões de mundo. São diversos os cinemas, assim como comunidades, etnias e práticas particulares de realização audiovisual³, à vista disso, não irei aprofundar-me nessa pluralidade e tampouco na tentativa de sedimentar um gênero audiovisual propriamente dito. Pretendo tratar de um

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 3 do ST Cinema Comparado (Constelações II).

2 - Formado em Cinema (UFSC), desde 2010 colabora com o Vídeo nas Aldeias, como coordenador de oficinas e montador dos filmes de realizadores indígenas. No mestrado, pesquisa a obra de Vincent Carelli.

3 - Hoje, a feitura de filmes indígenas transcende o contexto de oficinas. Muitos já tocam seus projetos de forma autônoma - como Alberto Alvarez, Divino Tserewahú e Kamikiã Kisêdjê - e não raro em diálogo com outras linguagens artísticas, como Patrícia Ferreira em *Teko Haxy* (2018), realizado em parceria com Sophia Pinheiro.

aspecto na condição do “ser espectador” desse cinema. A espetatorialidade “externa”, ou seja, àquela que não pertence à comunidade ou etnia na qual o filme é realizado, para quem o filme começa como objeto audiovisual (quase) não identificado.

Para tal, parto de uma breve comparação entre três filmes produzidos em momentos distintos da atuação do Vídeo nas Aldeias⁴, ONG com a qual tenho colaborado nos últimos 9 anos. Embora o recorte privilegie obras realizadas no âmbito do projeto - pelo seu pioneirismo⁵ e longevidade, cuja curva histórica me parece proveitosa para pensar a questão - é pertinente mencionar que hoje ele é parte de uma rede muito mais ampla de iniciativas e contextos de produção⁶.

O filme indígena: objeto audiovisual (quase) não identificado

A tese⁷ de Juliano José de Araújo (2015) sobre um conjunto de filmes recentes do VNA, entende-os como autoetnografia, a partir de um diálogo com a tradição do documentário e a antropologia. Rubens Caixeta, lembra dessa mesmo termo quando trata de filmes realizados no âmbito do VNA em seu texto “Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem” (2008), chamando-os de “antropologia nativa” (CAIXETA, 2008, p.113) ou “reversa” (2008, p.115). São termos que nos remetem ao de Araújo, mas o pensamento de Caixeta se constrói de outro modo, numa espécie de tripé: a ontologia do próprio cinema, a metodologia das oficinas de formação e o pensamento indígena. Ele nos lembra que o cinema “nasceu documentário” e que, se os primeiros espectadores tomaram a imagem pelo seu referente, logo entenderam que há uma distância entre os dois. A “magia” estaria justo nesta polaridade entre o real e o seu duplo, fabricado na imagem. Parafraseando Comolli, diz: “o espectador, por sua vez, tira o seu encanto pelo cinema de um duplo jogo entre acreditar e duvidar daquilo que vê” (2008, p.103). Essa é uma questão que conhecemos bem, seja no pensamento de Bazin⁸ ou Ismail Xavier⁹.

Para Comolli e Caixeta, o pulso e o impulso originais do cinema têm um aspecto etnográfico: nos trazer a imagem (quase sempre) do outro, do longínquo. Calçada nessa filosofia da alteridade, estaria um pressuposto do filme etnográfico: gesto de “mostrar a cultura do outro para o outro, deixar o olhar e o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro” (2008, p.103). Flaherty (admirado e citado por Rouch) já exibia o material filmado para Nanook de modo a balizar as filmagens seguintes. Filmar, mostrar o filmado, abrir-se às impressões e desejos do sujeito filmado, esse era basicamente o modo de fazer do VNA até o fim dos anos 1990.

4 - Criado em 1986, o Vídeo nas Aldeias (VNA) é a experiência mais duradoura de realização audiovisual entre povos indígenas do país.

5 - Junto de projetos como o Kayapó Video Project, de Terence Turner, e o Inter-povos de Andrea Tonacci.

6 - Como a Filmes de Quintal (com os Maxakali), o OEEI da UFMG (com os Xakriabá e Yanomami), o Instituto Catitu (Ikpeng, Kisêdjê, Kayabi), a ASCURI (Kaiowá), entre outras iniciativas mais pontuais. Uma diversidade de processos de trabalho, filmes, registros, usos da câmera.

7 - ARAÚJO, J. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (doutorado) - Unicamp, Campinas, 2015.

8 - BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica” in *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

9 - XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

O Espírito da TV

A equipe do projeto leva o VHS para a aldeia Waiãpi e a comunidade tem o seu primeiro contato com o vídeo: programas de TV, filmes, imagens de outros povos indígenas, o material gravado durante as atividades na aldeia. Comentam o que vêem e fazem perguntas sobre a ferramenta: “se você nos grava aqui, todos assistirão na cidade?”, pergunta o chefe Waiwai. Este filme de Vincent Carelli e Dominique Gallois, de 1990, é especialmente centrado em questões que atravessavam o trabalho do VNA de então: documentar a apropriação do suporte, estimular o olhar de um sujeito espectador ativo em relação às imagens, capaz de assumir sua eventual feitura.

A certa altura, a aldeia assiste a um rezador Kaiowá que agita o seu mbaraká. Enquanto uns sentem medo, outros estão certos de que os espíritos que chegam pela TV são bons. Todos concordam que, pelo aparelho, o rezador Kaiowá “envia” espíritos. Ainda que produto da relação dos realizadores com os Waiãpi, *O Espírito da TV*, como outros filmes desta primeira fase, tem uma chave estética televisiva, próxima da reportagem e do videoclipe, repleta de cortes, fusões, efeitos retóricos de montagem. Caixeta diria que eles remetem sobretudo à “nossa” forma de fazer, “nosso” jeito (não indígena) de usar a linguagem audiovisual. O intuito parece ser mais o de difundir o trabalho para um público exterior, mais amplo, que o de propriamente elaborar um olhar ou modo Waiãpi de uso do vídeo. No entanto, o registro deste episódio espetacular nos instiga a pensar sobre o que eles, afinal, veem. Não parece ser ingenuidade: mais adiante no filme, ao ver os jovens bêbados na aldeia, Waiwai conclui que talvez seja melhor não filmá-los daquela maneira. Ou, ainda, deixar um aviso aos espectadores da cidade: “diga que eles matam quando bebem!”. A imagem filmada é tomada, a um só tempo, tanto por sua coincidência radical com o (meta)físico quanto pela potência estratégica de sua manipulação.

Do “filmar e mostrar” às oficinas

A forma de trabalho do VNA mudará radicalmente a partir do fim dos anos 1990, quando o projeto que se definia até então pelo “filmar e mostrar” para os indígenas, passa a realizar oficinas de formação audiovisual inspiradas no trabalho dos Ateliê Varan¹⁰, do qual vinha Mari Corrêa - colaboradora de Carelli cujo papel foi fundamental na elaboração deste projeto pedagógico. Elas terão um caráter eminentemente prático e artesanal, resultando em filmes “sob o risco do real”¹¹: as filmagens acontecem desde o primeiro dia; os participantes são encorajados a encontrar personagens e temas ao longo de (e não previamente a) um percurso aberto aos imprevistos, desvios de rota, acidentes. Diariamente, todos se reúnem, depois das filmagens, para assistir ao material gravado, conversar sobre ele e planejar ações para o dia seguinte.

10 - Os Ateliers Varan foram fundados em 1981, por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys em Paris. Seu objetivo é formar realizadores em países ou comunidades/etnias que não têm produção cinematográfica.

11 - COMOLLI, J-L. “A riesgo de lo real” in *Ver y Poder - la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.

Os filmes que resultam são marcados, sobretudo, pelo presente do ato de filmar: a duração dos acontecimentos, a interação do realizador com quem está diante da câmera, a escuta e a abertura do filme para a sua posta em cena¹². Caixeta (2008) lembrará uma vez mais de Comolli, quando fala de filmes em atrito com o real, feitos a partir de sua própria dificuldade de realização. Aqui, eu me permito trocar, momentaneamente, “dificuldade” por “condição”.

Das Crianças Ikpeng para o Mundo

As crianças do povo Ikpeng, no Xingu, fazem uma vídeo-carta: mostram sua aldeia, suas famílias, suas brincadeiras, seu cotidiano, suas festas. Falam diretamente para a câmera operada pelos realizadores Natuyu, Kumaré e Karané: “nós estamos mostrando como vivemos, queremos saber como vocês vivem também”. Apresentar-se, dirigir-se diretamente a esse espectador que se quer conhecer, como dispositivo. Elas estão desinibidas diante de quem as filmam, as situações são dilatadas e valem pelo inusitado que o improviso e a interação das crianças consegue produzir. Caixeta diria que há aí um processo de bricolagem: um tatear o caminho, colher fragmentos (sem roteiro prévio) que gera um material “heteróclito”, já mais ou menos decupado, determinado pela filmagem. Ele aproxima esse fazer cinematográfico da noção de “pensamento selvagem” de Levi-Strauss, que “elabora estruturas a partir da organização dos fatos (ou resíduos de fatos), tal como o cineasta indígena ‘bricoleur’ o faz (...) que se expressa mais no corpo das palavras (ou imagem filmada) que na articulação gramática (ou montagem) entre elas” (2008, p.117).

Aqui, me parece que Caixeta dá ênfase “demais” à filmagem e “de menos” à montagem. Em “Conversa a cinco” (2006), debate entre Eduardo Escorel, Eduardo Coutinho - estes, tornados espectadores dos filmes do VNA - e Vincent Carelli, Mari Corrêa e Sérgio Bloch, Escorel pergunta se não seria incongruente usar a linguagem (montagem) “do homem branco”. Ao mesmo tempo, tanto ele quanto Coutinho sentem falta de mais informações sobre sujeitos, comunidades, os processos de feitura dos filmes. Carelli, ao evidenciar a contradição entre a cobrança por “pureza” e a demanda por contexto (mediação), diz que os filmes acabam construídos numa espécie de equação entre o que seria o tempo e o olhar singulares dos realizadores, e um desejo ou necessidade de dirigir-se a um público mais amplo:

Vincent - () Uma das preocupações - nossa, e deles, porque isso é um desejo deles - é ter uma visibilidade nacional. Também é uma questão de auto-estima - “Pô, eu sou diferente. Quer saber como é que eu sou?” (...) Então há da parte deles um desejo profundo de aparecer, de se mostrar, de ser conhecido, e de serem reconhecidos (BLOCH; CARELLI; CORRÊA; COUTINHO; ESCOREL, 2006, p.27).

12 - Opto por traduzir o termo “mise-en-scène” do francês.

Das Crianças Ikpeng me parece exemplar, nesse sentido. Num atrevimento ensaístico, é possível pensar numa “dimensão de vídeo-carta” para tantos filmes¹³ atravessados pelo desejo de tornar um “si mesmo” visível e convidar o espectador a experienciar, compartilhar um espaço-tempo possível. Filmes que buscam (cada um a seu modo) mediar o acesso a essa alteridade, buscar uma empatia possível, desconstruir a exogeneidade folclórica do “índio” - figura inventada, cristalizada, redutora - e afirmar os sujeitos enquanto “gente como a gente”. A questão (até) aqui é, a meu ver, a de elaborar um lugar de fala.

***Ujirei: Re-ramagem* - cinema, máquina cosmopolítica**

André Brasil e Bernard Belisário, pensam formas do “fora-de-campo” nos filmes indígenas, num artigo de 2016. Este não seria só o que está fora do quadro (e ainda contíguo ao espaço filmado), mas também o não visível, o mundo espiritual, ou então o que está além da aldeia, espaço do filme. Os filmes são pensados como encontro de duas dimensões: uma fenomenológica (concreta, da filmagem), outra cosmológica (da “visão de mundo”, por falta de melhor termo). Os autores tratam, sobretudo, de filmes que registram rituais (encontros com o metafísico, o não visível), mas quero sublinhar uma provocação deles para pensar o lugar do espectador em alguns filmes mais recentes¹⁴, em especial *Ujirei: Re-ramagem* (Sobode Chiqueño, 2016).

A proposta é pensar esses filmes como “dispositivos cosmológicos” (BELISÁRIO; BRASIL, 2016, p.627) ou “dispositivos de cosmopolítica” (2016, p.627) numa analogia à proposição cosmopolítica¹⁵ de Isabelle Stengers e ao multiculturalismo ameríndio¹⁶ de Eduardo Viveiros de Castro. Aqui, o fora-de-campo cosmológico se refere às “propriedades espaciais e temporais do universo, os tipos de seres que nele se encontram, os princípios ou potências que regulam e animam sua origem, que atravessam sua experiência histórica e seu devir” (2016, p.606). Ou seja, à concepção de que o(s) mundo(s) (filmado ou não) dos realizadores seria(m) radicalmente *outro(s)* (diferentes do nosso), e os filmes nos fariam entrevê-lo(s).

Em *Ujirei*, o realizador Sobode também encara a câmera, dirige-se diretamente ao espectador, mas em chave distinta da de *Crianças ikpeng*. Seu filme é um dispositivo que coloca o mundo dos “codjone” (os não indígenas) em perspectiva ao filmar reuniões e eventos (oficiais, de caridade, eleitorais) realizados na aldeia Ayoreo, onde vive. O registro não contextualiza nem explica; ao contrário, evidencia a distância, o abismo entre o teatro de boas intenções dos “codjone” e os Ayoreo que enfrentam a miséria, o assédio, a destruição de seu modo de vida. Aqui, não se trata mais de “falar de nós para vocês”. Ao contrário: “falar

13 - Penso também em *Um dia na Aldeia* (coletivo Waimiri Atroari, 2003) e *Shomõtsi* (Wewito Piyãko, 2001), entre outros.

14 - Penso principalmente em *Dois Aldeias, Uma Caminhada* (2009) e *Bicicletas de Nhanderu* (2011) do coletivo Mbya-Guarani da aldeia Koenju, *Ava Yvy Verá: a terra do povo do raio* (2016), dos realizadores Kaiowá da retomada Guaiviry e *Virou Brasil* (2019), primeiro filme dos Awá-Guajá da aldeia Tiracambu.

15 - BELISÁRIO, B. e BRASIL, A. “Desmanchar o cinema: variações do fora de campo em filmes indígenas”. in *Sociol. Antropol.* Rio de Janeiro, v.06.03: 601- 634, dezembro, 2016, p.628

16 - BELISÁRIO, B. e BRASIL, A. Op cit, p.606.

de vocês para vocês”. Se o filme Ikpeng busca mediar a diferença e elaborar um lugar de fala para realizador e sujeito filmado, *Ujirei* parece assumir uma postura antagonista que elabora um lugar de escuta para o espectador.

Referências

- ARAÚJO, J. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (doutorado) – Unicamp, Campinas, 2015.
- BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica” in *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BELISÁRIO, B. e BRASIL, A. “Desmanchar o cinema: variações do fora de campo em filmes indígenas”. *Sociol. Antropol.* Rio de Janeiro, v.06.03: 601- 634, dezembro, 2016
- BLOCH, S; CARELLI, V; CORRÊA, M, COUTINHO, E; ESCOREL, E. “Conversa a cinco”. *Mostra Vídeo nas Aldeias: Um olhar indígena (catálogo)*. Brasília: CCBB, 2006.
- CAIXETA, R. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Devires*, 5/2, p. 98-125.
- COMOLLI, J-L. “A riesgo de lo real” in *Ver y Poder - la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2007.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Os *race films* e a resistência afro-americana no período silencioso¹

Race Films and the African-American resistance in the silent period

Fabio Luciano Francener Pinheiro²
(Doutor - Unespar Curitiba II)

Resumo: Durante muito tempo, as histórias do Cinema privilegiaram alguns filmes e alguns realizadores. É o caso, no contexto dos Estados Unidos, dos chamados *race films*, produções independentes concebidas, filmadas e distribuídas por realizadores negros para serem exibidas em um circuito alternativo para plateias negras. De 1910 a 1955, cerca de 500 filmes desta categoria foram produzidos, sendo que a maior parte se perdeu.

Palavras-chave: Cinema, história, Estados Unidos, raça, afro-americanos.

Abstract: For a long time, the stories of cinema have privileged some films and some directors. This is the case, in the United States context, of so-called race films, independent productions designed, filmed and distributed by black filmmakers to be screened on an alternative circuit for black audiences. From 1910 to 1955, about 500 films in this category were produced, most of which were lost.

Keywords: Cinema, history, United States, race, african-american.

Durante muito tempo, a historiografia do cinema privilegiou um número limitado de filmes e realizadores. A maior parte dos livros considerados referência sobre o tema como *Film History: an introduction*³ e mesmo uma obra mais antiga como *Historie Générale du Cinema*⁴ apresentam uma perspectiva mais ou menos semelhante. Desenvolvimento de tecnologias de imagens em movimento ao final do século XIX, pioneiros como Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, empreendedores como Thomas Edison e os irmãos Lumière, ilusionistas como Georges Méliès - e apenas recentemente se incluiu neste seleto grupo uma mulher, Alice Guy Blaché.

Dentro de uma perspectiva que aponta para a passagem das vistas animadas para filmes mais longos, com espaço e tempo articulados em fiapos de narrativas, ao mesmo tempo que o cinema se consolida como empreendimento e fato cultural, nomes como Ferdinand Zecca, Edwin Porter e David Griffith se colocam nesta relação. Trata-se exclusivamente de

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: *Identidade, Raça, Resistência*.

2 - Doutor (História, Teoria e Crítica) pelo Programa de Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Professor Adjunto da Graduação em Cinema da UNESPAR II/FAPR.

3 - Bordweel e Thompson. A primeira edição é de 1979. A mais recente, a quarta, é de 2018.

4 - George Sadoul. A primeira edição francesa dos seis volumes é de 1946 e o último volume é de 1954. A tradução portuguesa é de 1963.

uma lista composta por homens brancos, dando ao leitor dos livros de história do cinema ou ao interessado no tema a impressão de que o surgimento, aperfeiçoamento e consolidação do cinema, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, foi um empreendimento que excluiu qualquer participação negra.

Porém esta participação aconteceu de duas formas. Na primeira, afro-americanos, no contexto americano, estavam em filmes desde o final do século XIX, como demonstram imagens do catálogo da Edison Company. Em 1894, a companhia de Edison apresenta o kinetoscópio, um projetor individual de filmes que inicialmente funcionava a 40 quadros por segundo. É da Edison Company o filme *The Watermelon Contest*, de 1896, no qual, em pouco menos de vinte segundos, são vistos dois homens negros comendo melancia com rapidez. Há uma outra versão um pouco mais longa, de 1900, em que aparecem quatro homens disputando quem come mais rápido.

O mesmo Porter de *The Great Train Robbery* e *Life of an American Fireman* – ambos de 1905 e marcos na transição para o filme narrativo – realizou em 1903 a primeira versão cinematográfica de *Uncle Tom's Cabin*, o conhecido romance de Harriet Stone publicado em 1852 e que se passa no Kentucky durante a escravidão. Baseado na versão teatral do livro, genericamente conhecida como *Tom Show*, foi um dos filmes mais longos da época, com 14 sequências fiéis ao espetáculo teatral. Seu elenco usava o procedimento comum na época, o *blackface*, em que atores brancos pintavam o rosto de preto e apenas alguns figurantes eram negros.

Um dos primeiros filmes a dispensar a utilização de intertítulos – portanto importantíssimo na transição do teatro para o esboço de formato narrativo que o cinema pioneiro buscava no início do século, *Uncle Tom's Cabin* inaugura um seleto grupo de filmes que entrelaça inovação e a polêmica questão racial. Infelizmente, um entrelaçamento construído sobre representações negativas do afro-americano.

O Nascimento de uma Nação (*The Birth of a Nation*) o épico dirigido por David Griffith, de 1915, aborda a Guerra Civil americana a partir do envolvimento entre famílias do Norte e do Sul. O filme sustenta já em seu início a ideia de que a chegada do negro ao território americano foi a semente de uma série de problemas. Os cavaleiros da Klu Klux Klan são retratados como heróis que correm para salvar um grupo de sulistas sitiados em uma cabana cercada por soldados negros. Uma personagem branca se joga de um precipício para não ser violentada por um soldado negro. No parlamento ocupado por negros, eles são vistos como incivilizados, com os pés sobre as mesas e comendo frango durante a sessão. O épico que definitivamente consolida o cinema narrativo como espetáculo, que mostra o quanto um filme finalmente domina a arte narrativa e a articulação de espaço e tempo, além da construção emotiva de personagens, é uma das peças mais declaradamente racistas da história.

Ainda nesta perspectiva, *The Jazz Singer* (1927), marco na transição do período silencioso para o sincronizado (com a gravação do registro sonoro na mesma base em que era impresso o filme, a película), retrata o drama de um cantor de tradicional família judaica que quer, como indica o título, cantar jazz. Em várias cenas, inclusive no cartaz, o cantor Al John-

son, o protagonista, aparece caracterizado com blackface. *E o Vento Levou* (1939), se passa durante a Guerra Civil e é bastante simpático ao lado sulista do conflito. Uma das maiores biheterias da história do cinema e modelo do modo de produção e narrativo do studio system, o filme apresenta retratos polêmicos dos personagens negros, variando entre o estereótipo da Mammy (Heattie Mc Daniel) e outros empregados da propriedade de Scarlet O'Hara.

A outra participação dos afro-americanos na história do cinema é fruto de pesquisas recentes e vem ampliando e enriquecendo os livros. É a história dos *race films*. Marginalizados pelos livros de história do cinema dos Estados Unidos, os *race films* formam uma categoria de filmes produzidos, dirigidos e interpretados por afro-americanos e exibidos em circuitos alternativos. De 1915 e 1955 foram produzidos cerca de 500 títulos desta categoria, dos quais pouco mais de cem títulos sobreviveram. Eles surgiram como reação à pouca visibilidade de personagens negros nos filmes de Hollywood, à insistência de representações de negros em situações cômicas, humilhantes ou servis e à limitação de papéis para atores e atrizes negros.

Além do elenco composto por afro-americanos, um *race film*, para ser categorizado desta forma, precisava ter sido criado e produzido por um estúdio independente, fora de Hollywood e ainda divulgado em jornais da imprensa afro-americana. A ênfase no uso de termos como *race film* e *race picture* era estratégica, pois servia para deixar claro que os filmes, geralmente com baixos orçamentos, foram produzidos e criados por e para o público afro-americano, diferenciando-se assim de outros filmes produzidos por brancos e com elenco negro.

A definição de *race film* é complexa, como se o termo fosse amplo o suficiente para conter filmes em que havia uma combinação de produtores, elenco e público negro ou ainda aceitar filmes produzidos por pequenas companhias em que apenas parte do elenco era composta por atores negros. Proprietários brancos de pequenas companhias eventualmente produziam filmes a categoria, de olho no circuito segregado. Exibidores de *race films* também poderiam exibir filmes dos estúdios, de apelo mais popular.

O conceito de *race film* - também chamados de *colored film*, *race motion pictures*, *race picture* - é amplo e abrange especificidades baseadas em segregação racial. Nos estados do Sul dos Estados Unidos, as produções eram exibidas às plateias negras que não podiam frequentar salas de cinema. Tal medida forçou a criação de um circuito de exibição alternativo, com cinemas dirigidos e programados por proprietários negros.

Já nas cidades de estados do Norte, os *race films* eram exibidos nas sessões conhecidas como *Midnight Rambles* - as exibições que aconteciam após a meia-noite e eram exclusivas para plateias de negros que não eram admitidos durante o dia nas sessões regulares. Assim, ao mesmo tempo em que faziam circular imagens positivas do público negro, os produtores dos *race films* também exploram economicamente um nicho enorme.

Os filmes da categoria desafiavam os estereótipos e as representações caricaturais e negativas dos filmes exibidos no circuito comercial. A mais conhecida delas, *O Nascimento de uma Nação* (1915) motivou reações intensas da comunidade afro-americana, o que também resultou em respostas cinematográficas, sendo a mais conhecida delas *The Birth of a Race* (1918). Porém antes mesmo do épico racista de David Griffith, havia um *Black Cinema* incipiente, que procurava criar representações positivas dos afro-americanos.

Os primeiros *race films* foram produzidos por institutos de educação para negros no início da década de 1910, nos estados sulistas, dentro do espírito *Uplift* – uma estratégia que buscava inserir os escravos libertos na sociedade americana após 1865, ao mesmo tempo que pregava a qualificação profissional como caminho para a afirmação social.

Os *race films*, produzidos por companhias operando as margens da indústria e o cinema mainstream, resistiram até a década de 1950, mas a maioria não foi muito além da década de 1930, devido aos elevados custos de transição do silencioso para o sonoro. Como a maioria dos *race films* se perdeu – assim como a maior parte da produção do período silencioso – o que se sabe sobre eles vem de fontes como anotações em roteiros, posters e programas nos exibidores e informações em jornais da época.

A primeira companhia fundada exclusivamente para produzir filmes com elenco todo formado por atores e atrizes negras foi a *Foster Photoplay Company*, em 1910, em Chicago, por William Foster, artista, agente de talentos, cronista esportivo e responsável pela circulação do jornal *Chicago Defender*. Em 1913, Foster escreveu, produziu e dirigiu *The Railroad Porter*, uma comédia curta de dois rolos (cerca de 20 minutos) ao estilo das comédias com cenas de perseguição populares na época, as *Keystone Cops*.

O filme mostra um porteiro de trem, o personagem do título, que sai para trabalhar e ao voltar para casa encontra outro homem em seu lugar. A escolha da profissão do personagem não é gratuita. Logo após o fim da Guerra Civil e a emancipação dos escravos, muitos afro-americanos foram contratados para trabalhar como porteiros (ou atendentes) em trens leito da empresa Pullman, que faziam longas viagens pelos Estados Unidos. Até os anos 1960, estes profissionais eram exclusivamente negros, o que os permitia entrar em contato com outras cidades e ter acesso a mais informações. O *Pullman Porter* era considerado um profissional de prestígio, o que contribuiu para formar uma classe média negra. Após o imenso sucesso de *The Railroad Porter*, Foster produziu mais filmes com elenco todo negro, oriundo de companhias de teatro de Chicago: a comédia *The Fall Guy*, o filme de detetive *The Butler* e o melodrama *The Gafter and the Maid*, todos em 1913.

Ao mesmo tempo em que atuava como um “faz-tudo” escrevendo e produzindo os filmes, Foster buscava, ao lado de outros pioneiros negros, levantar recursos para construir estúdios e continuar filmando. Em sua militância nos jornais de Chicago e de outros estados, questionava o papel do negro na indústria cinematográfica e motivava os leitores a ocupar um espaço nesta indústria como forma de resistência aos estereótipos que circulavam.

Como se observa, já existiam filmes feitos por afro-americanos antes mesmo de *O Nascimento de uma Nação*, cuja estreia em 1915 a produção dos race films. Outro título que causou revolta, também em 1915, foi *The Nigger*. Também conhecido como *The New Governor*, o filme trata de um aristocrata de um estado sulista que é chantageado pelo patrono de sua campanha, que ameaça divulgar a ancestralidade negra do político. As duas produções contribuíram para que mais realizadores negros buscassem contrapor representações negativas no campo cinematográfico.

Em Los Angeles, os atores Noble Johnson e Clarence Brook fundam a The Lincoln Motion Picture Company, contando com o apoio de um farmacêutico da cidade e de um operador de câmera da Universal. O primeiro filme da companhia é *Realization of a Negro Ambition*, de 1916. Em 20 minutos, o filme trata de um jovem engenheiro negro que não consegue emprego devido ao preconceito racial. Após salvar a vida de uma jovem branca, filha do dono de uma empresa petrolífera, ele consegue uma posição na companhia do pai da jovem.

Outros três títulos foram produzidos pela Lincoln após o êxito desta primeira produção. *The Tropper of Company K*, de 1918, é mais longo, com duração de 30 minutos, e aborda o cotidiano de uma unidade de cavalaria composta por soldados negros na fronteira do México em 1900, durante a Guerra Hispano-Americana. Em 1919 foi lançado *A Man's Duty*, com cinco rolos – os filmes se tornavam mais longos. Trata-se de um drama em que dois homens disputam o afeto de uma mulher, com direito a brigas, idas ao bordel, vingança, fuga, gravidez inesperada, paternidade não-reconhecida e casamento – reviravoltas típicas do melodrama. A última produção da companhia foi *By Right of Birth*, de 1921. Com duração de seis rolos é ainda o único título do qual foi preservado um fragmento de quatro minutos. Como no anterior, também traz elementos do melodrama, com o enredo abordando uma jovem adotada, identidades trocadas, reencontro com mãe biológica e um final feliz.

Uma produção marcante na categoria race films é *The Birth of a Race*, que até no título já se propõe a ser uma resposta bastante direta ao épico de Griffith. Inicialmente concebido como um curta para ser exibido como acompanhamento a *O Nascimento de uma Nação*, o projeto tomou grandes proporções e passou por imensas dificuldades até se converter em longa-metragem lançado em 1918, com quase duas horas de duração. Inicialmente concebido com o título de *Lincoln's Dream*, contava com o envolvimento de Emmet Scott, assistente pessoal do intelectual e ativista negro Booker T. Washington. Após filmado, Scott recorreu a investidores brancos e perdeu o controle sobre projeto, que mudou de nome e foi substancialmente alterado na montagem. A produção estreou em Chicago e não obteve recursos para um lançamento em escala nacional. O pouco que se sabe sobre o filme, perdido como a maioria dos race films, é que ele tinha a intenção de mostrar um panorama da contribuição do negro na história.

Bibliografia

GAINES, Jane. *Fire and Desire: mixed race movies in the silent era*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2001.

MAURICE, Alice. *The cinema and its shadow : race and technology on early cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

REID, Mark. *Black Lenses, Black Voices : African American in Film Now*. Lanham: Roman & Littlefield, 2005.

ROBINSON, Cedric J. *Forgeries of memory and meaning : Blacks and the regimes of race in American theater and film before World War II*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.

STEWART, Jacqueline Najuma. *Migrating to the movies : cinema and Black urban modernity*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

YOUNG, Earl James, Jr. *The life and lork of Oscar Micheaux : pioneer black author and filmmaker. 1884 -1951*. San Francisco, Kmt Publications, 2002.

A direita vai ao cinema: uma análise do filme 1964: *entre armas e livros*¹

The right goes to the cinema: an analysis
of the *1964: entre armas e livros*

Fabio Silvestre Cardoso²
(Doutor em América Latina | USP)

Resumo: Lançado em 2019, o documentário *1964: entre armas e livros* lança um olhar revisionista sobre a história brasileira, com ênfase para o período da ditadura militar, que esteve em vigor entre 1964 e 1985. A obra foi produzida pelo site Brasil Paralelo e conta com depoimentos e entrevistas de jornalistas, historiadores e escritores. O objetivo do trabalho é analisar em que medida essa obra se encaixa numa perspectiva narrativa maior, de contestação do consenso sobre a História brasileira.

Palavras-chave: Cinema nacional. Documentário. Política. História do Brasil.

Abstract: Launched in 2019, the documentary *1964: Entre armas e livros* takes a revisionist look at Brazilian history, with emphasis on the period of the military dictatorship, which took place between 1964 and 1985. The work was produced by the Brasil Paralelo and It has testimonials and interviews from journalists, historians and writers. The objective of this paper is to analyze the extent to which this work fits into a larger narrative perspective, challenging the consensus on Brazilian history.

Keywords: Brazilian Cinema. Documentary. Politics. Brazilian History.

Há alguns anos, mais precisamente nos momentos finais da redação do texto da minha dissertação de mestrado, tive a oportunidade de ter uma breve discussão com o professor Rogério Ferraraz, que foi meu orientador naquele período. A discussão, no caso, tinha a ver com o significado de documentário.

A posição que eu defendia sustentava que o documentário só tinha legitimidade como peça jornalística. Essa era a minha ambição. De sua parte, Ferraraz rechaçava essa leitura, a um só tempo tão ampla e tão absoluta, afirmando que essa era uma afirmação carente de argumentos sólidos.

Felizmente, eu ouvi meu orientador naquela ocasião.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: política 1.

2 - Fabio Silvestre Cardoso, doutor em América Latina pelo PROLAM/USP e mestre em Comunicação Contemporânea pela Universidade Anhembi Morumbi.

Digo felizmente porque, alguns anos, muitos filmes e tantas outras leituras depois, observo que uma das características mais elementares do documentário é exatamente o que poderíamos chamar aqui de “índice de indeterminação” – e é curioso como essa expressão, índice de indeterminação, eu tomo emprestado dos estudos de gramática da língua portuguesa. Penso que vale a pena oferecer o contexto mais completo: enquanto na gramática da língua portuguesa isso tem a ver com a não-possibilidade de afirmar qual é o sujeito da frase, no caso desse livre-uso para fins desta apresentação, o “índice de indeterminação” a que me refiro tem a ver com a sua multiplicidade.

No início da década, Cezar Migliorin escreve sobre essa indeterminação no texto que abre o livro “Ensaio do real: o documentário brasileiro”. Assim escreve Migliorin:

O lugar do documentário é esse lugar de indefinição, inapreensível. Dito de outra maneira: todo poder sabe lidar com o que ele sabe nomear. Todo poder sabe administrar as reivindicações daqueles que ele pode reconhecer como sujeitos de direito, mesmo que seja para dizer que eles não têm direito – ainda, agora, aqui. O documentário hoje é o nome de uma liberdade no cinema. Seria tentador inventar outro nome para essa entrada definitiva na indiscernibilidade desse cinema, porque, convenhamos, o nome documentário o não é lá grande coisa, tão impregnado ele está de um regime de imagens em que a representação era o único problema a ser considerado, o que certamente não é o caso da produção contemporânea. (MIGLIORIN, 2010, p.9)

A lembrança da conversa com o meu orientador e a menção da passagem acima têm a ver, no entanto, com o trabalho que apresento aqui nesta edição da Socine. No primeiro semestre do ano, o Brasil Paralelo lançou o documentário *1964: o Brasil entre armas e livros*, que, na imprensa, chegou a ser tachado como “filme que defende a ditadura militar”. Essa leitura tem a ver com certa mistificação que se faz a respeito dos grupos que têm se posicionado à direita no espectro ideológico – e que, também, têm apoiado o presidente Jair Bolsonaro.

Para comentar o filme como se deve, é preciso atentar para esse Brasil que gira em falso, entre a velha direita e a nova direita.

Até 2013, o pensamento da chamada nova direita no Brasil se restringia a alguns espaços de resistência na internet, e com alguns livros publicados aqui e ali, bem como alguns formadores de opinião, como Reinaldo Azevedo em sua escalada contra o PT; João Pereira Coutinho e Luiz Felipe Pondé, na *Folha de S.Paulo*, contra o “politicamente correto”; e um tom de nostalgia em relação a nomes como Paulo Francis e José Guilherme Merquior. É isso que estou chamando aqui, para efeito de apresentação deste trabalho e sem a ambição de colocar uma moldura definitiva, a engrenagem da velha direita no século XXI.

Em 2013, para além das chamadas Jornadas de Junho, é preciso destacar a publicação de um livro que vai dar uma nova roupagem para o que estou chamando aqui de nova direita: *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota*, coletânea de artigos de Olavo de Carvalho, organizado pelo jornalista Felipe Moura Brasil. Isso acontece no segundo semestre do ano de 2013 e acende uma fagulha para o que se pode classificar de *nova direita*.

Entre a velha direita e a nova direita, o que existe em comum? Um país que gira em falso, em torno de uma crise de representatividade, acrescida de um desgaste de modelo econômico e pelos impasses do que André Singer classificou como lulismo³.

Esse Brasil que gira em falso obedece a um ambiente que se tornou tóxico por conta de diversas crises simultâneas. Nesse sentido, o processo de impeachment também é marcado por uma série de controvérsias, o que pode ser visto, em termos audiovisuais, por uma disputa das narrativas. Explica-se: diferentemente do episódio em 1992, existe uma guerra para ver quem é que vai apresentar a versão definitiva do que aconteceu. Para arrematar esse trecho: no Brasil que gira em falso, não apenas o passado é incerto, como a sociedade parece não mais encontrar consenso do que é fato e do que é versão; do que é *fake news* e do que é jornalismo de verdade.

A provocação que fiz agora há pouco, que é do economista Pedro Malan, é bastante pertinente para compreender o que se passa em relação ao filme “1964: Brasil entre armas e livros”. Isso porque, mesmo antes do filme ser lançado, em determinados círculos da opinião pública o golpe militar passou a ser motivo de reinterpretação. Aos poucos, como se fossem colocados adendos e emendas, a ditadura militar foi-se tornando objeto passível de debate opinativo no sentido de se discutir a sua ocorrência ou não. É interessante observar como isso aconteceu, no editorial da *Folha de S.Paulo*, que, no final da década passada, asseverou que o Brasil não viveu uma ditadura, mas uma ditabranda⁴. O jornal se desculparia, mas ali uma fronteira havia sido rompida, talvez pactuada simbolicamente nos estertores dos anos de chumbo junto com a anistia. Mais tarde, integrantes do *mainstream* midiático e do *show business* passaram a assinalar que a ditadura, no final das contas, não tinha sido tão severa assim – primeiro foi o cantor Lobão⁵, num evento literário; depois foi o cantor Zezé di Camargo, numa entrevista⁶. Onde é que eu pretendo chegar com essa longa exposição? É que o Brasil que hoje gira em falso foi permitindo que se criasse esse ambiente de normalização da ditadura, que aos poucos ganhava espaço, ainda que no plano político o céu era de brigadeiro para o governo do PT.

3 - SINGER, André. Os sentidos do lulismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

4 - No texto “Limites a Chávez”, publicado em 17 de fevereiro de 2009, o jornal assim afirmava: “se as chamadas ditabrandas – caso do Brasil entre 1964 e 1985”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1702200901.htm> Último acesso 13 dez 2019.

5 - Cantor Lobão exalta ditadura militar e ataca Chico Buarque Disponível em: <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2011/06/cantor-lobao-exalta-ditadura-militar-e.html> Último acesso 13 dez 2019.

6 - Zezé di Camargo diz que não houve ditadura militar no Brasil: “vivíamos um militarismo vigiado”. Disponível em: <https://istoe.com.br/zeze-di-camargo-diz-que-nao-houve-ditadura-no-brasil-viviamos-um-militarismo-vigiado/> Último acesso 13 dez 2019.

Toda essa elaboração que acabo de apresentar é importante porque, pessoalmente, não considero o documentário *1964: Brasil entre armas e livros* uma peça de propaganda tosca em defesa da ditadura militar. Essa é uma simplificação que não apenas ignora o quanto o campo da direita avançou nos últimos anos, como tampouco resiste a uma análise do documentário em questão. É sobre esse último ponto, aliás, que vou me dedicar nos parágrafos a seguir.

Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que este não é o primeiro filme que exhibe a cosmovisão, se assim pudermos chamar, da direita. Na história do século XXI, outras obras conseguiram capturar esse imaginário de uma forma igualmente eficaz, basta aqui mencionar o caso de filmes como *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*, que, ainda que sem o desejo confesso dos seus realizadores, galvanizaram o espírito do tempo em torno da figura do Capitão Nascimento. Alguns anos depois, embora o gênero comédia no Brasil seguisse fazendo sucesso, em 2017, o filme mais assistido em circuito nacional foi *Polícia Federal – a lei é para todos*, que conta a história da Operação Lava Jato sob a perspectiva dos agentes policiais. Não é pouca coisa quando se nota que foi o mesmo ano em que o reitor da Universidade Federal de Santa Catarina se suicidou depois de ter sido alvo de condução coercitiva pela Polícia Federal – sob comando de Erika Marena, que, no filme que acabo de citar, foi vivida pela atriz Flavia Alessandra. Já em 2018 e 2019, foi a vez da plataforma NetFlix lançar a série *O Mecanismo*, também de José Padilha, que tenta oferecer um sentido à Operação Lava Jato.

Em relação a essa produção audiovisual de ficção, nota-se uma disputa pela prioridade de determinar o que aconteceu. Em outras palavras, é como se esses filmes e séries quisessem não apenas oferecer a sua versão dos eventos mais recentes, mas servir como referência factual ao público a propósito da crise política vivida pelo país. Num fenômeno que não posso elaborar com mais cuidado por questões de espaço, é correto assinalar que a quantidade de informações disponíveis atualmente paradoxalmente não permite ao público em geral tomar conhecimento do todo, mas apenas de fragmentos. Isso já aconteceu na história do século XX, conforme observa o autor Richard Evans, em *A chegada do terceiro Reich* ao falar sobre as muitas publicações voltadas para o entretenimento na República de Weimar. Mas eu prometi não me alongar nesse caso.

Se é correto assinalar que essa produção audiovisual já atende um público cativo, é mais interessante ainda observar como esse procedimento se sofisticou em termos de concepção criativa, para além da produção *mainstream*, desde 2016, a produtora Brasil Paralelo, que se define como “uma produtora independente de documentários políticos e históricos que não recebe nenhum dinheiro público”. Brasil Paralelo já produziu uma série sobre a história do Brasil – atualmente, está no sexto capítulo, sobre a Era Vargas – e outra sobre a Nova República, mais especificamente da eleição de Fernando Henrique Cardoso em diante. Ainda com base no portal do Brasil Paralelo, observa-se que as séries são vendidas como parte de um curso de formação. Em outras palavras, o que se vende no portal não é apenas produtos culturais voltados para o entretenimento, mas, sim, relacionados à preparação intelectual do público. E é nesse contexto que o documentário “1964: Brasil entre armas e livros” deve ser comentado.

Até alguns anos atrás, como dissemos acima, a história da ditadura militar estava consolidada a partir das referências e das pesquisas na academia. Com grandes esforços de pesquisa, desde o fim dos anos 1980, a produção bibliográfica, na ficção e na não-ficção, estabeleceu determinados marcos regulatórios, se assim pudermos chamar, a saber: houve ditadura; houve censura; e houve tortura protagonizada pelo Estado. Esses são pontos que se instauram como grandes asserções sobre o período.

O termo asserção não é usado aqui por acaso. Antes, tem a ver com o homenageado desta edição da Socine, o pesquisador Fernão Pessoa Ramos. Em *Mas, afinal, o que é mesmo documentário*⁷, o autor escreve que esse tipo de gênero se pauta em torno de asserções, ou afirmações sobre a realidade. O filme produzido pelo Brasil Paralelo, portanto, não é negacionista em relação ao período. Se assim o fosse, seria facilmente descartado para “a lata do lixo da história”. Em vez disso, o documentário se vale das brechas existentes na narrativa a respeito do período para apresentar uma outra parte da história, que, por força das manipulações da esquerda que tomou o poder nos meios de comunicação e nas universidades, não foi devidamente contada para o público brasileiro.

O filme tem pouco mais de duas horas de duração. Nos primeiros vinte minutos, o que se vê é uma reconstituição do contexto da Guerra Fria. Temos aí o estabelecimento de mais uma grande asserção. Depois da Segunda Guerra Mundial, o mundo estava dividido e a disputa por poder entre Estados Unidos e União Soviética se dava em outros territórios, como a América Latina. Como argumento de autoridade para falar do período, aparecem historiadores e pesquisadores alinhados com um pensamento mais à direita, como Rafael Nogueira e Percival Puggina. E até de um nome mais conhecido da mídia *mainstream*, como é o caso de Luiz Felipe Pondé. Qual é a novidade aqui?

Em seguida, outra grande asserção, que apontava para o Brasil como alvo da disputa da Guerra Fria, só que com a perspectiva da esquerda tomar o poder fazendo uso de ardis que já havia lançado mão em 1935, por ocasião da intentona comunista. Nesse momento, mais elementos são trazidos para oferecer o que seria um contexto mais amplo do que estava em jogo, a tomada do poder. Nessa etapa do documentário, para além dos argumentos de autoridades – com historiadores e cientistas políticos –, o que se vê é uma interpretação da história política brasileira segundo a qual o Brasil caiu nas mãos de um presidente fraco, João Goulart, que estava mais próximo da esquerda e que por isso seria um alvo fácil na disputa que estava em jogo. Outro ponto que deve ser destacado nesta passagem é a normalização da Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Em qualquer documentário ou livro sobre o período, essa marcha é sempre percebida como o “ovo da serpente”, ou seja, como o momento em que o reacionarismo mostrou os dentes. Já no filme do Brasil Paralelo a marcha não somente é legítima, como decisiva para evitar o mal maior. A tomada do poder pelo comunismo.

É a partir daqui, a meu ver, que o documentário ganha contornos de maior sofisticação. Porque, embora, como vimos, não seja negacionista, o filme traz uma versão alternativa ao colocar nas costas das universidades e dos meios de comunicação a leitura equivocada que o público em geral tem a respeito do Golpe de 1964. Aqui temos uma disputa em relação às asserções. O documentário rejeita a tese de que o golpe foi forjado em aliança com os Estados Unidos. A Operação Brother Sam é descaracterizada, em que pese a documentação já apresentada em outros trabalhos – em outros documentários, inclusive. Neste caso, entram em cena documentos que sustentam que a tese de que os americanos auxiliaram no golpe foi forjada pelo serviço de espionagem da Tchecoslováquia. Essas informações são baseadas no livro *O Elo Perdido*, de Vladimir Petrilak e Mauro Abranches, que é best-seller⁸ na Amazon. De acordo com essa nova asserção, foi o serviço de espionagem da Tchecoslováquia que passou a ventilar a informação de que foram os americanos que estabeleceram o conluio para o golpe de 1964.

Nesse momento, o documentário faz uma inflexão que, de uma vez por todas, assegura a sua originalidade. Embora tenha forte apelo reacionário, o documentário não louva a atuação dos militares entre 1964 e 1985. Reconhece, sim, o feito de ter “vencido a luta armada”, mas rejeita as ações econômicas e, acima de tudo, culpa os militares porque estes não perceberam a força da Hegemonia Cultural das esquerdas. Temos, aqui, outra asserção que se coloca a partir, sim, do grande guru desse movimento, o escritor Olavo de Carvalho. Essa linha de raciocínio defende que, graças a Antonio Gramsci e à Escola de Frankfurt, os corações e mentes dos jovens foram cooptados pela imaginação da esquerda, que não apenas cresceu durante a ditadura militar (porque seu argumento se tornou mais sedutor), mas, sobretudo, porque logrou em ocupar os espaços. Essa aqui, aliás, é uma expressão importante porque é apresentada repetidas vezes, como se fosse um refrão de uma música que estivesse sendo contada.

A narrativa é sedutora porque oferece uma nova cosmovisão da história do Brasil a partir da ditadura militar. Mais do que isso, é não somente uma narrativa paralela sobre o período, mas, essencialmente, um filme que se apresenta como uma revelação ao seu público, oferecendo, portanto, uma nova cosmovisão a respeito do país. E isso fica claro com a conclusão do documentário:

a revolução se transmutou das armas para os livros, transformou um lado da guerra em mártir, fez da história propaganda, panfletou nas escolas, na mídia e nas universidades. Formou a nova geração brasileira. Essa geração foi trabalhar nos meios de comunicação, nas editoras e na educação do Brasil. A hegemonia quase apagou o passado e perpetuou uma narrativa. Um lado da guerra foi herói e o outro, opressor. O que fizeram os heróis?⁹

8 - KRAENSKI, Mauro. & PERTRILAK, Vladimir. 1964. *O Elo Perdido*. O Brasil nos arquivos do Serviço Secreto Comunista. Campinas: Vide Editorial, 2017. Para a informação sobre o best-seller, no site da Amazon <amazon.com.br/Perdido-Arquivos-Serviço-Secreto-Comunista/dp/859507027X> Último acesso em 13 dez 2019.

9 - Brasil: entre armas e livros. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yTenWQHRPIg> Último acesso: 13 dez. 2019.

Enquanto o trecho acima é narrado, uma espécie de videoclipe com música apoteótica arremata o documentário.

Como é sabido, os textos de resumo para esta edição da Socine tinham de ser submetidos até abril deste ano. Foi o que eu fiz. Por isso, a surpresa quando eu li essa manchete da *Folha de S.Paulo* num texto assinado pelo jornalista Fabio Zanini, que tem um blog chamado “Saída pela Direita” no jornal , no último 12 de agosto. Reproduzo a seguir o lead do texto:

Para derrotar as ideias esquerdistas, é preciso ir além da política e enxergar a história, a cultura e a educação como campos de batalha. Caso contrário, o conservadorismo que saiu vitorioso na eleição de 2018 terá sido uma pequena onda perdida numa maré vermelha¹⁰.

O objetivo dos filmes do Brasil Paralelo em geral, e de *1964: O Brasil entre armas e livros* em particular, é abrir uma trincheira na disputa pela narrativa oficial da História do Brasil. Num momento em que o país está fissurado e fraturado, é interessante observar que esses novos consensos poderão, sim, ser construídos a partir de ardis sofisticados graças à possibilidade de um gênero tão livre quanto o documentário. Importante: em dezembro de 2019, foi anunciado que a TV Escola, braço do MEC, veicularia outra série da produtora Brasil Paralelo: *Brasil, a última cruzada*¹¹.

Referências

KRAENSKI, Mauro. & PERTRILAK, Vladimir. 1964. O Elo Perdido. O Brasil nos arquivos do Serviço Secreto Comunista. Campinas: Vide Editorial, 2017.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

SINGER, André. Os sentidos do lulismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. Mas, afinal, o que é mesmo documentário? São Paulo: SENAC, 2008.

10 - Produtora Brasil Paralelo revisa a história em filmes e livros com a visão da direita. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/produtora-brasil-paralelo-revisa-a-historia-em-filmes-e-livros-com-vi-sao-de-direita.shtml> Último acesso em 13 dez. 2019.

11 - TV Escola, do MEC, lança série que defende revisionismo histórico. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/tv-escola-do-mec-lanca-serie-que-defende-revisionismo-historico/>. Último acesso em: 13 dez 2019.

Estratégias de Produção e Pós-produção de som em *Baby Driver*¹

Strategies within the Sound Production and Post Sound Production of the Movie *Baby Driver*

Fabrizio Di Sarno²
 (mestre - CEUNSP/FATEC TATUÍ)

Resumo: A presente pesquisa aborda as estratégias estéticas contidas na produção e pós-produção de som do filme *Baby Driver* (Em Ritmo de Fuga, Edgar Wrigth, 2017). A constante alternância de pontos de escuta, a espacialização e a panoramização da mixagem, a abordagem diegética e extra-diegética da trilha musical e a sua relação empática com os impactos emocionais dos acontecimentos na trajetória do protagonista são alguns dos procedimentos tecno-expressivos discutidos no decorrer deste trabalho.

Palavras-chave: Som; Egocasting; Babydriver; música diegética; mixagem audiovisual.

Abstract: The present research discusses the aesthetics strategies within the sound production and post sound production of the movie *Baby Driver* (Edgar Wrigth, 2017). The constant shifting in the sound sources, the ambience and perspective developed by the mixing process, the diegetic and extra-diegetic approach of the soundtrack and its correlation with the emotional elements in the protagonist's life, are some of the technical and expressive procedures discussed in this paper.

Keywords: Sound; Egocasting; Babydriver; diegetic music; audiovisual mixing.

Baby Driver

Baby Driver é um filme de 2017 que possui características de diferentes gêneros cinematográficos. A história gira em torno da vida de Baby (Ansel Elgort), um jovem piloto de fuga que se torna motorista de uma gangue que realiza uma série de assaltos. Baby é chantageado por Doc (Kevin Space), o chefe das operações da gangue, para continuar como piloto de fuga mesmo a contragosto devido às suas incríveis habilidades ao volante. Apesar de ser um musical, o filme possui elementos de filmes de gângsters, comédia, ação e aventura. A presença da música é constante, pois Baby sofreu um acidente de carro na infância que provocou uma condição pela qual seu ouvido interno provoca um zumbido constante de alta frequência por vezes experienciado pelo espectador. Para mascarar este angustiante

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: A memória cultural do cinema de gênero: um musical de gangsters hoje.

2 - Mestre em Comunicação Audiovisual. Doutorando em Comunicação Audiovisual. Compositor de trilhas sonoras para as marcas: Natura, Playboy, Ambev, Bradesco, Odebrecht, Governo Federal etc.

som interno, Baby ouve música na maior parte do filme e o espectador é convidado a participar da audição dos seus onipresentes fones de ouvido transformando o filme em uma sucessão de canções da música popular.

O filme foi indicado a vários prêmios, em sua maioria ligados ao uso do som e da música, além das três indicações ao Óscar - Melhor Edição, Edição de som e Mixagem.

A trilha musical

No filme *Baby Driver* podemos notar diversos elementos característicos do gênero musical. A maneira como a trilha musical transita pelo contexto interno e externo do filme, ou para utilizar as palavras de Chion (2011), o modo como a música se torna diegética e extra-diegética, por vezes simultaneamente, nos remete a um atributo comum nos filmes do gênero. A proposta do filme, contudo, não é tornar a trilha musical um elemento de desenvolvimento narrativo como em muitos outros musicais. Aqui, as canções se transformam em um elemento comentador poético que transmite os sentimentos do personagem e os afetos transmitidos pela cena. Excetuando-se os raros momentos em que a música incidental extra-diegética, de caráter puramente instrumental, entra em cena, o que temos na maior parte do tempo é uma trilha musical constituída pelo amplo uso de canções populares pré-existentes, quase sempre advindas dos fones de ouvido utilizados pelo protagonista. O caráter diegético das canções é demonstrado na maior parte do tempo, contudo, os demais elementos sonoros e imagéticos que compõem a linguagem audiovisual das cenas são inteiramente submetidos ao seu ritmo e ao seu desenvolvimento harmônico-melódico, enfatizando a proposta extra-diegética das canções. O que ocorre, portanto, na trilha musical de *Babydriver*, na maioria do tempo, é uma abordagem dúbia, típica de musicais, onde as canções são utilizadas como música diegética e extra-diegética simultaneamente.

A maior parte das canções se articulam de maneira empática com os sentimentos do protagonista Baby, visto que elas são parte da *tracklist* inserida em seu Ipod, utilizada para animar as suas fugas em alta velocidade e os demais acontecimentos da sua vida. Entretanto, há momentos em que a trilha musical se torna anempática, enfatizando a falta de poder de Baby sobre as, por vezes, drásticas contingências que se desdobram a partir dos crimes nos quais auxilia. Nestes raros momentos, a música continua a fluir desacoplando-se do sentimento provocado pela narrativa, pois sua função principal no contexto diegético é mascarar o som interno que o atormenta.

O filme lançou em 2017 a sua trilha de canções em CD, Vinil e *Streaming*. A canção *Baby Driver*, que dá título ao filme, foi lançada em 1970 pela dupla Simon & Garfunkel, tocando nos créditos finais do filme.

A canção *Debra*, composta por Marc Bolan (1947-1977), foi lançada pela sua banda T-Rex em 1968. Baby a resgata de sua coleção quando conhece a garçonete Debra (Lily James), garota que se torna o seu par romântico durante o filme. Contudo, a canção foi utilizada sem a devida autorização por parte dos produtores do filme. O embate rendeu um

processo movido por Rolan Feld, filho de Marc Bolan e atual detentor dos direitos da canção³. Curiosamente, Marc Bolan, o autor da música e vocalista do T-Rex, faleceu na ocasião de um acidente de automóvel em 1977⁴.

Mixagem

A mixagem do filme foi uma das indicadas ao Óscar de 2017, possuindo uma estética hiper-realista para enfatizar os sentimentos do protagonista. Um pequeno carrinho de brinquedo caindo pode conter um volume exacerbado devido ao seu impacto emocional em *Baby*. O volume do *background* sonoro de carros em velocidade, presente mesmo em momentos encenados em ambientes internos, é outro elemento sonoro de ênfase emocional.

A panoramização realizada na mixagem do filme não se eximi de manter evidente, sempre que possível, a fonte primordial das canções, ou seja, os fones de ouvido de Baby. Quando o protagonista tira um dos fones temos uma redução considerável do volume da trilha musical naquele lado do panorama estereofônico coincidindo com o ouvido de *Baby*, mesmo que ele esteja sendo filmado de frente, ressaltando o ponto de escuta subjetivo do som, em contraste com o ponto de vista objetivo da imagem. A ponto de escuta é realista, e não espelhada, ou seja, quando Baby tira o seu fone esquerdo, a caixa de som esquerda (Left) substitui a música pelo zumbido agudo, tanto na mixagem *surround* como na estereofônica. Como Baby está de frente para a câmera e o espectador de frente para a tela, o seu ouvido esquerdo se encontra do lado direito do espectador, portanto não ouvimos o zumbido do mesmo lado da sala que o protagonista. Esta escolha estética é utilizada em filmes anteriores também mixados em Atmos⁵, como é o caso de *Gravidade* (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013). O incômodo zumbido ouvido por Baby é puramente diegético, mas pode ocupar todo o panorama estereofônico em alguns poucos momentos em que não há música diegética.

Egocasting

Baby possui em sua residência uma coleção de fitas cassete com canções variadas escolhidas de acordo com cada eventualidade da sua vida. As fitas possuem característica de *Playlist*, ou seja, cada uma possui coletâneas de *singles* de diferentes artistas ao invés de álbuns completos. Sua paixão pela música é evidente, pois além de ouvir música nos fones ou na sua vitrola, ele ainda produz a própria música fazendo utilizando um processo de colagem conhecido como *Remix*. Baby utiliza o seu gravador para gravar trechos de falas dos seus conhecidos e outros sons coletados no seu dia a dia. Em seu quarto, Baby junta estes sons com trechos de música ou frases que compõe no seu sintetizador produzindo novas músicas de acordo com o seu gosto. Suas canções originais são automaticamente gravadas em fitas cassetes devidamente nomeadas e catalogadas em sua coleção.

3 - <https://www.hollywoodreporter.com/thr-esq/sony-sued-lacking-license-use-trex-song-baby-driver-1026612> - acesso em 29/11/2019.

4 - http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/september/16/newsid_2519000/2519173.stm - acesso em 29/11/2019.

5 - Sistema de som holofônico para cinema criado pela Dolby.

O que fica bem claro em relação à sua obsessão é que ela não se restringe à audição e composição, pois Baby também relega uma imensa importância ao aparato de difusão das músicas que ouve. Seu gadget preferido é um legítimo *Walkman*, um dispositivo criado ao final da década de 1970 para a audição individual de música com fones de ouvido. Durante o filme, o protagonista demonstra uma certa preferência por dispositivos musicais antigos como Ipods, vitrolas, discos de vinil, fitas cassetes, sintetizador analógico, gravador analógico e o inseparável *Walkman*. O filme presta uma homenagem à tecnologia musical das décadas de 1970, 1980 e 1990, bastante cultuada em produtos midiáticos recentes como os seriados *Stranger Things* (2016) e *13 Reasons Why* (2017), ambos lançados pela provedora de conteúdos via *Streaming* Netflix. Nestes produtos, como em *Baby Driver*, os dispositivos musicais antigos remetem à moda *Vintage*, ou seja, uma representação de um estilo estético de décadas passadas que possui um excelente nível de qualidade apesar da sua obsolescência. Os dispositivos são muitas vezes vistos e manipulados, mas a sua importância maior reside na sua sonoridade. No caso, o período abordado consiste na última fase em que o áudio era restrito ao reino analógico, em contraste com o reino digital utilizado atualmente. Tal sonoridade é ainda hoje elogiada por ser considerada mais “encorpada” do que a digital, apesar de possuir uma relação sinal-ruído inaceitável para os padrões atuais.

O lançamento do *Walkman* representa para o meio social uma grande novidade, pois a sua mobilidade marca o início de um novo tipo de comportamento. Para muitos, este dispositivo em específico marca o início de um determinado tipo de atitude individualista, devido ao incentivo que deu para que as pessoas circulem no meio social com fones de ouvido, ou seja, isolando-se de seu meio através da criação de um espaço sonoro próprio. Este comportamento solipsista é atualmente chamado *Egocasting*.

Para Christine Rosen⁶, uma nova tendência se inicia com a possibilidade que o público consumidor passa a ter de aumentar o seu poder de controle diante dos conteúdos difundidos pelos meios de comunicação. Portanto, podemos situar a criação do primeiro controle remoto televisivo, já em 1950, como o início de uma tendência neste sentido, muito embora seu funcionamento fosse bastante restrito no início (o primeiro controle apenas ligava e desligava o aparelho à distância e era conectado a ela por um fio). Mais tarde, os controles remotos passam a controlar o volume e trocar de canal, uma característica decisiva a partir do vertiginoso aumento no número de canais quando a TV a cabo entrou em cena.

O *Egocasting* certamente foi influenciado pelo aumento do poder de controle sobre o conteúdo audiovisual que culminou na criação do *TiVo* no final da década de 1990, um *DVR* (Digital Video Recorder), ou seja, um aparelho que permite a gravação e armazenamento de um determinado conteúdo televisivo para que este seja visto no horário em que se deseja. Este controle total sobre o tempo da programação e exibição do conteúdo, portanto, já era tendência antes da popularização da internet, o que demonstra o gigantesco sucesso do *TiVo* nos Estados Unidos.

6 - Disponível em <<https://www.thenewatlantis.com/publications/the-age-of-egocasting>> acesso em 03/12/2019.

Entretanto, segundo exposto pelo produtor Alan Cross em sua palestra *Streaming is Killing Music*⁷, realizada para o TEDxWinnipeg, o *Egocasting* pode ser descrito como o resultado direto do comportamento iniciado a partir da popularização do *Walkman*, ou seja, o uso cotidiano de um dispositivo que cria um espaço sonoro restrito e individual em detrimento do convívio social. Como efeito social indesejável, o uso constante deste tipo de dispositivo que individualiza o consumidor mesmo no espaço social mais povoado provoca a falta de interação do ouvinte tanto com o seu meio social quanto com tipos de conteúdo pelos quais ele não está amplamente habituado. Alan Cross critica a atual falta de abertura por parte do ouvinte para o contato com diferentes gêneros musicais e até opiniões que discordem com o seu ponto de vista prévio, resultado direto da convergência do poder ir-restrito de escolha do consumo de conteúdo com a falta de interação com outros ouvintes e opiniões.

Podemos acrescentar à essa conta a vasta disponibilidade de todo o tipo de conteúdo opinativo promovido pela internet através de vídeos e podcasts. Hoje em dia, mais do que buscar o conteúdo específico que concorda com o seu ponto de vista e mais se encaixa em seu gosto musical, o ouvinte ainda pode se privar do contato direto ou indireto com conteúdos contraditórios ou que ofendam seu gosto ou opinião. Como em *Baby Driver*, o sonho da humanidade contemporânea enredada pelo *Egocasting* é organizar as contingências do mundo a partir do espaço sonoro subjetivo, transformando o fluxo de acontecimentos objetivos de acordo com a lógica da extrema customização.

Referências

- ALTMAN, Rick (org.). *Sound theory – Sound practice*. New York: Routledge, 1992.
- _____. (org.). *Yale French Studies – Cinema/Sound*. New Haven: Yale University, n°60, 1980.
- BURLINGAME, Jhon. *Sound and Vision – Sixty Years of Motion Picture Soundtracks*. New York: Billboard Books, 2000.
- CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2011.
- _____. *Film: a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.
- CROSS, Alan. *Streaming is Killing Music*. TEDxWinnipeg, 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x_cNrEuiLSU> acesso em 03/12/2019.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies – narrative film music*. Blommington: Indiana University Press, 1987.
- MUNSTENBERG, Hugo. In XAVIER, Ismail. (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ROSEN, Christine. *The Age of Egocasting*. The New Atlantis, 2005. Disponível em: <<https://www.thenewatlantis.com/publications/the-age-of-egocasting>> Acesso em 03/06/2019.

7 - Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x_cNrEuiLSU> acesso em 03/12/2019.

XXIII
so
ci
ne

SIDER, Larry et al (org). *Soundscape* - The school of sound lectures 1998-2001. London: Wallflower, 2003.

SONNENSCHNEIN, David. *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Los Angeles: Michael Wiese, 2001.

WEIS, Elisabeth, BELTON, John (org.). *Film Sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

O Pós-Dramático no Novíssimo Cinema Brasileiro¹

The Post-Dramatic in the New Brazilian Cinema

Felipe Maciel Xavier Diniz²

Resumo: Este texto promove uma reflexão sobre a desdramatização no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Acreditamos que a ideia da desdramatização no cinema expressa-se nos indícios de uma crise formal do drama moderno, cujos movimentos tem origem no teatro. Tais aproximações operam a partir da criação de ambientes hiper-realistas e das relações que se travam entre o tempo e o espaço.

Palavras-chave: Novíssimo Cinema Brasileiro, Desdramatização, Cinema, Teatro, Hiper-realista.

Abstract: This paper proposes a reflection on de-dramatization in the New Brazilian Cinema. We believe that the idea of de-dramatization in cinema expresses itself in the indications of a formal crisis of modern drama, whose movements are originated in theater. Such approximations are based on the creation of hyperrealistic environments and on the relations between time and space.

Keywords: New Brazilian Cinema, de-dramatization, cinema, theater, hiperrealistic.

A discussão de aspectos que formatam uma dinâmica da desdramatização no escopo da realização cinematográfica contemporânea nos obriga a retomar aquilo que se compreende como aspecto estruturante das concepções dramáticas. Nosso intuito, portanto, é estabelecer contrapontos entre as operações dramatúrgicas inseridas nas encenações do *Novíssimo Cinema Brasileiro*³ e a tradição do drama moderno, cujas bases são fornecidas pelo teatro.

O drama da época moderna, como método ou parâmetro de encenação, tem sua origem marcada no ambiente teatral, no contexto do Renascimento, principalmente quando do espaço cênico são suprimidos o prólogo, o coro e o epílogo (SZONDI, 2015). A natureza do drama se constitui basicamente no diálogo e nas possibilidades que se travam a partir do encontro entre pessoas. “Tudo que estava aquém ou além desse ato deveria permanecer alheio ao drama” (SZONDI, 2015, p. 24). Dessa maneira, o mundo das coisas, desprovido de

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painel Cinema Brasileiro Contemporâneo.

2 - Doutor em Comunicação e Informação pela UFRGS, professor do curso de Produção Audiovisual da Uniritter - Porto Alegre-RS, cineasta sócio da Modus Produtora de Imagens.

3 - O termo Novíssimo Cinema Brasileiro remete a um cinema contemporâneo, a uma onda recente que reúne algumas características similares em relação aos modos de produção, aos canais de distribuição e, sobretudo, às investigações de linguagem. Além disso, a discussão se volta para as novas tecnologias de produção e distribuição, cujos processos minimizam as fronteiras técnicas entre filmes amadores e profissionais. Todos estão no mesmo barco. O *Cinema de Garagem*, ou o *Novíssimo Cinema Brasileiro*, pode ser visto, então, como um conceito mais ético, estético e ideológico do que propriamente relacionado a uma dicotomia que separa grandes produções e filmes independentes.

expressão, torna-se pelo drama desprezado. A materialidade dos objetos, a densidade dos espaços, as infinitas relações dos atores com os elementos cênicos de toda ordem são subjugadas pela força da experiência do texto dividido entre os atores.

Assim, a totalidade, a ilusão e a reprodução do mundo circunscrevem a base do modelo do teatro dramático. “A representação de um cosmos fictício é instaurada por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade”. (FERNANDES, 2009, p. 13). A partir dessa premissa, a ação e a imitação tornam-se também pilares de um modelo que foi confrontado no decorrer dos séculos da idade moderna. Ainda que sua estrutura tenha resistido mesmo até os novos ares da vanguarda do início do século XX, muitos foram os autores que inseriram transgressões aos parâmetros clássicos dramáticos. Entre eles estão Tchecov, Brecht, Pirandello, Wilder e Miller.

Estes encenadores, cada um à sua maneira, foram responsáveis por fomentar em diferentes momentos a crise do drama. Operada sob um viés que confronta a totalidade dialógica e a centralidade das relações inter-humanas, tal crise foi permeada pela incidência dos monólogos, pela quebra da “quarta parede”, pela mudez, pela objetividade em detrimento da psicologização, pelas tintas minimalistas e até mesmo pela reaproximação com o épico e com o absurdo. A crise do drama configurou-se, assim, como uma crise formal. “Sem interlocução não existe ação dramática. A desdramatização está em curso” (CARVALHO, 2011).

Grande parte das características listadas acima não garante o rompimento com a base do drama. Mesmo que abalem suas formalizações mais clássicas, na maioria das vezes elas não conseguem escapar aos princípios da mimese da ação. Segundo Fernandes (2009), foi no acender das luzes do século XX que a teatralidade, enquanto expressão artística, começou a ser trabalhada independentemente do texto dramático. Não à toa, tal movimento foi concomitante ao surgimento do cinema, que de certa forma liberou o teatro para problematizar suas próprias possibilidades expressivas. As formas com as quais o teatro passa a trabalhar lhe conferem mais autonomia e o distanciam das prerrogativas tradicionais da representação do mundo, da qual a imagem em movimento do cinema daria conta mais plenamente.

É justamente essa quebra com a ilusão da realidade que se configura como um passo importante para a chamada era do pós-dramático (GUINSBURG; FERNANDES, 2009).

O teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação. (FERNANDES, 2009, p. 23)

Ao olhar para a história do cinema e suas estéticas, enxergamos pistas para a compreensão do que estamos chamando de desdramatização, que podemos pensar como um movimento de inversão do drama ou, pelo menos, de afrouxamento de seus esquemas. Propomos, portanto, ao apontar algumas características que formalizam tal pensamento, uma análise daquilo que foge à concepção tradicional do drama moderno.

O rompimento com uma tradição do cinema se dava sob aspectos formais, temáticos e políticos. Havia, por um lado, a busca por um realismo de analogias no *Neorealismo* e, por outro, um “realismo das ideias” (MARGULIES, 2015, p. 107) experimentado nas películas anti-ilusionistas de Godard na *Nouvelle Vague*. Havia, ainda, só para dar mais um exemplo, os filmes glauberianos do *Cinema Novo* brasileiro, cuja urgência revolucionária se misturava ao gosto pela alegoria (XAVIER, 2012) ao mesmo tempo em que flertava com o teatro épico. Todos esses movimentos se experimentavam nas linhas da desdramatização, na medida em que confrontavam as dinâmicas clássicas em uma espécie de desconstrução de seus cânones: a centralidade do texto, do diálogo, da ação, a representação do mundo e a imitação da vida.

Ivone Margulies, ao abordar a obra de Chantal Akerman, analisa a indicialidade dos ambientes hiper-realistas. Segundo a autora, o hiper-realismo seria a versão cinematográfica do “efeito de distância que se dá quando uma pintura ou escultura reproduz um objeto que já é ele mesmo uma imagem [...] como uma pintura que reproduz uma fotografia” (2015, p. 111). Trata-se de um efeito duplo, como uma figura do excesso, onde parece que vemos mais da imagem do que o necessário. Aplicaremos a ideia do hiper-realismo, que a autora encontra nos filmes de Akerman, ao contexto do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, associando-a à constituição de um ambiente desdramatizado.

É justamente na concepção desse contexto pós-dramático, cujas nuances estão apoiadas na utopia da pura presença, que se apostará na ideia de duração como figura do excesso. Essa lógica funciona como uma cama para o confronto com o mundo das coisas, das materialidades, dos referentes. Os referentes passam, então, a ser apresentados em um “sentido direto e limitado” (MARGULIES, 2015, p. 146), cujos objetivos se distanciam da busca por significações. A dilatação temporal se mostra expressivamente, movimento responsável pela diluição de uma interpretação que tem dificuldade de revelar alguma coisa além daquilo que já se está vendo.

A ausência, o vazio, a economia de gestos e movimentos em ações comprimidas modelam uma imagem hiper-realista, experiências iniciadas na base da arte moderna e do Cinema Moderno e que se expressam também no *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Ambos os estilos articulam na imagem o banal e o desprivilegiado com uma narrativa que imprime um ar minimalista e econômico de ações. Produz-se, portanto, um cinema apegado a uma noção de tempo que excede seus próprios limites, no qual “o conteúdo da representação parece incompatível com a duração concedida a ele” (MARGULIES, 2015, p. 81).

Documentar a ausência de intriga a partir de uma situação banal, reforçar indiscernibilidades até o ponto em que o tempo morto seja posto como função de uma narrativa não calcada na ação, apostar na disritmia como afrouxamento de um sistema que preconizou uma narrativa dependente das ações e reações são marcas que constituem uma importante tarefa do Cinema Moderno. Um cinema da contemplação, que rejeitou o espetáculo, cinema do fundamento do plano em oposição ao plano-a-plano, e, assim como aponta Christian Metz (2006), um cinema que teria se despedido das regras da gramática cinematográfica e que estaria se aproximando de uma espécie de realidade fundamental.

É também esse o caminho que trilha Margulies (2015) quando afirma que essa espécie de suplemento gerado pelo efeito de presença proporciona o surgimento de descrições detalhadas na cena. Uma extramaterialidade, exposta pela duração, transborda o sentido limitado pelo drama e faz surgir ao mesmo tempo um excesso. Nesse sentido, a desdramatização surge menos da negação das premissas dramáticas do que do reforço adicional de suas bases. A autora conclui que a “duração prolongada dos planos não evidencia mais uma ação não dramática, passa a funcionar como o locus por excelência da erupção do drama” (MARGULIES, 2015, p. 153).

O *Novíssimo Cinema Brasileiro*, na nossa concepção, também contrapõe o modelo do drama clássico, mas não de forma a negá-lo totalmente. Veremos que há em seu escopo estético e político um forte apelo ao hiper-realismo minimalista, sem que os filmes deixem de lado alguns aspectos fundamentais ao drama. As oscilações entre a figuração e a abstração são uma constante. Mesmo que reconheçamos nos filmes um forte apelo hiper-realista, eles ainda são calcados pelas relações interpessoais, e, mesmo que a expressão minimalista imponha uma presença marcante à mise-en-scène, o texto, na maioria das vezes, ainda se coloca como essencial.

Não são poucos os exemplos que ilustram indícios desdramatizantes nos filmes do *Novíssimo*. Hare Krishna e líder de torcida de um clube de futebol importante da cidade, Murari trabalha como operador de telemarketing em uma empresa de telefonia. Em um longo plano-sequência, ele se encontra com a própria solidão, equilibrado em seu skate em um rolé noturno pelo centro de Belo Horizonte (Figura 7). Esta cena corta o filme *O Céu Sobre os Ombros* (2011), de Sérgio Borges. Assim como a cena em que Everlyn está deitada seminua em sua cama e fuma um baseado enquanto o ventilador ligado ameniza o calor do conjugado que habita (Figura 8). Ela está em silêncio. Uma música reverbera do rádio. Nada mais acontece, apenas o tempo agindo sobre a ação. Ambas as cenas evidenciam um tempo que parece pesar sobre a encenação, um tempo que não se mostra atenuante de movimentos nem como pausa, mas como cúmplice de uma dada multiplicidade de possíveis prestes a se atualizarem naqueles corpos, que, paradoxalmente, encontram-se inertes.



Figura 1: Murari passeia de skate à noite, em um longo plano. | Fonte: O CÉU, 2011.



Figura 2 – O Céu sobre os Ombros, Everlyn fuma um baseado em silêncio no seu quarto. | Fonte: O CÉU SOBRE OS OMBROS, 2011.

As duas cenas submetem a ação a uma determinada dose de teatralidade, produzida como sobra da tomada longa. A porção absoluta do espectro dramático, que despreza aquilo que age alheio ao centro da ação desenvolvida entre duas pessoas, é rompida pelos efeitos da duração hiper-realista. Ao mesmo tempo, os planos alcançam uma simetria formal que evidencia uma decupagem precisa, controlada. O drama, assim, passeia entre o narrativo e o abstrato e se abre para novas configurações. A combinação do plano longo com uma câmera imóvel proporciona uma fixação maior tanto da *mise-en-scène* quanto dos demais elementos significantes da cena. O tempo e o enquadramento permitem que sejamos tocados inclusive pelo insignificante da cena, através do reconhecimento adicional dos aspectos literais da imagem.

O filme *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchoa, apresenta o cotidiano de cinco jovens na periferia da cidade de Contagem (MG). Amigos que dividem as suas angústias e desejos, Neguinho, Juninho, Adilson, Menor e Eldo são mostrados através de uma narrativa fragmentada e descontínua em relação a uma linearidade narrativa mais clássica. Em uma

espécie de teatro do cotidiano, somos transportados para a realidade do dia a dia de uma comunidade carente do interior de Minas Gerais onde jovens vivem prisioneiros de uma paisagem insólita e parecem cumprir um destino que se mostra incerto.



Figura 3: Sequência de Menor em sua *bad trip*. | Fonte: A VIZINHANÇA DO TIGRE, 2014.

Aos 29 minutos de filme vemos uma sequência onde o personagem Menor está sozinho em casa e vive uma paranoia pós-consumo de alguma droga (Figura 9). Não se trata de um único plano. A sequência, que dura cerca de cinco minutos, tem alguns cortes que mostram diferentes situações que o garoto vive na sala de sua casa. Não há nenhuma fala, nenhum diálogo, apenas o som do ambiente. A cena permite que entremos naquela casa, observemos os mínimos detalhes daquele cômodo e, assim, tornemo-nos cúmplices daquela espécie de *bad trip*. O efeito de presença dos significantes da cena, expostos à duração, é perceptível. Naquela ação desdramatizada os eventos menores se tornam maiores, e os elementos mais improváveis e insignificantes, como a fumaça de um cigarro, são objetificados.

A triangulação cotidiano-duração-atuação, típica do ambiente do cinema pós-Guerra na Europa (MARGULIES, 2015), é atualizada em um contexto mais contemporâneo. A imagem que vemos despontar em alguns filmes do *Novíssimo Cinema Brasileiro*, responde a uma dinâmica mais de inscrição do que de revelação de realidades, o que desloca o caráter de sua *mise-en-scène* da busca por um realismo apriorístico para a afirmação de uma realidade da própria imagem cinematográfica. Os efeitos de realidade (concepção barthesiana) viram efeitos de presença. O movimento que busca uma realidade essencial (Bazin) através do impulso do registro é desamparado por uma “energia subversiva de produção minimalista/ hiper-realista” (MARGULIES, 2015, p. 76) que potencializa a realidade própria da linguagem.

A ênfase no cotidiano banal por si só não designa a desdramatização. Tal operação deve ser acompanhada de uma *mise-en-scène* que transforme o banal em significativo: a vida cotidiana feita objeto formalizado como um excedente de realidade. É nesse ponto que percebemos um rompimento com a tradição do drama em direção aos modelos desdramatizantes.

Não compete a esse movimento, portanto, qualquer ideia de transcendência, uma vez que nos depararmos com uma imagem pensada a partir da relação imanente entre o fora de campo e a *mise-en-scène*. Desse modo, questionamos a ideia do cinema como representação da realidade e imitação da vida, uma vez que nos distanciamos cada vez mais de um pensamento que prevê a existência de uma linha divisória entre o mundo das coisas e o mundo da linguagem (no caso, audiovisual), o que no nosso entendimento provoca um rompimento com a solidez dramática. A desdramatização instaura na representação um excedente de realidade a partir de elementos que escapam à ordem dramática.

Referências

- A VIZINHANÇA DO TIGRE. Direção Affonso Uchoa. Belo Horizonte: Katasia Filmes, 2014. 1 filme (94 min), sonoro, color.
- BAZIN, A. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DELEUZE, G. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- FERNANDES, S. *Teatros Pós-Dramáticos*. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (orgs.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- MARGULIES, I. *Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Edusp, 2015.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- O CÉU SOBRE OS OMBROS. Direção Sérgio Borges. Belo Horizonte: Teia:Primo Filmes:Figa Filmes, 2011. 1 filme (71 min), sonoro, color.
- RANCIÈRE, J. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papyrus, 2013.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Três narrativas mínimas de Brígida Baltar¹

Three of Brígida Baltar's minimal narratives

Fernanda Bastos²

(doutoranda - ECO-UFRJ)

Resumo: Nesse trabalho investigamos três obras em vídeo da artista Brígida Baltar, que têm em comum a origem fotográfica e a narrativa mínima. *Abrindo a janela*, *Os dezesseis tijolos que moldei* e *Os mergulhos* de são peças audiovisuais construídas no processo de edição, que lhes injeta duração e sequencialidade, características cinematográficas.

Palavras-chave: videoarte, edição audiovisual, foto-filmes, narrativa.

Abstract: This paper intends to investigate three videoart works by Brígida Baltar, built of photographs with minimal narratives. *Opening the window*, *Sixteen bricks that I made* and *The dives of* are audiovisual pieces constructed at the editing process, where duration and sequentiality – cinematic features – are attributed to still images.

Keywords: videoart, audiovisual editing, photo-films, narrative.

Esse artigo tem origem na experiência prática do trabalho de edição audiovisual desenvolvido com a artista Brígida Baltar, entre outubro de 2018 e agosto de 2019. No processo de organização e recuperação de sua videografia completa, editamos alguns vídeos novos a partir de materiais captados e arquivados por um longo período. Entre eles estão, *Abrindo a janela* (1996), *Os dezesseis tijolos que moldei* (2008) e *Os mergulhos de* (1999), sobre os quais propomos uma breve análise com enfoque no processo de edição (ou montagem) audiovisual, que envolve muita experimentação, mas também muita reflexão.

A obra de Baltar é totalmente inspirada no cotidiano, no presente, no que está à vista, incluindo o próprio corpo e a casa-ateliê em que ela morou. Essa casa se constituiu como campo fértil de experimentação e fonte de sua criação. O trabalho da artista está quase sempre ligado aos afetos, às experiências e aos processos, e para elaborá-los, ela lança mão de todos os suportes disponíveis: desenho, escultura, pintura, bordado, fotografia. Sendo a imagem em movimento mais um meio utilizado para realização de suas ideias.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Montagem Audiovisual: reflexões e experiências - Artes da Montagem (mesa 6)

2 - Fernanda Bastos é doutoranda na ECO - UFRJ, com a pesquisa *Brígida Baltar - análise da videografia completa*. E atualmente trabalha na recuperação, organização e em edições inéditas dessa videografia.

Os três vídeos de que trataremos aqui são feitos apenas com fotografias – em diapositivos, em papel e digitais – organizadas em sequência e expostas como vídeo, com uma duração determinada pela edição audiovisual. São obras que habitam a fronteira entre o cinema e a fotografia, mais precisamente entre a imagem em movimento e a imagem estática, e produzem modos desviantes de olhar para essas imagens.

Os discursos e saberes construídos em torno da fotografia e do cinema, principalmente a partir da segunda metade do século passado, trataram de opô-los e separá-los por suas diferenças e de olhar para suas especificidades como meios, deixando um pouco de lado as interseções e diálogos. São discursos e saberes ligados a uma visão moderna de mundo, calcada na ideia de pureza, essência e originalidade, que permite classificações e categorizações, e não valoriza em que as áreas de interseção, as fronteiras.

Porém, no campo e nos espaços da arte, o cinema e a fotografia nunca se separaram realmente, eles coevoluem técnica e esteticamente. Desde o surgimento do cinema, diversos artistas visuais experimentam a imagem em movimento em seus trabalhos confrontando-a, comparando-a ou combinando-a à imagem fotográfica, criando obras híbridas nos mais diversos formatos, passando tanto por obras como as de Chris Marker, Agnès Varda e Raymond Depardon, que sempre mesclaram fotografia e filme de diferentes maneiras, seja nas salas de cinema, seja em galerias e museus, a partir dos anos 1960; como pelas *Cosmococas*, de Helio Oiticica e Neville de Almeida e pelos audiovisuais de Frederico Moraes, na década de 1970. A chegada da tecnologia do vídeo, nesse período, contribuiu para a grande expansão da investigação desse território imagético. De acordo com Osmar Gonçalves, a videoarte – e, principalmente, as obras híbridas, em que se misturam imagens fixas e em movimento – frequentemente, questiona e subverte os modelos narrativos estabelecidos, por meio de interrupções e atravessamentos de temporalidades múltiplas. São obras que se afastam da beleza da história e da representação, sustentando-se na autonomia da imagem, em sua força plástica e fragmentária, mais ligadas à lógica do sensível. (GONÇALVES, 2014, p. 12-17)

O ciclo do tijolo

Em meados dos anos 1990, Baltar passou a morar na casa que já ocupava com seu ateliê, em Botafogo. E esse ambiente se tornou uma fonte inesgotável de material e de investigações. São muitos trabalhos para enumerar aqui, mas tendo o vídeo como suporte, são oito – incluindo *Abrindo a janela* e *Os dezesseis tijolos que moldei* –, em um período de doze anos. O primeiro vídeo gravado na casa é *Despercebida* (1995), mas é em *Abrigo* (1996), que a temática “do tijolo” se inaugura. Na obra, a artista abre um buraco na parede com a forma do seu corpo, criando o que Ricardo Basbaum chama de um: “posto de presença” em que ela se encaixa para fundir-se à estrutura da casa. Para tanto, ela precisa retirar vários tijolos, encontrando um dos seus materiais mais fundamentais e constantes. (BALTAR, 2012)

Em *Abrindo a janela*, Tiago, filho da artista, abre junto com ela, outro buraco na parede da casa. Eles inventam uma janela alternativa ao lado da original, deixando o verde de uma árvore do quintal entrar na sala.

A ação foi registrada em fotografias e exposta em projeção de diapositivos. No ano passado, durante a organização da videografia da artista, reconstruímos essa projeção em vídeo, com as dez imagens fixas, *escaneadas*, ou seja, transformadas em imagem digital, preservando o enquadramento original verticalizado, pouco comum no cinema e no vídeo. Elas se sucedem com intervalos de tela preta – acendendo e apagando em breves fades *in* e *out* –, reproduzindo o ritmo e a visualidade de uma projeção de *slides*. Mantivemos aparente a perfuração da borda da película para revelar e valorizar a origem fotográfica analógica.

Com extrema simplicidade visual, Brígida ensina o filho a mudar uma situação que parece sólida demais para a maioria de nós. Ela integra casa e natureza, dentro e fora, vida e arte. E tudo isso é transmitido por meio de uma narrativa mínima: construída pela sequencialidade das imagens estáticas.

Como o próprio termo diz, as narrativas mínimas são narrativas sucintas sobre uma determinada situação e, exatamente por causa dessa característica, deixam muito lugar à imaginação do observador ou receptor. Esse tipo de narrativa está intimamente ligado à criação estética da imagem em movimento, presente desde a origem do cinema até atualidade da videoarte.

Os primeiros filmes dos irmãos Lumière, que são os primeiros registros de imagem em movimento que conhecemos, e também primeira coisa que chamamos de cinema – a chegada do trem na estação e a saída da fábrica – são peças de narrativa mínima. A arte em vídeo, também em seus primeiros tempos, explora bastante as ações quotidianas e os planos-sequência, principalmente no Brasil, onde os equipamentos de edição só chegaram dois anos depois das câmeras. Os primeiros videoartistas brasileiros precisavam planejar muito bem a montagem – que é um processo fundamental na elaboração do cinema e do vídeo –, que era feita na câmera, no ato da gravação.

Em *Fora de quadro*, um dos textos fundadores da gramática cinematográfica, Sergei Eisenstein explica o processo montagem utilizando a lógica de construção dos ideogramas japoneses, que, segundo ele, se originam de hieróglifos ancestrais bem figurativos, mas vão se tornando sinais mais gráficos até se estabelecerem como ideogramas.

Segundo Eisenstein, os ideogramas se formam pela combinação de dois ou mais hieróglifos como nos exemplos: boca + cachorro = latir; boca + criança = gritar; boca + pássaro = cantar. Então, a lógica da escrita e, portanto, da comunicação japonesa é a lógica da montagem. O exemplo dos ideogramas nos remete à descrição clássica do efeito Kuleschov, em que o mesmo *close* de um homem, associado ao plano de uma criança morta, cria um sentido de tristeza, associado ao plano de um prato de comida, parece denotar fome, e finalmente, associados ao plano de uma mulher, resultaria em desejo.

Em seguida, Eisenstein demonstra como a mesma lógica se aplica ao *haiku*, forma poética tradicional do Japão, em que cada poema se constrói de três frases independentes, deixando leitor livre para interpreta-las e fazer sua própria reflexão. A simplicidade é uma tônica do trabalho dessa artista, que, quase sempre, opta por ideias e imagens simples. As narrativas mínimas conduzem 11 dos cerca de 50 vídeos em que trabalhamos.

A montagem dos três vídeos analisados aqui obedece à lógica das narrativas mínimas: poucas imagens, edição simples e enfoque no que é essencial à experiência, deixando espaço para o olhar do espectador. Voltemos a eles então.

Depois de 1996, os vídeos sobre o tijolo ficam em suspenso retornando apenas em 2005, com *Órgão tijolo, um céu entre paredes, sendo lagartixa, sendo mariposa* e *Casa cosmos*, gravados quando a artista se preparava para se mudar da casa-ateliê, são vídeos de despedida daquele espaço tão fundamental. *Os dezesseis tijolos que moldei* (2008), realizado durante uma residência artística no Vale do Cariri, no Ceará, encerra o ciclo do tijolo – no que tange a produção videográfica da artista – longe de casa, ampliando horizontes.

Ele é composto por quatorze fotografias, cuja sequência reconstrói a ação em que Baltar mistura o pó de tijolo retirado da casa-ateliê ao barro do sertão brasileiro para confeccionar tijolos artesanais. Com isso, ela reafirma a importância do lar como estrutura em sua obra: treze anos depois de começar a se fundir com a casa-ateliê, a artista sai do Rio de Janeiro levando pó de tijolo na mala para expandir seu ambiente artístico, tornando o mundo seu grande lar. Sua intenção inicial era rejuntar as rachaduras provocadas no solo pela seca constante no sertão nordestino. Ela planejava algo parecido com a escultura *site specific* realizada na exposição *Um céu entre paredes*, na Inglaterra, mas com conotações ainda mais afetivas, pois dessa vez o lar-afeto da artista selaria as feridas do solo daquela região do Brasil tão castigada pelo clima e pelo abandono social.

Porém ao chegar lá, a artista se deparou com muita chuva, vegetação brotando bem verde e nenhuma rachadura. Persistindo na vontade de fundir seu afeto aos costumes da região, ela decide fabricar tijolos à moda tradicional das olarias de beira de rio, misturando ao barro do Ceará, o pó da sua casa. Ao todo foram moldados dezesseis tijolos, mas no vídeo vemos apenas cinco deles.

Inicialmente, misturávamos fotografia e vídeo digital, mas os trechos de vídeo acabaram excluídos, já na fase de finalização, por serem pequenos em relação às fotografias, eles tinham formato SD com tamanho de 720X480 *pixels* e as fotografias eram HD, com pelo menos 12 *megapixels*. Essa diferença limitaria as possibilidades de exposição, uma vez que a imagem do vídeo perde qualidade visual quando ampliada. Então, ganhamos em qualidade mas perdemos o áudio que encerrava a peça – junto com a imagem em movimento – acrescentando uma camada à qual ainda não havíamos tido acesso, que completava o clima bucólico da experiência.

Vale observar que nesse, que é o último vídeo da série dos tijolos, o tijolo completa seu ciclo individual: ele começa tijolo retirado da parede da casa, é decomposto em pó, viaja até uma olaria no Ceará e se transforma em tijolo de novo. Se desconstruiu, se desterritorializou, para se reconstruir sólido, fortalecido por outras terras, e para voltar renovado como objeto na obra de Baltar, que depois de sair da casa de Botafogo, só utilizava o pó de tijolo que tinha armazenado e não mais o objeto.

Abrindo a janela e Os dezesseis tijolos que moldei apresentam outra característica importante que atravessa a obra da artista: a questão do vigor físico; ainda mais marcante em *Abrigo*. Nos três casos fica evidente a força empregada para cumprir a ação proposta e, em parte, é nisso que reside seu encanto. Ao colocar em cena, uma mulher e/ou uma criança realizando tarefas geralmente associadas à força masculina, a artista afirma a força da mulher e da mãe – do feminino – questionando o lugar social e profissional que ela ocupa.

Também podemos pensar na ligação dessas ações-vídeo com a formação ainda que incompleta da artista em arquitetura, uma vez que ela desconstrói e reconstrói seu espaço criando arquiteturas alternativas, mais orgânicas, mais sensíveis.

Mesma forma, outro tema

Por último, vamos tratar de *Os mergulhos de* (1999), também feito com fotografias – nesse caso, analógicas, impressas e depois *escaneadas* – e com narrativa mínima, mas abordando outras temáticas frequentes na obra de Baltar, o afeto e a memória.

Como já foi mencionado, a artista se inspira no presente, no cotidiano e nos afetos, então se ela está em uma residência artística em um lugar especial como o Solar do Unhão, em Salvador, com um mar verde e brilhante logo ali fora, e convivendo com artistas de vários lugares do mundo, essa alegria certamente vai confluír em obra.

Assim, *Os mergulhos de* parte de uma brincadeira: que é o convite para um mergulho no mar, que Baltar fotografaria e transformaria em uma obra. Ao mesmo tempo uma homenagem e uma lembrança de viagem. Seis artistas aceitam e fazem suas performances.

O vídeo começa com uma cartela preta com o nome do artista, a data e o horário do mergulho escritos em branco, em seguida vemos o mergulhador parado no *deck* e depois passamos a outra imagem, em que ele já saltou e seu corpo está no ar. Até aqui os três elementos se sucedem intercalados por breves intervalos de tela preta, simulando o ritmo da projeção de *slides* clássica, como no dois outros vídeos de que tratamos, mas a quando chegamos à imagem do mergulho a edição muda. Aos poucos, a imagem do corpo em pleno voo se funde a uma tela completamente azul, até que a imagem tenha mergulhado completamente na cor que enche a tela. E com um corte seco, voltamos à cartela preta com as informações do próximo mergulho. Os mergulhos em si ficam para a imaginação ou para a sensação do espectador, que assim também entra na brincadeira.

Diferentemente dos outros vídeos que vimos, *Os mergulhos de* conta com texto escrito na tela e com a utilização da cor como imagem, dois recursos recorrentes nos vídeos de Baltar. Vale reforçar que a memória é grande fonte de inspiração para a artista. Na sua invenção do cotidiano, Brígida cria, no lugar de um álbum de fotografias de viagem, uma obra para guardar melhor suas lembranças, são os vídeos-souvenires. *Os mergulhos de* é um deles, outros exemplos são *O corvejo* e *O refúgio de Giorgio*.

Essas três obras têm em comum a origem fotográfica, a curta duração e a narrativa mínima, que é construída e depurada pela montagem audiovisual, porque é no processo de montagem ou de edição que se atribui duração e sequencialidade às imagens estáticas. E ainda que seu resultado visual seja semelhante, cada um tem uma característica técnica particular. Temos diapositivos e fotografias impressas digitalizados, e fotografia digital. Em *Abrindo a janela* preferimos preservar a perfuração do suporte, revelando e valorizando sua origem analógica. E em *Os mergulhos de* a fotografia impressa mergulha em um efeito eletrônico bem típico do vídeo. Nesse processo as obras estabelecem um duplo diálogo, com o pré e o pós cinema – o fotográfico e o vídeo –, pela fricção entre o instante e o fluxo contínuo, o congelado e o fugidio, o suspenso e o inapreensível. A montagem, o campo da arte oferece liberdade total de combinações e duração, o norte é o conceito que o artista tem em mente.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca.
- BALTAR, Brígida. *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. 432p. (N-Imagem)
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.
- GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil – três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2007.
- MACIEL, Katia (Org.). *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Catalogo
- _____. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- PARENTE, André. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: Editora +2, 2013.

Cinema, Educação e Psicologia: reflexões a partir de *Jonas e o circo sem lona*¹

Cinema, Education and Psychology: reflections from *Jonas e o circo sem lona*

Fernanda Omelczuk²

(Universidade Federal de São João del-Rei- UFSJ)

Resumo: Partindo das proposições em Cinema e educação e de pesquisas sobre o ensino de Psicologia na formação de professores, o artigo pensa a presença do cinema no curso de Psicologia para as licenciaturas no atravessando de questões curriculares clássicas a essa disciplina. Tendo como referência o filme *Jonas e o circo sem lona*, o texto reflete sobre dispositivos pedagógicos do filme com vistas a uma relação política e criadora com o cinema e uma formação inventiva e estética do futuro professor.

Palavras-chave: cinema e educação, cinema e psicologia, formação de professores.

Abstract: Starting from the propositions in Cinema and education and from research on the teaching of Psychology in teacher education, the article considers the presence of cinema in the Psychology course for undergraduate students, crossing from classical curricular questions to this discipline. Referring to the movie *Jonas e o circo sem lona* the text reflects on the film's pedagogical devices, aiming at a political and creative relationship with the cinema, and an inventive and aesthetic formation of the future teacher.

Keywords: cinema and education, cinema and psychology, teacher education.

A Psicologia com o cinema na formação de professores

Como criar experiências com o estudo de Psicologia, e seus principais conteúdos clássicos na formação de professores, que não se restrinjam ao acúmulo de informações conceituais sobre seus grandes temas como a aprendizagem, o desenvolvimento, a infância, a imaginação, a criação, a percepção, a atenção, a consciência, inconsciência e o sujeito? Como problematizar afirmações estagnadas sobre a aprendizagem, sobre problemáticas escolares e sobre essa variedade de temas do campo *psi* na educação, provocando impactos desviantes e aberturas de devires nas docências dos futuros professores?

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão "Cinema e Educação".

2 - Professora da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Coordena projetos de ensino, pesquisa e extensão em cinema e educação junto ao Grupo de Pesquisa Educação, Filosofia e Imagem (GEFI).

Neste texto, compartilho análises iniciais, ideias e práticas que me acompanham há alguns anos como professora de Psicologia, trabalhando com o cinema na formação de professores. Tomo como referência o filme *Jonas e o circo sem Iona* (2015), de Paula Gomes, para encaminhar essas e outras questões que atravessam o currículo de Psicologia e a relação com o cinema nas licenciaturas.

Costa e Machado (2016), em um levantamento de pesquisas sobre o ensino de Psicologia nas licenciaturas, destacam dissonâncias entre o ensino e as práticas dos professores. Observaram que as teorias são apresentadas descontextualizadas e acriticamente, predominando um formato de aulas que atravessam sem correlações a diversidade teórica do campo. De modo geral, os pesquisadores apontam que o foco é um paradigma teoricista e tecnicista. Testemunhamos a ironia de se estudarem temas como aprendizagem, imaginação, atenção e criação sem que os próprios alunos tenham de fato a experiência de imaginar, aprender e alterar sua qualidade de atenção, percepção ou sensibilidade em comparação com aquela que começaram o curso.

Kastrup (2005) identifica essa condição predominante de formação de professores como pertencente a uma *política de reconhecimento*. Diferente desta, para se implementar uma *política inventiva*, é necessário “conceber práticas que viabilizem o desencadeamento de processos de problematização que não se esgotem ao encontrar uma solução” (KASTRUP, 2005, p. 1282). Assim, o professor em formação se movimentará em um devir-mestre, no qual a formação não se restringe nem se encerra nas respostas aos problemas colocados ou no acúmulo de técnicas, metodologias e conceitos. Sobre esses aspectos, outras perguntas recorrentes são:

- Como o cinema pode colaborar para experiências em Psicologia da Educação em consonância com uma *política inventiva*?
- Quais cinemas e quais práticas abrem para uma *aprendizagem inventiva*, que não guarda as respostas nas próprias perguntas que formulamos, e não se restringem ao reconhecimento e solução de problemas predeterminados?
- Quais cinemas e práticas possibilitam aos futuros professores novas formas de conhecer e de olhar para problemáticas do campo *psi*?
- E especificamente neste trabalho: quais cinemas e práticas possibilitam aos futuros professores novas formas de olhar para queixas clássicas do campo, como aluno problema, déficit de atenção, dificuldades de aprendizagem etc.?

Coloco essas questões, porque historicamente a relação da Psicologia com a Educação nasceu ancorada na determinação de bases mensuráveis para as faculdades mentais e padrões de normalidade que caracterizaram por muito tempo uma Psicologia da Educação ortopédica, hoje fortemente medicalizada. Como herança, estudos de ordem médica e nor-

mativa, legitimados pelo campo *psi*, ainda hoje são utilizados para justificar fracassos escolares, problemas de aprendizagem, mau comportamento e má adaptação social (PATTO, 1999; KUPFER, 1997).

Não é raro, portanto, que alunos de licenciaturas tenham como expectativa encontrar na disciplina Psicologia ferramentas que os auxiliem a identificar alunos com hiperatividade, déficit de atenção, traumas familiares ou algum atraso no desenvolvimento que possam justificar os insucessos da tarefa pedagógica. Então, que relação da Psicologia com o Cinema e/ou do Cinema com a Psicologia pode criar desvios a essas expectativas, criar outras saídas?

A Psicologia no Cinema e o Cinema na Psicologia

A relação do Cinema com a Psicologia se confunde com a própria história do Cinema se pensamos nele como o “inconsciente ótico” capaz de nos mostrar o invisível que atravessa o cotidiano (BENJAMIN, 2012). Machado (1997) considera curioso que o pai da Psicanálise não tenha se referido ao Cinema para ilustrar o funcionamento psíquico, sendo sua teoria tão próxima desse dispositivo e, hoje, férteis os atravessamentos em Cinema e Psicanálise.

Outras vertentes de diálogo são análises sobre mecanismos de projeção e identificação do espectador com a visão da câmera, personagens e enredos (AUMONT; MARIE, 2004). Além disso, o Cinema, como produtor de subjetividade, é uma possibilidade de subverter produções capitalísticas massificadas na direção da singularidade (GUATTARI; ROLNIK, 2005), especialmente se atentamos para a escolha dos filmes que exibimos nos contextos de educação.

Entendendo com Rancière (2009) que existe uma estética na base da política no sentido de que a política se ocupa do que vemos, de como vemos e do que pode ser visto, *Jonas e o circo sem lona* (2015), de Paula Gomes, parece um filme que conjuga em conteúdo e estética modos outros de perceber e configurar problemáticas da Psicologia da Educação, especificamente a problemática da “atenção”, que pretendo destacar neste texto (FERNANDEZ, 2001; KASTRUP, 2015).

O filme conta o envolvimento de Jonas com o circo, que ele mesmo monta, constrói, ensaia e divulga junto com os amigos no quintal de sua casa no interior da Bahia. Jonas constrói o circo com os “restos do mundo adulto” – pedaços de arquibancada, lonas velhas, o trapézio do circo onde sua família trabalhava quando ele era ainda mais criança (BENJAMIN, 2002). Esse universo, que pode parecer devaneio de fantasia infantil, é concreto e envolvente no filme, que nos mostra a dedicação, a autonomia e a disciplina de Jonas com a rotina dos ensaios, montagem e criação dos espetáculos. A brincadeira é vivida com compromisso e seriedade em contraste com as acusações dos adultos acerca de um Jonas irresponsável e relapso com os estudos e a escola.

Mais do que falar sobre a atenção ou desatenção de Jonas, que não deixa de ser um atravessamento temático implícito no filme, será que o próprio filme, como pensamento e artesanaria, não é uma experiência de outra atenção? Munsterberg (1983, p. 34) destaca as

estratégias do Cinema, a partir do plano detalhe, para fazer um acontecimento, uma imagem ocupar o centro da cena e, assim, mobilizar, monopolizar, toda nossa atenção. “O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental da atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático”.

Desse modo, a expectativa por discussões sobre déficit da atenção, dificuldades de aprendizagem, alunos problema etc. se agencia às imagens do filme não porque o filme trata do tema desatenção e de uma criança desatenta, mas porque enquadra atenção-afeto de Jonas, que, por sua vez, é uma relação/ou uma imagem fruto da atenção-afeto da própria diretora com Jonas.

Ao dar/prestar/oferecer atenção à história de Jonas, Paula (2015) provoca o real com a presença da câmera e coloca em circulação traços de diferentes *regimes* da imagem da infância e da escola na contemporaneidade. A diretora da instituição escolar, por exemplo, reclama que a presença da equipe documentarista na escola altera o comportamento de Jonas, inventa um novo Jonas – podemos dizer, que ela talvez não queira reconhecer.

Ela considera um mau exemplo filmar um aluno que não tem um bom desempenho nas provas e tarefas. O Cinema, em sua visão, deveria manter uma correspondência mais direta com o que percebia, “representar o real”, e não intervir nele (RANCIÈRE, 2009). Mas o que a (outra) diretora faz (a diretora do filme) é suspender modos de percepção das *crianças problemas* comumente compartilhados pela comunidade escolar. Suas imagens colocam em circulação um menino interessado, sensível, comprometido e atento.

A obrigação de *prestar* atenção ao professor, como condição para a aprendizagem, tem sido desde sempre um dos deveres principais do aluno na escola. Mas “o que se paga quando se presta atenção? Quem paga e por que deveria pagar alguma coisa quando se fala, em inglês, *pay attention*? Ou em espanhol, *presten attention*, o que se empresta e o que esperamos ter devolvido?” Em português, Fernandez (2001) extrai um sentido mais pejorativo de prestar atenção como um “prestar contas”, mas há também um modo de “prestar”, oferecer, servir, que está presente quando *assistimos pessoas*, quando assistimos alunos; atenção, então, como gesto de generosidade, cuidado e afeto.

A câmera-atenção de Paula (2015), diretora do filme, diferente da diretora da escola, *assiste* Jonas, correndo com ele os riscos dessa relação. Paula parece chegar ao limite desse envolvimento, tornando-se também uma personagem da história, que intervém junto à mãe para que o deixe ir ao circo, e consola Jonas pelo fracasso de sua empreitada – numa câmera tátil, que não só o filma, mas também o toca, literalmente, pelas mãos a acariciá-lo em consolo, “prestando-lhe assistência” na última cena do filme (COMOLLI, 2008).

Riscos do encontro: a escola e o circo no Cinema

Escola e circo são motivos visuais recorrentes na história do Cinema. No primeiro caso temos desde o clássico *Zero de Conduta*, de Jean Vigo, aos recentes *Entre os Muros da Escola*, de Laurent Cantet, ou *Numa Escola em Havana*, de Ernesto Serrano. Para o circo, O

circo, de Charles Chaplin, *Os palhaços*, de Fellini, *Noites de Circo*, de Ingmar Bergman, dentre tantos outros. A diretora Paula Gomes (2015) colocou os dois – em um gesto atencional – escola e circo – em um só filme.

O interesse do menino pelo circo – a mais marginal das artes, um não lugar marcado pela instabilidade e o nomadismo – tenciona a relação com a escola – lugar do conhecimento oficial, das certezas e da busca por segurança. Não se trata de uma criança problema e preguiçosa, mas um menino que opta por abandonar a segurança e conforto da escola, o equilíbrio e estabilidade das ciências, como tantas vezes argumenta sua mãe, por uma vida itinerante que exige dedicação e trabalho. No circo, o risco é condição iminente do artista em diferentes dimensões: riscos financeiros, físicos, emocionais e simbólicos (GOUDARD, 2009).

Jonas escolheu viver esses riscos. Paula assumiu os riscos do “engajamento e fricção com o mundo”, o risco dos afetos. A exibição de *Jonas e o circo sem lona* em um curso de Psicologia para formação de professores assume o risco do estranhamento que a presença de Jonas – e desse(s) cinema(s) – nos força a viver e ver na relação com as crianças que arriscam contrariar os saberes escolares. Assume o risco de nos colocar frente a frente com as expectativas acerca de discursos *instituídos* sobre essas crianças. Assume o risco de conhecermos a qualidade de diretores que insurgem dentro de nós e o engajamento estético e político de relação com o mundo, com o outro e com a educação, que se desenrola de cada afeto.

Referências

- AUMONT, J. MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- COMOLLI, J. L. *Ver e poder*. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COSTA, L.; MACHADO, C. Ensino de Psicologia na formação de professores. Uma aproximação com diálogos possíveis. *Revista Pro-posições*, v. 27, n. 2/80, p. 221- 234, 2016.
- FERNANDEZ, A. A Sociedade hipercinética e desatenta medica o que produz. In: FERNANDEZ, A. *Os idiomas do aprendente: Análise das modalidades ensinantes com famílias, escolas e meios de comunicação*. p.203-219, Porto Alegre: Artmed, 2001.
- GOUDARD, P. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, E. (Org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- JONAS e o circo sem lona. Direção Paula Gomes. Salvador, Plano3filmes, 2015. 1 DVD (82 minutos).

KASTRUP, V. Políticas Cognitivas na formação do professor e o problema do devir mestre. *Revista Educação e Sociedade*, v. 26, n. 93, p. 1273-1288, 2005.

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na Cognição inventiva. In: KASTRUP, V. *et al. Políticas da Cognição*. p. 156- 175, Porto Alegre: Sulina, 2015.

KUPFER, M. C. M. O que toca à/a Psicologia Escolar. In: MACHADO, A.; SOUZA, M. P. R. de (Org.). *Psicologia Escolar: Em busca de novos rumos*. São Paulo: Casa do Psicólogo, p. 55-65, 1997.

MACHADO, A. *Pré- cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MUNSTERBERG, H. A atenção. p. 27-35. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 1983.

PATTO, M. H. S. *A produção do fracasso escolar: histórias de submissão e rebeldia*. 4. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

RANCIÈRE, J. *A partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

O Parque Exibidor no Interior da Bahia Contemporânea¹

The Movie Theater Market in the
Interior of Contemporary Bahia

Filipe Brito Gama²
(Mestre - UESB)

Resumo: É significativo o crescimento do número de salas de cinema no Brasil, nos últimos anos, mas são poucas as cidades do interior que as possuem. Este trabalho tem como objetivo analisar o cenário atual do mercado de salas de cinema no interior da Bahia e as características do parque exibidor nos diversos municípios do estado, observando a predominância dos complexos cinematográficos nos *shoppings centers* locais.

Palavras-chave: Mercado Audiovisual; Salas de Cinema; Bahia; Interior; Salvador;

Abstract: There is a significant growth in the number of movie theaters in Brazil in recent years, but few inland cities own them. This paper aims to analyze the current scenario of the movie theater market in the interior of Bahia and the characteristics of the exhibition park in the various municipalities of the state, observing the predominance of cinema complexes in local shopping malls.

Keywords: Movie Market; Movie Theater; Bahia; Interior; Salvador;

O Parque Exibidor Brasileiro nas últimas décadas

Nas últimas duas décadas o Brasil convive com o crescimento do número de salas de cinema comerciais, superando a crise neste segmento de mercado, que teve seu auge entre o fim da década de 1980 e a primeira metade dos anos 1990, período que sucedeu o fechamento de diversos cinemas no país, fazendo com que “cidades pequenas que tinham apenas 1 ou 2 telas ficaram sem nenhuma, a ponto de apenas 7% dos municípios brasileiros possuírem salas” (ALMEIDA; BUTCHER, 2003, p. 55). Esta crise acontece posteriormente ao bom momento vivido nos anos 1970, quando se estabeleceu um excelente momento para as salas de cinema, com a efetiva quebra do monopólio e o estabelecimento de um mercado fortalecido e segmentado (DE LUCA, 2010), chegando a 3.276 salas em 1975 (segundo dados da Ancine/OCA), localizadas não apenas nas capitais, mas também nas cidades do

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Graduado em Arte e Mídia pela UFCG, Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da UESB.

interior e nas regiões periféricas das capitais. Porém, a crise que se seguiu foi tão intensa que em 1995 existiam apenas 1.033 salas em todo país, segundo dados da Ancine, obtidos no Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA).

A partir de 1997, retoma-se o lento e paulatino crescimento, associado a um novo modelo de implantação de salas, a partir do formato de complexos *multiplex*, que consiste em um sistema de salas de alto padrão técnico e de conforto, com estabelecimentos majoritariamente localizados em shoppings centers, aumentando o valor dos ingressos e alterando o perfil do público consumidor. Não que este processo tenha se estabelecido apenas no fim dos anos 1990, já que desde os meados da década de 1980 os grandes cinemas vinham sendo substituídos por “pequenas salas contíguas nos *shoppings*” (DE LUCA, 2010, p. 59), mas geralmente instaladas em locais inadequados e com no máximo três salas. É especialmente com a chegada dos operadores internacionais na segunda metade dos anos noventa que os *multiplex* começam a se estabelecer como espaços-âncoras dos *shoppings*, constituindo-se uma experiência de cinema “moderna”. Sobre a compreensão de *multiplex*, o pesquisador Marcelo Ikeda (2015, p. 150) aponta que estes espaços vão além de um complexo cinematográfico com diversas salas e telas, mas também se trata de “um local que oferece também facilidades para o espectador, como estacionamento e *bombonière*, podendo se estender para outros tipos de loja – livrarias, locadoras de vídeo, etc.”.

Atualmente o mercado volta a ter um significativo número de salas/telas, que segundo dados da Ancine no *Informe de Mercado – Salas de Exibição 2018* chega a 3.347. No mesmo documento, existe o indicativo de que o parque exibidor brasileiro ultrapassou em 2018 “o recorde anterior alcançado na década de 1970 [...]” (ANCINE, 2019, p. 05), porém divididas em apenas 809 complexos. Nesta conjuntura, só 7,4% das cidades brasileiras possuem salas comerciais, atingindo, segundo o informe, a 57% da população do país), especialmente em cidades acima de 500 mil habitantes (isso não considerando que em grandes cidades, as regiões metropolitanas e as periferias ficam distantes de boa parte dessas salas. Esses dados apresentam, portanto a grande concentração de complexos e salas nas grandes e médias cidades brasileiras, fazendo que os pequenos municípios convivam com um grande vazio neste segmento de mercado. Como aponta João Guilherme Barone (2008, p. 07) “com o advento dos sistemas do tipo *multiplex*, o circuito de salas foi concentrado nas capitais e nas grandes cidades, principalmente em shoppings”. A comparação feita pela Ancine com relação aos anos 1970 é frágil, já que não leva em consideração que atualmente o mercado tem crescido em número de telas, com o aumento de grandes complexos *multiplex*, porém, esta evolução se dá de forma extremamente concentrada em poucas cidades, bem diferente do mercado pulverizado e descentralizado existente há mais de 40 anos, existindo menos cinemas abertos, portanto. Esta intensa transformação no mercado tem provocado a redução proporcional das experiências dos cinemas de rua, tornando o *shopping center* como o principal espaço para existência dos cinemas. Em 2008, das 2110 salas, 398 estavam fora dos *shoppings* (23,24%); em 2018, das 3.347 salas, apenas 373 são “cinemas de rua”, equivalente a apenas 11,1%.

As Salas de Cinema na Bahia

Refletindo sobre o mercado da Bahia, estado mais populoso da região Nordeste, o número de salas de cinema cai consideravelmente durante os anos 1980 e 1990. Em 2001, segundo dados da *Database Brasil - 20 anos de mercado* realizada pela *Filme B (2017)* das 1.620 salas existentes no Brasil, apenas 56 estavam na Bahia, o que representa apenas 3,45% do país. Em 2008, das 2.278 salas em território nacional, só 72 estavam em território baiano, sendo que 51 estavam na capital e as outras 21 localizadas em 12 cidades do interior, segundo dados do OCA. Em 2013, 05 anos depois, o número de salas sobe para 88, sendo 70 em Salvador e 18 no interior, divididos em 10 cidades restantes. Em 2018 a Bahia possuía 114 salas, das 3.347 do cenário nacional (3.4% do total), divididas em 16 municípios. A Bahia é o segundo estado do Nordeste com o maior número de salas (abaixo de Pernambuco) e o estado com mais cidades contempladas com salas de cinema. Porém, é a unidade federativa com maior território, a mais populosa e com o maior número de municípios da região, com 417 cidades. Portanto, mesmo com o tímido crescimento de salas de cinema e de cidades com esse equipamento cultural, a Bahia é o estado com a pior relação de Habitantes por Sala do Brasil (129.935 habitantes por sala), criando um imenso vazio geográfico em território baiano. A estrutura do mercado de salas de cinema na Bahia se estabelece a partir da concentração de cinemas e salas em Salvador, e isso pode ser observado historicamente nas últimas décadas. Analisando os dados de 2018, o mercado exibidor de salas de cinema apresenta a seguinte conformação:

Das 114 salas existentes, 63 estão em Salvador, contando com a presença de grandes complexos em *shoppings*, operados (parcial ou integralmente) por empresas de capital internacional, tais como: o UCI Orient do Shopping Bahia e do Shopping Barra (12 e 08 salas, respectivamente), o Cinemark Salvador Shopping (10 salas) e o Cinépolis Bela Vista (09 salas), Cinépolis Salvador Norte (06 salas), além de outros complexos *multiplex* por exibidores nacionais, como o Cinesercla Cajazeiras (04 salas). Ressalta-se que o Cinemark e Cinépolis são os dois principais grupos exibidores do país, com 624 e 393 salas, respectivamente, e deve-se destacar a forte presença dos três principais grupos exibidores estrangeiro que atuam no Brasil em cinemas na Bahia: Cinépolis, Cinemark e UCI/Orient. A cidade ainda conta com cinemas com perfil de programação diferenciada, salas que pertencem ao “circuito de arte”, como o Circuito de Cinema Sala de Arte e o Espaço Itaú de Cinema. O Grupo Sala de Arte possui 04 salas em 03 espaços diferentes, todos na região central da cidade (no site de circuito, além do Cine Paseo, Cinema do Museu e Cinema da UFBA, que constam nos dados da Ancine em 2018, ainda existe o CineMAM, inaugurado em 2019). Outro importante espaço de cinema da capital baiana é o Espaço Itaú de Cinema - Glauber Rocha, localizado no Centro e que possui 04 salas, e se estabelece em uma associação comum do circuito de cinema de arte, que é a parceria com grandes empresas privadas, neste caso com o Banco Itaú.

Das 15 cidades do interior com salas de cinema, 04 são municípios com até 100 mil habitantes: Guanambi, Luís Eduardo Magalhães, Serrinha e Cachoeira. Neste cenário, chama a atenção a empresa *Cinemas Premier*, especializada em cinemas no interior, operando na Bahia em Guanambi (01 sala), Luís Eduardo (02 salas) e Barreiras (que possui mais de 100 mil

habitantes, com 02 salas), além de Brumado (01 sala), esta último inaugurado em 2019. Esta empresa atua também em outras cidades do interior Goiás, Minas Gerais e Distrito Federal, e na Bahia nenhum dos seus cinemas está localizado em *shoppings*, tornando-se um caso interessante para futuras pesquisas. Ainda sobre as cidades com menos de 100 mil habitantes, o Cine-Teatro Cachoeirano, em Cachoeira, é um caso singular, funcionando em um prédio tombado de um antigo cinema da cidade, com programação diversificada, além da exibição cinematográfica, que acontece em dias específicos. Em Serrinha, cidade com pouco mais de 80 mil habitantes, o cinema já está localizado no *shopping* e é operado pela Orient, uma das principais empresas do mercado exibidor do Nordeste.

Nas cidades acima de 100 mil habitantes, observa-se a predominância dos complexos em *shoppings*. Em Santo Antônio de Jesus (Cine Itaguari, 02 salas) e Teixeira de Freitas (Cinesercla, 02 salas), seus cinemas estão localizados em *shoppings* locais - em Porto Seguro, o Cine Plaza (01 sala) está localizado em um centro comercial local importante, chamado Porto Plaza Shopping. Os cinemas de rua estão em cidade como Alagoinhas (Cine Laguna), Eunápolis (Cine Hobby), Barreiras (Premier, citado acima), Ilhéus e Teixeira de Freitas (Cine Santa Clara e Cine Teixeira, ambos da empresa Cine Filmes). O número de *shoppings* aumentou consideravelmente no Brasil na última década, com o surgimento de novos empreendimentos em diversas cidades brasileiras, como aponta dados da Associação Brasileira de Shoppings Centers (Abrasce) e o SEBRAE³. Em 2007 eram 351 *shoppings* no Brasil, já em 2018 este número cresceu para 563, com 22 desses na Bahia, 11 na capital, e os outros 11 localizados em outros municípios. No interior, boa parte destes *shoppings* possui salas de cinema, mas um caso curioso é o de Itabuna: com população superior a 200 mil habitantes, tem um *shopping*, mas sem cinema até setembro de 2019 (com as obras de expansão do shopping, a promessa é que se construa um cinema no local em breve).

Nas maiores cidades do interior da Bahia, a realidade se aproxima das capitais: complexos *Multiplex* que operam em *shoppings*, buscando atender a um alto padrão de conforto e qualidade de imagem e som. Em Camaçari (05 salas) e Juazeiro (04 salas), os cinemas são operados pelo Cinemark, apresentando um dado curioso, que é a inserção deste grupo internacional no interior do Nordeste - sendo os únicos casos na região. Feira de Santana e Vitória da Conquista possuem 09 salas de cinema cada, divididas em dois complexos localizados em *shoppings* locais, e operados por empresas nacionais de grande e médio porte (Cinesercla/LB Cinemas, com 05 salas e Orient, com 04, em Feira de Santana; e Centplex, com 06 salas, e Moviecom, com 03, em Vitória da Conquista). Vitória da Conquista é um caso de destaque atualmente, já que possui um grande histórico de cinemas de rua em sua trajetória, mas atualmente sem nenhum ativo, mas com a presença de dois complexos, estabelece uma relação de habitante por sala de cinema melhor do que a média do estado e também a nacional - são 341.597 habitantes segundo dados do IBGE/2019, com 09 salas/telas de cinema, resultando em uma relação de 37.955 habitantes por sala, porém, como supracitado, divididos em apenas dois espaços.

3 - Informações podem ser encontradas em <<https://abrasce.com.br/numeros/setor/>> e em <<http://m.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/PE/Anexos/BOLETIM-shopping-center-06-18.pdf>> Acesso em: Set. 2019.

Considerações finais

O parque exibidor no interior da Bahia apresenta cenário bastante diverso. Nas quatro maiores cidades da metropolitana e do interior, mantém-se a lógica dos *multiplex* nos *shoppings*, e em alguns desses municípios existe inclusive dois complexos distintos. Nas cidades menores, vê-se maior diversidade, com salas de cinemas em *shoppings* e fora deles, operadas por empresários locais ou pequenos grupos exibidores. Nesta conjuntura, outras três questões cabem destaque:

1) Apenas o Cine-Theatro Cachoeirano é um cinema com programação comercial que opera no espaço de um antigo cinema. Os espaços dos antigos cinemas das cidades do interior pouco foram preservados, geralmente se transformando em empreendimentos diversos. A ausência de políticas públicas nacionais e estaduais mais assertivas sobre preservação desses espaços dificulta que essas experiências se mantenham.

2) A ausência de salas de cinema em importantes cidades do interior, tais como: Itabuna, Lauro de Freitas, Simões Filho, Paulo Afonso, entre outras (Jequié, que estava nesta lista até setembro de 2019, inaugurou um cinema com duas salas em outubro). Esta dificuldade está também associada aos dilemas econômicos de se construir um complexo de salas de cinema, especialmente para micro ou pequenas empresas maioria do setor, exigindo *know-how* do mercado; a construção do espaço com uma série de especificidades relativas à acústica, a segurança, a iluminação, ao posicionamento das poltronas e da tela, etc.; aspectos burocráticos e legais específicos; pagamento de pessoal para operação e manutenção do espaço; compra de equipamentos onerosos e específicos, com difícil recuperação em caso de revenda; consumo intenso na *bomboniére*; etc.

3) A questão da programação: este trabalho não se propõe a fazer uma análise qualitativa ou quantitativa da programação dessas salas de cinema, mas em uma rápida observação, percebe-se a forte presença do *blockbuster* internacional como o perfil de filmes dominantes na tela (assim como no restante do país). Na programação da semana dos dias 03/10 até dia 09/10, observa-se que em quase todos os cinemas do interior do estado possuíam sessões dos filmes *Coringa* e *Angry Birds 2*, *Abominável* e/ou *Rambo: até o fim*. A presença do filme nacional ficou restrita, eventualmente aparecendo em complexos com mais de 03 salas/telas. Neste curto recorte, observa-se a preferência pelos grandes filmes de distribuição global, apontando para uma programação de cinema com perfil mais popular. Em Salvador, há pouca mudança neste cenário: nos *multiplex* localizados nos *shoppings*, a forte presença do *blockbuster* internacional, basicamente os mesmos supracitados (aumentando a variedade de oferta de filmes), com a eventual presença do filme brasileiro. As exceções ficam por parte dos cinemas do Circuito Sala de Arte e no Espaço Itaú de Cinema - Glauber Rocha, com uma programação com diversos títulos.

Referências

ALMEIDA, Paulo Sergio; BUTCHER, Pedro. *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2003.

ANCINE. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro*: 2017. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. 2018.

ANCINE. *Informe de Mercado do Segmento de Sala de Exibição* - 2018. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. 2019.

BARONE, João Guilherme. *Sessões do Imaginário*: Exibição, crise de público e outras questões do cinema brasileiro. Porto Alegre, nº 20, Dez. 2008.

FILME B. *Database Brasil 20 anos de mercado*. Filme B: 2017.

LUCA, Luiz Gonzaga Assis de. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra. (org.). *Cinema e mercado*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. p. 53-73.

IKEDA, Marcelo. *Cinema brasileiro a partir da retomada*: aspectos econômicos e políticos. São Paulo: Summus, 2015.

O Fenômeno dos *Filoni*: Os Ciclos do Cinema de Gênero na Itália¹

The *Filoni* Phenomenon: The Genre Cinema Cycles in Italy

Gabriel Bueno Lisboa²
(Mestrando - Unicamp)

Resumo: Por mais de vinte anos a Itália foi um dos maiores mercados consumidores e exportadores de cinema de gênero do mundo. Grande parte desta produção explorava a momentânea popularidade de determinado gênero em ciclos chamados de *filoni*. Procuramos analisar de que maneiras os padrões formais e temáticos destes ciclos eram utilizados e como estes se relacionariam com o momento social e político do país através de filtros imediatos e da catarse emocional promovida por estímulos constantes.

Palavras-chave: Gêneros cinematográficos, Itália, cinema popular, indústria cinematográfica.

Abstract: For over twenty years Italy was one of the largest consumer markets and exporters of genre cinema in the world. Much of this production explored the momentary popularity of a particular genre in cycles called *filoni*. We sought to analyze in what ways the formal and thematic patterns of these cycles were used and how they would relate to the social and political moment of the country through immediate filters and the emotional catharsis promoted by constant stimuli.

Keywords: Film genres, Italy, popular cinema, film industry.

Cinema em Ciclos e Significado Social

O mercado cinematográfico italiano desde muito cedo em sua história procurou desenvolver um modelo de produção nos moldes Hollywoodianos com especial atenção oferecida ao cinema de gênero. Contando com uma série de subsídios do Estado, atravessando o período fascista e a inauguração dos estúdios da Cinecittà em 1937, o país possuía como característica até meados da década de 1970 um grande número de produtoras pequenas que sustentavam um circuito exibidor gigantesco. Este modelo conseguiu não só números extremamente relevantes “produzindo mais de 200 filmes por ano, um total superado apenas pela Índia [...] e Japão” (FRAYLING, 1998, p. XXIII) no período entre o fim da década de 1960 e início da década de 1970, como superou em bilheteria a produção americana dentro do país:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painel – Estudos de Gêneros Cinematográficos.

2 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob a orientação do Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila. E-mail: gabriel.lisboa11@gmail.com

Durante a primeira metade dos anos 1950, os filmes americanos ocupavam 60 por cento das receitas de bilheteria, enquanto que os italianos estavam reduzidos a 33 por cento. No meio dos anos 1970, as figuras tinham se alterado totalmente: somente 25 por cento iam para Hollywood, e os filmes italianos ficavam com 65 por cento. (SORLIN, 1996, p. 124).

Grande parte deste sucesso se dava a um modo de produção em ciclos chamados de *filoni*, (plural de *filone*) presentes da metade da década de 1950 até o início dos anos 1980. Nestes ciclos, um determinado gênero era explorado a exaustão em centenas de películas, como o western (*spaghetti western*), o épico (*peplum*), o policial (*poliziottesco*) e o thriller de investigação (*giallo*), até que a estilo cansasse o público e outro *filone* então entrava em curso, geralmente seguindo um sucesso de bilheteria (BONDANELLA, 2009, p.161). Um número considerável dos exemplares dos *filoni* era realizado em coprodução com a Alemanha e Espanha, por exemplo, o que proporcionava boa parte do orçamento e exibidores internacionais garantidos (WAGSTAFF, 2013, 33), formando equipes e elenco de várias nacionalidades. No mercado interno outro elemento que favorecia este modo de produção era o circuito exibidor italiano dividido em três segmentos. Os cinemas mais luxuosos das grandes cidades, frequentados pelas classes média e alta, eram chamados de cinemas de *prima visione*, isto é, as grandes estreias aconteciam primeiro nestes cinemas, onde também eram exibidos os filmes de maior prestígio cultural e que agradavam um público que procurava um cinema mais artístico ou engajado. As cópias dos filmes exibidos nos *prima* eram então levadas aos *seconda visione*, cinemas mais baratos ou de cidades menores, e em seguida aos cinemas de *terza visione*, cinemas de periferia e cinemas rurais, onde grande parte dos *filoni* tinha sua exibição e renda garantidas (SORLIN, 1996, p. 120). Esta segmentação de mercado gerava aos produtores tanto uma vida de longo prazo para sua produção (que podia passar anos em cartaz) como cinemas com demandas específicas de conteúdo, como os do *terza visione*. Koven chama estes espaços de *cinemas vernaculares* (2006, p. 29) onde o público, com atenção mais dispersa, espera um tipo de produção com características familiares e aspecto serial que favoreça, assim como na televisão, momentos excitantes ou divertidos depois de uma longa jornada de trabalho (WAGSTAFF, 1992, 246). Mas é preciso salientar que nem toda produção dos *filoni*, responsável por atender essa demanda, era “simplista” e de baixo orçamento:

Em 1970, *Companheiros (Vamos a matar, compañeros!, 1970)*, que arrecadou 1,5 bilhão de liras nas bilheterias, foi exibido no mesmo circuito *prima visione* de, *O Conformista* de Bernardo Bertolucci (*Il conformista, 1970*), que produziu 0,5 bilhão de liras. *Companheiros* (um *spaghetti western* ao qual são atribuídas pretensões de ‘compromisso’ político) é em alguns aspectos mais semelhante a *O Conformista* [...] do que dos *spaghetti westerns* dos *terza visione*. (WAGSTAFF, 1992, 249).

Portanto, mesmo operando dentro da fórmula comercial dos *filoni*, havia um número significativo de filmes “populares” que procurava abertamente destilar comentários políticos e sociais em meio ao seu exercício genérico e que encontrava reverberação em várias camadas sociais.

Para Fisher (2013, 301), os *filoni* exatamente por serem produtos de uma condição industrial, nos dizem mais a respeito de como discursos políticos correntes eram percebidos e elaborados pela população do que os filmes “autorais”, marcados por uma interpretação muito particular. Vários estudos já relacionaram percepções entre a sociedade italiana e os *filoni* a partir de seu momento de produção. O *peplum*³ com suas representações de heróis e mitos fez sentido ao seu público ao aproximar o ufanismo do Milagre Econômico da década de 1950 à herança clássica greco-romana (O’BRIEN, 2013, p. 189). Os *spaghetti westerns*⁴ apresentaram na década seguinte, segundo Sousa (2014, 119), uma crítica ao ideal de progresso com sua visão pessimista e paródica do meio oeste americano como um ambiente brutal e hostil. Os *gialli*⁵ traziam questões a respeito da secularização do país em relações a modos e costumes como a mulher na exploração de sua própria sexualidade (KOVEN, 2006, p. 16). Por fim, muitos *polizioteschi*⁶ para Marlow-Mann (2013, p. 144) revelavam os modos de agenciamento entre Estado e células de extrema-direita para a consolidação de “estratégias de tensão” através de atos de terrorismo. Para entender como estes subtextos eram elaborados e modificados a partir da sucessão de ciclos precisamos entender o funcionamento cíclico dos *filoni* (e seu respectivo gênero) a partir de suas características formais e conteúdo temático.

Proposta de Estudo

Sugerimos como ponto de partida para o estudo esquemático dos *filoni* uma adaptação de uma proposta de Schatz que considera a divide em etapas internamente os gêneros cinematográficos, num contexto de evolução genérica:

[...] uma forma passa por um estágio experimental, durante o qual suas convenções são isoladas e estabelecidas; um estágio clássico, no qual as convenções atingem seu “equilíbrio” e são mutuamente compreendidas pelo artista e público; uma era de refinamento, durante a qual certos detalhes estilísticos embelezam a forma e, finalmente, uma fase barroca (ou “maneirista” ou “auto-reflexiva”), quando a forma e seus embelezamentos são acentuados a ponto de se tornarem a “substância” ou “conteúdo” da obra (SCHATZ, 1981, p. 37).

Por mais que este método de análise tenha sido criticado por Neale (2000, p. 201), entendendo que os gêneros são elaborados por processos complexos e dinâmicos que impossibilitam a formação de etapas definidas, o método de evolução genérica de Schatz é uma ferramenta útil para pensarmos os *filoni* e seu processo de ciclos concomitantes e/ou consecutivos. Por ser um processo baseado em fornecer respostas rápidas às demandas do público e estabelecer temas prontamente assimilados pelos italianos em seu momento de produção, o *filone* em sua exploração semântico-sintática⁷ apresenta certa segmentação

3 - Período de expressão: 1958 - 1964 aprox. (BONDANELLA, 2001, p. 166).

4 - Período de expressão: 1964 - 1971 aprox. (BONDANELLA, 2001, p. 338).

5 - Período de expressão: 1970 - 1975 aprox. (KOVEN, 2006, p. 7).

6 - Período de expressão: 1972 - 1977 aprox. (BONDANELLA, 2001, p. 479).

7 - Entendemos os elementos semântico-sintáticos de um filme a partir do método de análise Altman em que “a aproximação semântica frisa os blocos construtivos dos gêneros, enquanto que a visão sintática privilegia as estruturas nos quais eles são arranjados” (ALTMAN, 1999, p. 219)

formal de maneira evidente que os gêneros (como sugeriu Schatz). Os *filoni* exploravam um estilo em um curto intervalo de tempo até sua exaustão. Este processo levava os produtores a procurar novas configurações e elementos num ritmo muito mais acentuado do que comumente acontece com o que chamamos de gênero cinematográfico. Assim, as características que marcam as fases propostas no conceito de evolução genérica acabariam por aparecer relativamente bem definidas.

Tomaremos como exemplo para a aplicação desta proposta de estudo o *filoni* do *spaghetti western*. Se o western como gênero tem início em meados de 1910 a partir da consolidação do Oeste Americano como ambientação, aliado a típicas “situações de tensão e aparatos melodramáticos” (ALTMAN, 1999, p. 36), o mesmo entraria em seu período clássico por volta da década de 1930, e na década de 1950 o gênero parte para “um auto-exame formal e temático” (SCHATZ, 1981, p. 40). O claro problema que encontramos com esquema evolutivo de Schatz para a análise global do western como gênero é o fato de que o ciclo evolutivo teria fim com a década de 1950. Mas o gênero não morreu ou parou de “evoluir” (ou melhor, se adequar ao próprio tempo). Seria muito ousado ou no mínimo impreciso afirmar que um novo ciclo teve início e que conhecemos um novo período clássico (no sentido de canônico) do western nos anos 1970, por exemplo. O mesmo não acontece com os *spaghetti westerns*.

Não consideramos o *spaghetti western* um gênero porque ele não deu origem a organismo independente ou obteve sucesso na criação, a partir do adjetivo *spaghetti*, de um substantivo que abarcasse um conjunto de práticas e formas usadas recorrentemente fora do contexto de seu ciclo original⁸ (ALTMAN, 1999, p. 66). O termo *spaghetti western*, hoje ressignificado, deriva do modo pejorativo como cítricos estadunidenses chamavam os filmes de faroeste feitos na Itália (COX, 2009, p. 9). Para os italianos seus filmes eram apenas westerns. Os efeitos do western feito na Itália durante a década de 1960 e 1970 foi amplamente sentido na produção mundial do gênero, sendo que os filmes estadunidenses especialmente não tardaram a absorver e integrar muito dos elementos estéticos e temáticos dos westerns italianos ao âmago do gênero (COX, 2009, p. 175). Portanto o *spaghetti western* não foi nem longe um fenômeno isolado, ou afetou somente uma porção delimitada da produção do gênero. E não só isso, mas muito do que se tem do senso comum do que seriam as marcas formais explícitas do *spaghetti western* são decorrentes apenas do trabalho do diretor Sergio Leone e não condizem com o *filone* como um todo (CARREIRO, 2014, p. 172). Por fim, entendemos o *spaghetti western*, para fins de estudo, como um ciclo de filmes italianos do gênero western produzidos nas décadas de 1960 e 1970. A escolha dessa marcação temporal tem razão justamente pelo caráter cíclico dos *filoni*.

O *spaghetti western*, tendo como ponto de partida *Por um Punhado de Dólares*, já contém em sua concepção a paródia e a citação, seja do western clássico americano em sua ambientação, da ópera com seus *leitmotivs*, do filme de samurai com sua narrativa etc. Depois do biênio experimental de 64-65, seus diretores já estão mais conscientes do novo

8 - Seria também impreciso chamá-lo de subgênero porque, reiteramos, o *spaghetti western* não se tornou um estilo fora de si próprio como, por exemplo, os subgêneros do horror considerando elementos semânticos em filmes de vampiros ou os *slashers*, considerando elementos sintáticos.

repertório estético, em relação à montagem, enquadramentos, trilha musical, e o *filone* atinge sua maturidade em 1966 com *Três Homens Conflito*, *Django* e *O Dia da Desforra*. Entre 1967 e 1968 há o aperfeiçoamento e saturação que acabou por esgotar rapidamente as possibilidades do estilo que de outra maneira seriam exploradas numa janela de tempo maior. Em 1969 *Era Uma Vez no Oeste* inauguraria a fase barroca do ciclo, altamente reflexiva e maneirista, seguida pelo viés picaresco da série *Trinity* (CARREIRO, 2014, p. 172). A partir dessa delimitação dos aspectos formais do *filone* podemos partir para uma análise de seus temas em relação ao momento político social italiano.

Se como afirmamos anteriormente o *spaghetti western* apresentaria uma crítica à visão americana de progresso, na realidade havia uma relação complexa do italiano para com o filme de faroeste. Ao mesmo tempo em que era celebrada a estética do Meio Oeste e o *self-made man*, os ideais de liberdade e do *wilderness* e a excitação pela violência e tiroteios no *filone* (BONDANELLA, 2009, p. 340), havia também o desencanto com os efeitos cosméticos do Milagre Econômico, a crítica à política intervencionista estadunidense, o aumento da desigualdade social e até a reforma agrária em westerns francamente revolucionários como *Uma Bala Para o General* (1967) e *Companheiros* (1970) (FISHER, 2013, p. 300). A saturação formal do *spaghetti western* no início da década de 1970 coincide com o aumento da criminalidade dos grandes centros urbanos italianos, o terrorismo, as crises migratórias e de moradia (FISHER, 2013, p. 302). As histórias fronteiriças e fabulares do western passam então a ser abandonadas no cinema popular para dar lugar a assuntos mais urgentes, sem metáforas ou meias palavras. O *giallo* e *poliziottesco* apresentam de forma explícita a violência, a corrupção, a paranoia, a sexualidade, desejos e frustrações de um povo desiludido. É o fim da era de Aquário e da esperança revolucionária. O fim de um ciclo no cinema e na história.

Referências

- ALTMAN, Rick. *Film Genre*. Londres: British Film Institute, 1999.
- BONDANELLA, Peter. *A History of Italian Cinema*. Nova York: Continuum International Publishing Group, 2009.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era Uma Vez No Spaghetti Western: O Estilo de Sergio Leone*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2014.
- COX, Alex. *10.000 Ways to Die*. London: Kamera Books, 2009.
- FISHER, Austin. Impegno, Cultural Capital and the Politics of Confusion. *The Italianist*, 33. 2, 300-304, June 2013.
- FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Tauris, 1998.
- KOVEN, Mikel J. *La Dolce Morte: Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*. Oxford: Scarecrow Press Inc. 2006.
- NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Sightlines, 2000.

O'BRIEN, Donald. Hercules versus Hercules: Variation and Continuation in Two Generations of Heroic Masculinity. In: BAYMAN, Louis; RIGOLETTO, Sergio. *Popular Italian Cinema*. Nova Iorque: Palgrave Macmillian 2013.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nova Iorque: Random House, 1981.

SORLIN, Pierre. *Italian National Cinema 1896-1996*. Londres: Routledge, 1996.

SOUSA, César Henrique Guazzelli e. *A Subversão da Fronteira: O Spaghetti Western como crítica ao ideal de progresso*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2014.

MARLOW-MANN, Alex. Strategies of Tension: Towards a Reinterpretation of Enzo G. Castellari's *The Big Racket* and the Italian Crime Film. In BAYMAN, Louis e RIGOLETTO, Sergio. *Popular Italian Cinema*. Nova Iorque: Palgrave Macmillian, 2013.

WAGSTAFF, Christopher. 'A Forkful of Westerns: Industry, Audiences and the Italian Western', in R. Dyer and G. Vincendeau (eds), *Popular European Cinema* (London: Routledge), 1992.

WAGSTAFF, Christopher. Italian Cinema, Popular? In: BAYMAN, Louis; RIGOLETTO, Sergio. *Popular Italian Cinema*. Nova Iorque: Palgrave Macmillian, 2013.

Temporalidades narrativas: o presente autobiográfico¹

Narrative temporalities: the
autobiographical present-tense

Gabriel Kitofi Tonelo²
(Pós-Doutorando - ECA-USP)

Resumo: Esta apresentação aborda a noção de um “presente documentário autobiográfico” a partir de três pontos principais: a) a cotidianidade como matéria-prima do conhecimento fílmico autobiográfico; b) a cronologia como estrutura de referência e de apoio da fruição do presente fenomenal da experiência vivida; c) a “autobiografia como interação” como possibilidade de emergência de laços afetivos entre cineasta e pessoas próximas de si no espaço-tempo delimitado pela circunstância da tomada.

Palavras-chave: Documentário Autobiográfico, Temporalidade, Narrativa.

Abstract: This presentation addresses the notion of a “present-tense autobiographical documentary” from three main points: a) daily life as the raw material of an autobiographical filmic knowledge; b) chronology as a structure of reference for an experience of the phenomenal present; c) “autobiography as interaction” as a possibility for the emergence of affective bonds between filmmaker and filmed individuals in the space-time delimited by the circumstance of the filmic take.

Keywords: Autobiographical Documentary, Temporality, Narrative.

Com a exploração de suas particularidades ontológicas o cinema documentário foi enxergue - a partir de sua virada moderna - como possibilidade de realização de uma narrativa autobiográfica que pode se construir a partir de ferramentas distintas a outros suportes de expressão de escrita sobre o “eu” - em especial, nesse caso, a literatura. Pelo fato de a matéria-prima do cinema estar inscrita em espaços fenomenológicos distintos, o ato de “filmar a respeito de si” pressupõe outras formas de transposição da experiência vivida à narrativa, no que concerne noções temporais como as de “passado”, “presente” e “futuro” se em comparação à palavra escrita.

Apresento aqui algumas das maneiras através das quais a noção de um “presente autobiográfico” aflora em narrativas documentárias autobiográficas e, em diversas delas, constitui-se como o subsídio particular da construção fílmica desenvolvida pelos(as) cineastas. Da maneira que entendemos o termo, o “presente autobiográfico” tende a estar manifestado e ser percebido enquanto tal quando existe engajamento da narrativa documentária com um

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ENUNCIACÃO E TEMPORALIDADE

NO DOCUMENTÁRIO MODERNO E CONTEMPORÂNEO.

2 - Gabriel Kitofi Tonelo é Doutor (2017) e Mestre (2012) em Multimeios pela UNICAMP. Atualmente é pós-doutorando da ECA-USP, com pesquisa financiada pela FAPESP (Processo 2018/12740-2).

conjunto de escolhas estilísticas e metodológicas como a) a cotidianidade como matéria-prima do conhecimento fílmico autobiográfico; b) a cronologia como estrutura de referência e de apoio da fruição do presente fenomenal da experiência vivida; c) a “autobiografia como interação” como possibilidade de emergência de laços afetivos entre cineasta e pessoas próximas de si no espaço-tempo delimitado pela circunstância da tomada.

O conhecimento autobiográfico produzido por tais filmes relaciona-se, em sua fruição espectral, com a sensação de estarmos em contato com registros fílmicos que tendem a colocar a vida “pré-textual” (é um termo da autora Susanna Egan) como referência para o desenvolvimento da narrativa. Filmes que lidam com a noção de um “presente autobiográfico” tendem a suscitar-nos a sensação de uma narrativa documentária que “corre atrás” de eventos e relações que pertencem a estruturas de uma vida que é vivida independente da presença da câmera.

Cotidianidade como matéria-prima do desenvolvimento autobiográfico

Considero que uma das manifestações de um presente individual se manifesta em narrativas autobiográficas a partir da exploração temática da noção de cotidianidade. Cineastas-autobiógrafos que trabalham tematicamente elementos de uma vida cotidiana oferecem aos espectadores um convite para a aceitação de suas próprias figuras como indivíduos que fruem o mundo a partir de relações com o mundo material e com outras pessoas a partir de estruturas análogas às nossas.

Trata-se, portanto, de um convite à consideração da figura de um cineasta-autobiógrafo menos em uma condição de *mito* e mais na condição de sua experiência perceptiva mundana em uma relação com as pessoas e as coisas. Em outras palavras, uma consideração à vida que é por eles vivida para além do ofício de cineasta. Cineastas, para além de serem cineastas, carregam amplo substrato que compõem o panorama de uma experiência que é vivida na circunstância do ímpeto narrativo autobiográfico. Tal substrato compõe o que a autora Susanna Egan se refere como a vida *pré-textual*, uma teia de atividades e relações interpessoais – possivelmente flexionadas por uma história individual anterior ao ato autobiográfico – que tendem a estar presentes na matéria-viva de uma existência cotidiana.

Para nossa reflexão, é interessante considerar a maneira através da qual tal substrato poderia transpor-se a partir de sua visualidade em imagens em movimento e do som que as acompanha. Em uma posição hipotética de um observador invisível que acompanhe um indivíduo por um período de tempo determinado – uma tarde, um dia, alguns dias –, seria plausível afirmar que tomaríamos conhecimento de elementos que entenderíamos como “próprios” da vida da pessoa em questão.

É possível vislumbrar que o tal visionamento nos faria conhecer, por exemplo, sobre o lugar onde tal indivíduo habita e suas condições de moradia; ou o tipo de atividade que desenvolve cotidianamente (trabalho, estudo, por exemplo); sobre as pessoas com quem

mantém contato em um nível diário e sua relação particular com determinadas pessoas; seus laços afetivos mais próximos; algum esclarecimento sobre que tipo de atividade desempenha em momentos de relaxamento; algum gosto particular relativo à sua alimentação; seu posicionamento dentro de estruturas sociais maiores, como classe social, orientação sexual, identificação de gênero, raça, etc. Tal experimento evidentemente, seria vulnerável às variáveis que poderiam modificar a natureza e a intensidade da produção de um possível conhecimento acerca da vida de determinada pessoa. Mesmo assim, a hipótese aqui é a de que *assistir* a determinada pessoa *sendo* consiste em uma experiência frutiva distinta daquela que comporia a recepção de um relato oral ou a leitura de um texto escrito por um indivíduo acerca dos mesmos tópicos.

Cinematograficamente, considero a possibilidade de um registro imagético-sonoro sincrônico como condição irrevogável para a produção de um conhecimento fílmico que visa transpor a experiência de um cineasta-autobiógrafo em uma perspectiva dialógica e relacional com indivíduos que fazem parte de sua existência cotidiana. Em termos históricos, o trabalho desenvolvido por professores e alunos cineastas no departamento de cinema do MIT, o MIT Film Section, consolida-se como importante episódio para o desenvolvimento conceitual da transposição de aspectos cotidianos a uma narrativa autobiográfica.

O diário filmado de Ed Pincus, *Diaries (1971 - 1976)* é o principal produto fílmico advindo das perspectivas conceituais e metodológicas do departamento. Ao registrar cinco anos de sua vida individual e de sua família em um período de experimentações em âmbitos familiares, sociais e laborais, *Diaries*, buscou testar as possibilidades de uma narrativa autobiográfica alicerçada no “tempo presente” da experiência vivida e registrada filmicamente pelo cineasta-autobiógrafo. Segundo Jim Lane, o filme de Pincus enfatiza a importância de tornar o cotidiano visível como uma maneira de explorar a natureza da subjetividade e das interações humanas. Ao empunhar a câmera (e o gravador de som) em situações integradas a seu cotidiano, o filme evidencia uma maneira particular de registro autobiográfico, que buscava testar a sobreposição da tomada fílmica ao “ato de viver” (LANE, 2002, p. 53).

Posteriormente, de maneiras e em tempos-espacos distintos, cineastas lançaram mão da visibilização do cotidiano como matéria-prima de narrativas autobiográficas. Alguns exemplos podem ser mencionados, como o caso de *Such a good boy I gave birth to* (1999), primeiro filme da trilogia autobiográfica do cineasta polonês Marcin Koszałka. Obtendo significativo reconhecimento em seu país de origem, o filme transpõe o cotidiano caótico e adverso vivido pelo cineasta em seu ambiente doméstico. Nele, o panorama de “uma vida vivida para além da câmera” transborda à tela ao assistirmos aos ininterruptos questionamentos de seus pais em relação às escolhas profissionais, às aspirações artísticas e ao estilo de vida do diretor.

Em outra perspectiva, o panorama de uma vida pré-textual abarca o conhecimento promovido por *No Home Movie* (2015), último filme da cineasta belga Chantal Akerman e lançado meses antes do suicídio da cineasta. A narrativa do filme evidencia o panorama íntimo, familiar e emocional da cineasta nos meses que antecedem a morte de sua mãe.

Cronologia como estrutura de referência e de apoio da fruição do presente fenomenal da experiência vivida

Minha segunda hipótese é a de que a transposição de um presente autobiográfico se manifesta a partir da manutenção da ordem cronológica como regente de uma empreitada autobiográfica. Como consideração inicial, é possível sustentar que a câmera de filmar, em sua condição de aparato autômato, percebe e registra as superfícies do mundo material em uma sucessão de instantes com uma única direção – cronologicamente adiante.

Há uma relação análoga, portanto, do funcionamento do aparato câmera com a maneira através da qual percebemos os elementos e os eventos do mundo material a partir dos sentidos (como a visão e a audição). A sucessão cronológica mimetiza, como propõe Paul John Eakin, o modo com que percebemos eventos e transformações; apresentando-se como “uma manifestação da temporalidade inelutável da experiência humana” (EAKIN, 1988, p. 36). Sensorialmente, portanto, é impossível “viver para trás”, assim como é impossível “filmar para trás”.

A transposição de um presente (ou de presentes) autobiográfico(s) pode ser potencializada pela manutenção de uma ordem cronológica em uma perspectiva de construção narrativa. Subsídio frutífero para a compreensão de tal potencialização encontra-se na noção do tempo agostiniano, cujo presente, para além da relação especular apresentada na “visão presente das coisas presentes”, funda-se na “esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 1981, p. 309).

Uma esperança ou expectativa fundada em um momento presente em direção a um desenvolvimento futuro é a base epistemológica de parcela importante do documentarismo moderno. A crença na transformação de indivíduos, situações e eventos diante da perspectiva indeterminada do desenrolar do tempo é motivação existencial de narrativas canônicas do Cinema Direto estadunidense. O elemento indeterminado garante a potência narrativa de nosso visionamento do sucesso (ou não) das empreitadas de John Kennedy em *Primárias* (1960) e *Crise* (1963), de Robert Drew, como também na trajetória pessoal de Paul Brennan em *Caixeiro-Viajante* (Albert e David Maysles, 1967).

Em uma perspectiva autobiográfica, a fruição do tempo presente em direção a um futuro indeterminado alicerça um processo criativo semelhante. Dominantemente, tratam-se de narrativas nas quais os(as) cineastas-autobiógrafos(as) reconhecem um ponto específico da experiência vivida em sua potencialidade de transformação. Em vários desses casos, o ímpeto autobiográfico inicial alicerça-se em uma espécie de “ato de fé” diante da possibilidade da ação do tempo – cujo desfecho é impossível de antever – na existência da vida do próprio(a) cineasta.

Novamente, a potência de tais narrativas parece apoiar-se na aceção de um desejo de determinado(a) cineasta em compartilhar determinado aspecto de sua vida individual que julgamos como definidora para uma existência que é vivida para além da câmera. É dessa forma que a vida e a possibilidade de registro correm em linhas paralelas, tocando-se

e sobrepondo-se em circunstâncias espaço-temporais que entendemos como atos autobiográficos. Dispostos cronologicamente, a narrativa autobiográfica apresenta-se o desenvolvimento de uma situação, rumo a um desfecho ou sugerindo o vislumbre de uma vida que continua sendo vivida para além do término da narrativa.

Nesse sentido, a sucessão cronológica apresenta-se como fundamento para empreitadas autobiográficas como a de Ed Pincus, novamente, em *Diaries*, na qual o desenrolar da experiência do matrimônio aberto é atualizado ao longo da narrativa. Outros exemplos encontram-se em *First Comes Love* (Nina Davenport, 2013), no qual acompanhamos o desenvolvimento do processo vivido pela cineasta-autobiógrafa de sua primeira gravidez, aos quarenta anos e sem um(a) parceiro(a) amoroso. A partir da sucessão cronológica, Davenport nos mostra seu processo de reposição hormonal, fertilização *in vitro*, gravidez e o parto de seu filho. Já em *Silverlake Life – The View from Here* (Tom Joslin e Peter Friedman, 1993), o ímpeto autobiográfico é flexionado pela constatação do cineasta do desenvolvimento do vírus da AIDS no seu corpo. Cada tomada realizada pelo diretor parte da consideração de que sua vida mudará drasticamente em um período seguinte. Neste caso há uma projeção ainda maior do presente em direção à posterioridade – dado que a narrativa é continuada após a morte do cineasta-autobiógrafo por indivíduos próximos a ele.

Interação como presente autobiográfico

Finalmente, a terceira manifestação de um presente autobiográfico consolida-se na transposição dos laços afetivos entre o(a) cineasta-autobiógrafo(a) e pessoas filmadas, em relação dialógica ou interativa, no momento da circunstância da tomada.

Cineastas-autobiógrafos(as) frequentemente lançam mão de relações dialógicas com pessoas com quem mantém uma relação íntima e/ou familiar (cônjuges, mãe, pai, filhos) como matéria-prima narrativa. Nessa configuração, há um trato singular, mediado pela câmera, no que tange a flexão do comportamento tanto do entrevistado quanto do cineasta, dependendo da relação familiar existente entre eles. As relações comportamentais impulsionadas pelos laços familiares e afetivos tornam-se parte inexorável de toda encenação proveniente. A emersão dos laços afetivos é potencializada pela incorporação fílmico-metodológico de uma equipe-de-uma-pessoa só (o[a] cineasta *so/lo*)), embora não seja uma condição.

À tradicional relação de poder entre cineasta e pessoa filmada adicionam-se os sentimentos (de ambas as partes) que regem a relação entre eles: afeto, carinho, cuidado, respeito, decoro, autoridade, pavor. Em outras palavras, um cineasta que filma seu filho está desempenhando o papel de documentarista e pai, ao mesmo tempo que o filho desempenha o papel de pessoa filmada e filho. Os devidos acúmulos destas “responsabilidades” flexionam singularmente o tête-à-tête entre as partes que testemunhamos como espectadores.

Em tal cenário, expressões físicas como as palavras pronunciadas, mas também os gestos, feições e silêncios adquirem relevância e significado na maneira em que lemos a interação entre cineasta e uma pessoa próxima de si. O presente autobiográfico é evocado nestes casos pois transborda uma relação afetiva que lemos como pertencente à experiência “pré-textual” do(a) cineasta e da pessoa filmada naquela circunstância específica.

Trata-se de uma cristalização de afeto que, enquanto espectadores, conhecemos que perdura imediatamente antes e imediatamente após o registro cinematográfico. Por ser presente e apontar para uma circunstância presente, tal relação pode modificar-se ao longo do tempo. Nesse sentido, o visionamento de determinada circunstância interativa entre cineasta e pessoa filmada pode - após determinado período - apresentar-se em sentido fantasmagórico, como uma cristalização de emoções e afetos extintos.

A obra de Ross McElwee constitui-se como bom exemplo de tal perspectiva. A relação entre o cineasta e seu filho Adrian é tematizada e flexiona-se ao longo de sua filmografia. Se em *Six O'Clock News* a relação entre Adrian e McElwee apresenta-se em uma lépida conversa de pai para filho pequeno, é possível notar como um distanciamento entre ambos toma forma a cada lançamento do diretor, cujo ápice encontra-se na relação díspar entre ambos no último filme de McElwee, *Photographic Memory* (2011).

Referências

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

EGAN, Susanna. “Encounters in Camera: Autobiography as Interaction”. *Modern Fiction Studies* 40.3. p. 593-618, 1994

EAKIN, Paul John. “Narrative and Chronology as Structures of Reference and the New Model Autobiographer”. In: OLNEY, James (org). *Studies in Autobiography*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 1988.

LANE, Jim. *The Autobiographical Documentary in America*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.

A casa que Jack construiu em decomposição:¹ entre agressão e crueldade

*The house that Jack built in decay:
between aggression and cruelty*

Gabriel Perrone²
(Mestre - UAM)

Resumo: O estudo trata da análise fílmica sobre *A casa que Jack construiu* (*The house that Jack built*, 2018) do diretor dinamarquês Lars von Trier, através da sua elaboração narrativa em articulação aos conceitos das estruturas de agressão de Noel Burch e do *Teatro da crueldade* de Antonin Artaud. A investigação intende explorar as relações táticas de contato com o espectador no uso de estratégias do incômodo a desenvolver uma reflexão ante os resultados da espetatorialização da violência.

Palavras-chave: Cinema, Incômodo, A casa que Jack construiu, Agressão, Crueldade.

Abstract: The study deals with the film analysis of danish director Lars von Trier's *The House that Jack built*, 2018, through his narrative elaboration in articulation with the concepts of Noel Burch's structures of aggression and the Theater of Cruelty of Antonin Artaud. The investigation intends to explore the tactical relations of contact with the spectator in the use of nuisance strategies to develop a reflection on the results of the spectatorialization of violence.

Keywords: Cinema, Uncomfortable, The house that Jack built, Aggression, Cruelty.

A casa que Jack construiu (*The house that Jack built*, 2018) é o mais recente *thriller* do diretor dinamarquês Lars von Trier. Nele, o serial killer Jack escolhe de forma aleatória cinco assassinatos, aos quais chama de incidentes, que cometeu ao longo de doze anos para narrar sua história para Virgílio que o conduz pelos círculos do inferno numa relação intertextual com a Divina Comédia de Dante Alighieri. Virgílio, ou Verge, como Jack o chama com muita intimidade, age como um antagonista que questiona não apenas a conduta do assassino, mas traz um ponto de vista satírico e os diálogos entre os dois polemizam temas controversos nas tradições culturais da sociedade contemporânea. Jack busca defender a brutalidade, o horror e o assassinato como forma de arte, vista como expressão política.

Desde o início, a questão fundamental é relativa ao material já que toda criação e construção deve começar com a matéria. O material inicial utilizado por Jack para o primeiro da série de assassinatos é um macaco, aquele instrumento mecânico utilizado na suspensão

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Narrativa: realismo, ambiguidade, incômodo.

2 - Mestre em Cinema e Audiovisual (Universidade Católica Portuguesa, 2014), é doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e realizador de cinema.

do automóvel para a troca de pneus, e que na língua inglesa, morfologicamente, possui o mesmo nome do protagonista. O macaco marca a transformação na conduta do protagonista e instaura o procedimento que irá determinar o tipo de construção que será a casa que Jack pretende empreitar. Na explicação sobre a arquitetura das catedrais góticas, Jack diz: *O material faz o trabalho. Tem uma espécie de vontade própria e seguindo essa vontade o resultado será primoroso*. Portanto, não é por simples acaso que a personagem se chame Jack, já que o macaco, instrumento para o assassinato é a ferramenta que irá gerar os corpos que formarão a casa de Jack. Então, o macaco — *jack* — é o instrumento para a morte assim como Jack — o assassino — também o é. É o objeto, neste jogo de palavras, que traz o Jack assassino, construtor da casa corpórea que ele terá e, também, a casa que constitui quem Jack é.

Jack é engenheiro e aspirante a arquiteto. O arquiteto é o primeiro entre os construtores e o construtor do que vem em primeiro lugar, da *Arché*, que, para os filósofos pré-socráticos, é o elemento que deveria estar presente em todos os momentos da existência de todas as coisas do mundo, o princípio substancial ou substância primordial existente em todos os seres materiais, a matéria-prima de que são feitas todas as coisas (BORNHEIM, 1967). Aristóteles chama define a metafísica como a filosofia primeira capaz de fornecer fundamento a todas as ciências, uma ciência arquitetônica (ARISTÓTELES, 2012). Desta maneira, alinhando toda esta articulação conceitual presente nas entrelinhas do filme, é possível compreender a caracterização desdenhosa e irônica de Virgílio em relação a Jack ao defini-lo como um teórico. Afinal, o próprio Jack assina seus assassinatos pelo pseudônimo artístico *Sr. Sofisticação*. Em sofisticação temos o morfema *sofis*, equivalente à *sofia* da filosofia dos filósofos e dos sofistas, a profissão criada por Protágoras, discípulo de Demócrito, um tipo específico de professor na Grécia antiga e no império romano que deveriam ensinar a *arete*, termo grego que traduz o conceito de excelência ou virtude (JAEGER, 1945) — duas grandezas que Jack, o Sr. Sofisticação, se empenha em transmitir.

Se a ferramenta da arte do sofista é a linguagem e para o filósofo “a linguagem é a casa do ser” (HEIDEGGER, 1998, p. 274), Sr. Sofisticação recusa um conceito que se pode escrever simplesmente em letras e palavras. Mesmo em seus ataques à religião, seu método possui as mesmas características ritualísticas, todo um fazer baseado em fortes crenças como a própria religião. Jack prefere algo mais penetrante como o apóstolo bíblico Paulo que escreve suas cartas “não em tábuas de pedra, mas em tábuas de corações humanos!” (CORÍNTIOS, 3:3). A casa que Jack construiu não é a casa da linguagem, da significação, da representação, mas a casa carnal feita pelos órgãos humanos mantidos em seu freezer. Não é o corpo, esse corpo que habitamos, nossa casa e nós mesmos? A casa de Jack é a organização dos vários corpos de suas vítimas e, novamente citando Paulo, “como cada um de nossos corpos é um membro do corpo de Cristo, da Igreja, cada um de nossos corpos é ele próprio uma igreja, um templo no qual Deus habita” (CORÍNTIOS, 12:27), então, não é qualquer casa, mas sim um templo. Assim, pode-se compreender o discurso de Jack sobre a arquitetura das catedrais dedicadas aos deuses, que se preocupam mais com a estética em detrimento da ética.

É importante ressaltar, dado ao teor irônico à religiosidade, que Jack não se vê como um indivíduo clérigo ou portador de uma identidade religiosa, e sim como um artista à serviço das concepções filosóficas. Se para Foucault a filosofia é uma arte de viver (MILLER, 1993), a arte de Jack é mais fiel à definição de Sócrates da filosofia como a arte de morrer (PLATÃO, 1986). O protagonista fornece uma explicação que é teleológica, dos estudos dos fins, propósitos e finalidades, e ao mesmo tempo escatológica: *o objetivo final do ser humano não é anterior à morte, mas posterior*. Jack explica que é apenas com a decomposição da uva que a eleva à arte. E nisto, pode-se encontrar o conceito de João nos dizeres: “se o grão de trigo for jogado na terra e não morrer, ele continuará a ser apenas um grão. Mas se morrer, dará muito trigo” (JOÃO, 12:24). Desta forma, Jack vê o corpo humano atingindo o lugar de obra de arte quando atinge sua finalidade, a morte. Ao cumprir este objetivo, se chega à perfeição. Portanto, não há outro material adequado para a arte de Jack além do próprio corpo humano. Se Jack falha repetidamente em construir sua casa com tijolos e argamassa é porque erra na identificação do material ideal, aquele com vontade própria, o material ser humano.

Jack rejeita o engano de uma arte que se formou de uma aliança profana com os poderes opressivos da civilização, uma arte que a política da polis instrumentaliza a fim de alcançar e manter sua autopreservação. Ele diz: *Algumas pessoas afirmam que as atrocidades que cometemos na nossa ficção são os desejos internos que não podemos cometer em nossa civilização controlada. Eu não concordo*. Jack exige que a nossa admiração estética não seja voltada para o mal sublimado — castrado — mas para o próprio mal. E, então, o filme sugere algumas indagações: É menos má a atrocidade sublimada do que a maldade crua do ato criminoso simplesmente porque a primeira é representada pelas lentes neutralizantes da arte, que oferecem um lugar desapegado e, portanto, seguro para nós, os espectadores e o artista que comete a atrocidade impune? Ou o mal retratado através da arte é pior precisamente porque é sublimado? A arte de Jack, por outro lado, é uma arte que descarta o artificial; uma ficção sem o conforto do fictício; um significado nu de sua significação; uma apresentação sem representação. Tal arte sem mediação não pode deixar de ser uma arte radical do mal. À vista disto, para pensar tais questões sobre arte, expressão, imagem, forma, estética e ética, entendendo a ética como uma intenção do provocar o incômodo, para uma forma de desestabilizar o espectador e proporcionar uma forma diferente de engajamento e reflexão, são pertinentes os conceitos sobre as *estruturas de agressão* de Noel Burch, onde o autor dedica todo um capítulo a discorrer sobre o tema em seu *Praxis do Cinema* de 1969. Burch defende que o mal-estar, ou como aqui chamamos de o incômodo, como forma de agressão, toma um lugar mais importante e evidente na temática do cinema mais recente (BURCH, 1969). Para ele, a censura cinematográfica foi sempre um meio de a massa se proteger contra o que não quisesse ver, contra tudo o que ameaçasse o seu controle físico e moral. Portanto, é o caso de um fardo imposto aos cineastas pela massa, de um gesto de autodefesa pelo qual a massa se protege ante às sensações fortes que o meio e os cineastas podem exhibir.

Todas essas formas de agressão nascem da relação muito especial, quase hipnótica, que se estabelece entre o espectador e a tela quando o cinema fica escuro. [...] Não importa o grau de consciência

crítica do espectador para que, sentado dentro de uma sala escura, subitamente só diante da tela, fique à mercê do realizador, que passa a poder violentá-lo a qualquer momento e por qualquer meio (BURCH, 1969, p. 152).

Burch considera que todas as imagens realmente censuráveis constituem, esteticamente, agressões. Então, a investigação tende a focar de que modo a dor, porque é a dor o que está em causa, quase sempre dor moral mas também física, pode ser considerada como uma das componentes da experiência estética ao ser vivida, “através de uma dialética da transgressão para apreender, ainda que confusamente, a dimensão abstrata de uma obra de arte” (BURCH, 1969, p. 148) Ao abordar filmes que retratam a violência histórica da humanidade de maneiras mais nuas e impactantes e que se estabelecem como um ataque agressivo em direção ao espectador, o autor aborda o efeito produzido, simultaneamente incômodo e perturbador, como belo em função do próprio sentimento de mal-estar que põe em causa. Para Burch, os que não aceitam tais atitudes são aqueles que incapazes, por motivos compreensíveis, de considerar os horrores deste tempo como parte integrante da dramaturgia da história e que fazem que a obra que tenha o merecimento de ser estudada no seu intuito de mostrar para incomodar. Noel Burch explica que a existência destas estruturas é esculpida no horror e percebíveis inevitavelmente através do desconforto.

À questão da violência estética para tratar da violência dos homens, Antonin Artaud e seu manifesto sobre o teatro ou cinema da crueldade traz consideráveis contribuições. As teorias de Artaud imaginavam um novo teatro radical com uma função ritual, uma espécie de alquimia transformacional destinada a perturbar o espectador da passividade indolente. Enquanto o teatro ocidental era baseado na psicologia, levando o espectador a dormir na zona segura do prazer voyeurista, Artaud pediu um *teatro da crueldade* baseado em espetáculos roteados pelo corpo. Para ele, o teatro pode praticar em nós a crueldade terrível e necessária, para nos fazer compreender que “[...] não somos livres. E o céu ainda pode cair sobre nossas cabeças. E o teatro foi criado, em primeiro lugar, para nos ensinar isto” (ARTAUD, 1976, p. 113). Para Artaud, o teatro, e aqui pode-se incluir o cinema, tem o poder de nos ensinar que somos capazes de atos de crueldade e que os atos violentos não são simplesmente a mando de pessoas *más*, mas de todas as pessoas. Paradoxalmente, ao perceber que todos nós somos capazes de provocar violência, o teatro da crueldade cria as condições para que possamos praticar uma transformação na qual entendemos sobre do que somos capazes. O idealismo de Artaud demanda um olhar franco para a humanidade e de tudo do que ela é capaz na esperança de afetar os organismos para uma mudança. E, o poder do cinema é talvez o mais forte em momentos, especialmente, em que envolvem a violência (FRANÇA, 2018). Para Artaud, a crueldade está no fundamento de todo espetáculo.

Mas, por que a casa que Jack construiu é precisamente uma casa? Entre todos os objetos e estruturas do mundo, Jack poderia ter escolhido qualquer outro e, assim, volta-se mais uma vez ao tópico já abordado: a casa não é qualquer edifício, a casa se constrói onde o homem habita. De acordo com Heidegger, “Não habitamos porque construímos, mas construímos porque habitamos, isto é, porque somos moradores. De fato, ser humano signi-

fica habitar” (HEIDEGGER, 2001, p. 146). *A casa que Jack construiu* traz então uma profunda reflexão intrínseca ao desejo primordial humano: fazer um lugar para si, que tenha sua identidade e onde se possa ser, pelo menos ali, livre para ser quem verdadeiramente é.

O próprio título do longa, *The house that Jack built*, vem de uma rima tradicional britânica: Jack constrói uma casa e nela guarda grãos; em seguida, vem um rato que come os grãos; depois, um gato surge e come o rato.... Esta mesma dinâmica anunciada no título de uma narrativa em abismo onde vemos aparecer personagens que serão devorados pelo mais forte faz referência ao funcionamento do mundo, da sociedade atual. Então, é o mesmo que Artaud exige que seja mostrada em seu teatro da crueldade de forma violenta, numa relação que invada o espectador para que sirva de mudança e que Burch defende como os horrores deste tempo como parte integrante da dramaturgia da história e, assim, material para o uso do artista que pode optar por uma abordagem mais incisiva que rompa a censura feita pela massa para que ela veja o que não quer ver. Lars von Trier, tido por muitos como um radical, constrói seu cinema no mesmo sentido, exerce seu ofício pelo incômodo e, exatamente por isso, em última instância, estabelece uma experiência de contato com o público.

Ao tornar toda definição material e moral ultra flexível, ao banir qualquer rastro de humanidade, propõe uma banalização dos horrores do mundo e o resultado se mostra inevitavelmente incômodo. Entretanto, a banalização da violência no filme dá indícios de não estar interessada em um simples efeito de choque, mas em uma reflexão sobre a artificialização dos princípios sociais. Se os seres humanos são autodestrutivos e destrutivos entre si, por que a arte também não poderia ser a destruição? Por que Jack seria diferente de qualquer outro visto que populações elegem fascistas, sanguinários e assassinos, indivíduos que homenageiam torturadores, além dos outros que os veneraram? *A casa que Jack construiu* se encaixa em um momento propício dos tempos, é uma obra sob o estado crítico da arte dentro de uma humanidade marcada pela evidente falta de memória histórica e reflexão crítica. Algo que não deixa de ser, também, de forma ainda mais ampla e abrangente, uma agressão à construção social e seu rastro de corpos mutilados, incinerados, vítimas do seu progresso.

Referências

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: Edipro, 2012.
- ARTAUD, Antonin. *Selected writings*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- BÍBLIA. *Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- BORNHEIM, Gerd A. *Os filósofos pré-socráticos*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FRANÇA, Fagner. *Artaud e o cinema da crueldade*. Curitiba: CRV, 2018.
- FREUD, Sigmund. (1920). *Além do princípio do prazer*. in: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HEIDEGGER, Martin. *Pathmarks*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Poetry, language, thought*. Nova Iorque: Perennial Classics, 2001.

HORECK, Tanya; KENDALL, Tina. *The new extremism in cinema: from France to Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2013.

JAEGER, Werner. *Paideia: the ideals of greek culture*. Oxônia: Oxford University Press, 1945.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da Informática*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

MILLER, James. *The passion of Michel Foucault*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1993.

PETTERSSON, Edvard. *The kalon and the agathon in Plato's socratic dialogues*. Irvine: University of California, 1996.

PLATÃO, *Fedón*, Madrid: Editorial Gredos, 1986.

O ônus da parcialidade em *Santiago, Italia* (Nanni Moretti, 2018)¹

The burden of bias in *Santiago, Italia* (Nanni Moretti, 2018)

Gabriela Kvacek Betella²

(Professora Assistente - UNESP-Assis)

Resumo: O documentário utiliza um ponto de vista peculiar para o golpe de Estado no Chile: o papel da embaixada italiana em relação aos perseguidos pelo regime. Examinamos a relativização da experiência coletiva e a promoção da dimensão individual na construção fílmica, nas atitudes políticas envolvidas, no movimento em direção ao passado dos refugiados e exilados, na palavra exclusiva dos que vivenciaram a experiência e na simplicidade e particularização de uma história italiana de acolhimento.

Palavras-chave: Nanni Moretti, documentário, golpe militar no Chile.

Abstract: The documentary uses a peculiar point of view for the coup d'état in Chile: the role of the Italian embassy in relation to those people persecuted by the regime. The relativization of the collective experience and the appreciation of the individual dimension are analyzed in multiple instances such as the filmic construction, the political attitudes involved, the movement towards the past of refugees and exiles, the exclusive word of those who lived the experience and the simplicity and particularization of an Italian history of hospitality.

Keywords: Nanni Moretti, documentary, military coup in Chile.

Quando *Santiago, Itália* (Nanni Moretti, 2018) estreou no Brasil em junho passado, o documentário trazia o peso da crítica europeia bastante favorável às intenções e resultados, além da recepção positiva na Itália e França, pelo menos. Desde antes da *première*, que se deu na 36ª. edição do TFF (Torino Film Festival), em novembro de 2018, até a temporada nos cinemas italianos, o longa era comentado positivamente nos canais de divulgação e imprensa em geral, destacando a volta do diretor ao documentário (cujo representante mais significativo na filmografia de Moretti até então era *La cosa*, de 1990) e a estreia de um novo filme seu, o que não se via desde 2015.

La cosa (Nanni Moretti, 1990) colocava na tela os membros do Partido Comunista Italiano (PCI) em plena atividade dos debates entre novembro e dezembro de 1989 sobre os rumos do partido, sem nenhuma intervenção ou comentário do diretor. O título do documentário remete ao termo que as pessoas utilizavam para designar a situação do velho

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: LATINIDADES.

2 - Mestre e doutora pelo DTLLC-FFLCH-USP, pós-doc no IEB-USP. Professora assistente da área de Língua e Literatura italiana, pesquisa relações entre Literatura, História e Audiovisual no programa de pós-graduação, linha de pesquisa Literatura Comparada e Estudos Culturais.

comunismo e para reivindicar aquilo que deveria substituir um estilo de política e constituir uma nova força de esquerda. A profunda reflexão provocada pelo documentário poderia resultar na autocrítica, se não fosse ameaçada pela expressão de uma amarga nostalgia. A orientação do filme, contudo, se mostra mais como registro da memória do presente do que caráter pessoal. Assim, os debates em várias seções do partido, com membros de diversas cidades, são vistos por meio das discussões, brigas e tentativas de entendimento da situação e de como será formada a “coisa” proposta pela expressão do líder Achille Occhetto (“construir uma coisa maior e mais bonita”) que abre o documentário e estrutura o que ficou conhecido como *svolta della Bolognina*, anunciada pelo secretário Occhetto em 12 de novembro de 1989 como uma espécie de movimento inicial do processo que dissolveria o partido e mudaria os seus rumos.

Com *La cosa* o espectador tinha uma amostra da aglomeração de forças de esquerda nos debates, assim como da dificuldade de aceitação e das intenções de mudança, como a do próprio nome do partido. O caos é registrado por Moretti com a única mediação da câmera, e o documentário lembra a crônica de uma agonia, ou a dificuldade de atravessar uma mudança ideológica necessária. Nesse sentido, o estilo incorpora a subjetividade sem qualquer presença do diretor, de cuja exaustão o espectador já tinha amostras nos longas dirigidos e interpretados por Moretti desde 1976. Nas palavras de Grégory Valens (*apud* Jean Gili, 2006, p. 30), embora o documentário seja de fatura clássica e excessivamente sóbrio, Moretti opera o seu sentido de montagem, deixa sua marca e, além disso, a história disse, dez anos depois, que se trata de um documentário fundamental sobre uma das maiores reviravoltas da política italiana. A sobriedade de condução não esconde um ponto de vista, como se o foco narrativo do documentário se aproximasse da sutileza do narrador da crônica literária, que aparece sem se mostrar.

Em resenhas de variadas fontes de imprensa e em entrevistas que Moretti concedeu por toda a península na ocasião do lançamento de *Santiago, Itália*, colocam-se em evidência as suas intenções de “contar uma bela história italiana”, uma “história de acolhimento” (*accoglienza*, na língua do diretor), pois o documentário tem como ponto de partida o impacto do golpe de estado do Chile em 1973 e o papel da Embaixada Italiana na recepção e providências para asilo, salvo-conduto e transporte para mais de 700 pessoas perseguidas pelo regime militar para a Itália.

Em setembro de 1973 o embaixador da Itália no Chile não se encontrava em Santiago. Seu filho estava morrendo e ele foi obrigado a permanecer em seu país (e não voltaria mais para o Chile, pois a Itália não reconheceu o governo de Augusto Pinochet), enquanto o comando da embaixada permanecia com os diplomatas Piero de Masi, Roberto Toscano e Damiano Spinola. Em seguida chegariam Tommaso de Vergottini (diplomata na Argentina) e os cônsules Enrico Calamai e Emilio Barbarani. Esse grupo abrigou e conseguiu salvo-conduto em quase dois anos para cerca de 750 chilenos que precisavam fugir da perseguição, por pertencerem a organizações e partidos apoiadores de Allende e contrários ao novo regime. Na embaixada italiana, os asilados chegaram a permanecer em grupo de 250 pessoas

(TOSCANO, 2013). A diplomacia levou para a Itália todos os refugiados que chegaram de muitas maneiras, especialmente pulando o muro da embaixada, naquele tempo bem mais baixo que hoje em dia.

Quando embarcaram em diferentes levas, os asilados deixaram o país natal e a ditadura, viveram por cerca de 15 anos como italianos e, após a queda do regime, alguns deles retornaram ao Chile, a partir de 1990, com a democracia, enquanto outros permaneceram na Itália, em diferentes ocupações (operários, artesãos, empresários, tradutores, cineastas, pintores, médicos, advogados, jornalistas). Era possível explorar os relatos de acolhimento, e, embora não tivesse sido pensado para ser contado num momento difícil, chegou aos espectadores quando uma parte da sociedade italiana apoiava uma política excludente, marcada pelo descaso com o estrangeiro/refugiado e personificada pela figura do ministro Matteo Salvini, ocupante até meados de 2019 dos cargos de Vice Presidente do Conselho (algo como vice primeiro-Ministro) e Ministro do Interior.

A atitude de contar a história feita de pequenas histórias se transformava inevitavelmente em ato político, quando se observam as condições do presente da recepção. Segundo o diretor, o método e o formato deveriam ser pautados pela simplicidade, razão pela qual *Santiago, Itália* não recorre a entrevistas com historiadores ou especialistas no golpe militar chileno ou no período vivido pela América do Sul. Moretti opta por fornecer o mínimo de explicações, dando voz aos entrevistados, que relatam os momentos de rompimento, de choque, de violência, com a narrativa das torturas, das fugas, do cotidiano na embaixada italiana. Os diplomatas entrevistados, que estiveram presentes na embaixada à época, também assumem o tom pessoal nos depoimentos, sem fornecer dados técnicos ou burocráticos.

Assim como as entrevistas são privadas de explicações, a montagem final, que resulta enxuta de qualquer plano explicativo, utiliza menos material do que planejara, segundo declaração do diretor. As ideias de inserir relatos de jovens chilenos e a sua posição em relação ao passado, ao golpe militar, ao lado de declarações sobre a transição para a democracia foram completamente abandonadas. O documentário não possui artifícios discursivos, nem voz *over*, nem textos, nem montagem fantasiosa, é sucinto nos testemunhos, captados com câmera fixa, na maioria em planos médios. Moretti opta por não aparecer nem ser ouvido durante a maior parte do filme. A presença física de corpo do diretor é cuidadosamente inserida, além de poucos instantes em que sua voz é ouvida em perguntas aos entrevistados, especialmente em dois momentos de referência autoral (o que, para alguns, seria um rompimento com a ética do documentário): a primeira, de costas para a câmera, na abertura, em plano que complementa o que vemos no cartaz de divulgação do filme, diante do panorama da cidade de Santiago, como uma das formas de assinar o documentário, e durante uma das entrevistas, quando aparece de perfil e de frente, virando-se para a câmera. Deste segundo momento trataremos adiante.

No cartaz, o quadro privilegia a pessoa que ocupa um quarto do total, e seu olhar parece capturar as camadas de um quadro limitado: muro, panorama da cidade e cordilheira. Na abertura, as camadas crescem em todos os sentidos, a cidade de Santiago e a moldura

dos Andes (a coluna vertebral do Chile e, ao mesmo tempo, montanhas que definem o caráter dos chilenos, no dizer do documentarista chileno Patricio Guzman) abraçam a figura humana no primeiro plano e, nos planos seguintes, ganham a tela para mostrar o que capta o olhar do diretor. O olhar do espectador, do cartaz para o filme, e durante os primeiros planos, é obrigado a cumprir movimentos e percepções menos e mais amplos ou, se quisermos, particularizantes e universalizantes. O documentário dialoga com as duas perspectivas e, por meio desses ajustes, mantém a coerência com a filmografia morettiana, reforçando os anseios de atuação no presente. Desse modo, reforça tanto uma posição mais à vontade ao lado de uma parcela da humanidade que se importa com o estado de coisas quanto reafirma o direito de manter a parcialidade no exercício da representação ao contar uma história.

Os primeiros planos com a imensidão urbana de Santiago são mostrados ao som alegre da percussão e dos metais da jovem banda La Marimorena, que oferece o tom regional, ao mesmo tempo que as imagens trazem o presente do Chile, na panorâmica da cidade e na manifestação popular recente filmada em cores. A montagem retoma, num golpe de espelhamento, outra manifestação, em preto e branco, do passado, retirada de *El primer año* (Patricio Guzman, 1971), do registro em que os chilenos se manifestam pouco antes das eleições de 1970, que colocaram Salvador Allende no poder. Assim, os tempos passado e presente também se completam nos primeiros planos de *Santiago, Italia*, de modo análogo às perspectivas particular e universal. Explica-se, portanto, o poético título do documentário de Moretti, capaz de unir perspectivas, tempos e espaços distantes como partes de um território contíguo.

O filme possui três divisões claras, marcadas pelos intertítulos e montadas de modo a aumentar ligeiramente a extensão dos “capítulos” e a potencializar a intensidade emocional. Com isso, o diretor articula o didatismo de algumas cenas, pontuadas por imagens de arquivo bastante conhecidas, à complexidade dos fatos particulares e, especialmente, à naturalidade do depoimento dos entrevistados, cujo conteúdo nos é oferecido pela montagem hábil nas transições entre passagens dos relatos também articuladas pelo progressivo impacto no espectador disposto a pensar no passado e no presente.

Algumas imagens de arquivo pontuam a primeira parte do filme, como as de momentos de comemoração pela instauração do governo democrático e popular de Allende. Cenas em que chilenos celebram com alegria no estádio, cantando com os jovens do Inti Illimani, porta-vozes da *nueva canción chilena*. Curiosamente, quando acontece o golpe, a banda está em Roma, durante uma turnê italiana que duraria algumas semanas, que se transformaram em 15 anos. A canção e a imagem dos Inti Illimani pontuam o pequeno ciclo de depoimentos sobre a alegria de viver os anos da *Unidad Popular* e a esperança trazida por um governo que poderia diminuir as diferenças e melhorar as condições de vida de uma grande parte do país, priorizando as condições de educação. Nesse ciclo, os depoimentos dos cineastas Carmen Castillo, Miguel Littín e Patricio Guzman apresentam a Unidad Popular, enquanto os relatos de Rodrigo Vergara (tradutor), Arturo Acosta (artesão), Erik Merino, Stefano Rossi, Iván Collado (empresários), David Muñoz (operário), Carmen Hertz (advogada), Leonardo

Barceló (professor), Piero De Masi (diplomata), Maria Luz Garcia (médica) nos oferecem pontos determinados das mudanças que começaram a acontecer no país, na educação, no tratamento das classes sociais.

O socialismo humanista pretendia mudar a face do próprio socialismo, segundo Miguel Littín em sua segunda aparição no documentário. Um socialismo chegava ao poder pela via democrática – a afirmação de Iván Collado reverbera por toda a primeira parte do documentário, especialmente quando a reflexão se conclui, mencionando a ameaça que a conquista de Allende significava para os Estados Unidos, cujo temor passava pela influência de um país latino-americano sobre nações de presença marcante dos partidos socialistas, como a Itália. Os depoimentos passam a reconstruir com seriedade as opiniões, o papel e as intervenções dos americanos, da direita chilena, das classes dominantes e da imprensa na construção do golpe que tiraria a *Unidad Popular* de cena.

O discurso corajoso do presidente ameaçado, afirmando que não tem vocação de mártir e não dará um passo atrás, deixando La Moneda apenas quando completar seu mandato é trazido pelas imagens de arquivo como uma espécie de corte impactante na construção emocional que se tecia pelos depoimentos. O espectador se encoraja, mas não há tempo para celebrar, pois os cortes seguintes trazem em segundos o estabelecimento do golpe de estado, algumas perseguições pelas ruas e a explosão do Palacio de La Moneda, atingido pelo bombardeio aéreo.

Ao recuar no tempo para apresentar o impacto do dia 11 de setembro de 1973, o documentário faz com que a explosão do palácio do governo tome conta da tela, seguida da fala de um dos refugiados que sintetiza a condição caótica e o pavor ao argumentar que nenhum cidadão poderia supor que a força aérea de seu país poderia bombardear a própria sede do governo. Alguns relatos são ainda mais fortes. A memória da perseguição, das torturas, da resistência aparece em planos cuidadosos para manter a simplicidade do relato – que pode se limitar ao silêncio ou justificar a emoção de um depoente ateu ao falar da humanidade de um padre – e para manter também o diretor *fuori campo*.

A segunda parte do documentário é o bloco mais extenso. Apresenta o impacto do golpe e constrói, com a terceira parte, uma memória da perseguição, asilo, transferência e recepção dos exilados chilenos que seriam transferidos para a Itália. Os três capítulos (quase três documentários em um) são estruturados com entrevistas de mulheres e homens que haviam vivido a esperança de um governo de Allende e foram bombardeados com o rompimento, a angústia, a prisão, a tortura. Patricio Guzman descreve a celebração pela *Unidad Popular*, e seu depoimento é completado pelas imagens de arquivo com o Estádio Nacional lotado de cidadãos em festa. Em seguida, Guzman relembra sua prisão no mesmo estádio, que havia se tornado uma espécie de campo de prisioneiros entre setembro e novembro de 1973. Nos testemunhos marcados pela gratidão, como o de Rodrigo Vergara e o de Victoria Saez (artesã), o relato da solidariedade italiana na embaixada precede a descrição da inclu-

são na sociedade do país, especialmente na Emilia Romagna, à época bastante conhecida como *Emilia Rossa* (Emilia Vermelha), por concentrar um maior número de membros do Partido Comunista.

Ao espectador italiano, especialmente, e a todos os que estão bem informados sobre o que se passou com os imigrantes na Itália ao longo das décadas de 1980 em diante, o confronto é arrebatador, e o efeito de contraposição dos tempos e espaços vai se operando, esquematicamente ou não, embora não se possa afirmar que Moretti tenha se envolvido no projeto de *Santiago, Itália* por mero desígnio pedagógico. Ainda que o espectador se veja diante da conclusão de um processo que transporta, pelo contraste, a situação dos refugiados na Itália para o presente, durante o terceiro bloco do filme, há uma operação estética que reorganiza um fragmento da história recente sob um ponto de vista peculiar. A dimensão coletiva é relativizada e questionada em âmbitos diversos na linha temporal. Há índices importantes da orientação individual na visibilidade da obra: a utilização da câmera fixa, dos testemunhos individuais captados em plano americano ou primeiro plano, da voz em *off* do diretor que aparece a conduzir momentos significativos das entrevistas e, especialmente, a presença de Moretti nas duas sequências capazes de estabelecer com firmeza um sentido individual, particularizante, assinalando a oposição a perspectivas universais e, até certo ponto, imparciais.

Na filmografia do diretor italiano há diversas situações em que o ponto de vista está à margem das experiências coletivas, como se colocasse em evidência por meio desse posicionamento o fato de que acreditar nas pessoas, na sua humanidade, não significa necessariamente se juntar à maioria. Não por acaso, uma das falas mais citadas do filme *Caro diario* (Nanni Moretti, 1993) surge a certa altura da primeira parte, quando o protagonista (interpretado por Moretti) afirmava, em passagem que se tornou quase proverbial, que “mesmo numa sociedade mais decente do que esta, eu sempre vou me incluir numa minoria de pessoas. Mas não no sentido daqueles filmes em que há um homem e uma mulher que se odeiam, se rasgam numa ilha deserta porque o diretor não acredita nas pessoas. Eu acredito nas pessoas. Porém não acredito na maioria das pessoas. Acho que vou sempre estar confortável e de acordo com uma minoria...”

Muitas entrevistas para *Santiago, Itália* foram realizadas entre os ex-refugiados estabelecidos na península, alguns depoimentos foram tomados no Chile. Quando o diretor partiu para a América do Sul, cumprindo uma agenda rara na filmografia morettiana, que sempre privilegiou a Itália e a cidade de Roma, ele estava convencido de que deveria entrevistar também *i cattivi*, os maus, ou, como o próprio diretor menciona em uma entrevista, os *ma-los*³ – palavra da língua espanhola para o adjetivo “maus”, mas também o acusativo masculino plural do adjetivo *malus*, em latim, língua que Moretti vai utilizar em outro comentário seu sobre os rumos da política excludente adotada pelo governo italiano no presente (incluindo os mandatos do Partido Democrático, do qual Moretti se declara eleitor), ao ressaltar que

3 - Entrevista realizada em 3.12.2018 - https://www.mediasetplay.mediaset.it/video/quimediaset/iris-intervista-nanni-moretti_FD0000000062267, acesso em 04/04/2019.

aos filhos italianos de imigrantes estrangeiros ainda está negado o devido *ius soli* (ou direito de solo), nada mais que a nacionalidade reconhecida pelo lugar de nascimento de crianças que ainda esperam por isso⁴.

Apenas como comentário que agrava as considerações de Moretti, recentemente a simpática ascensão do Partido Democrático ao poder levou a liderança a argumentar que o *ius soli* ou *ius culturae* não poderia sair de uma lei que não elimina “as toxinas do racismo inoculadas por [Matteo] Salvini”. Nas palavras de Roberto Saviano, ao sustentar que não é o momento justo para aprovar o direito das crianças e jovens, o PD, para não prestar favores à pior direita, faz exatamente isso, ou seja, presta um serviço para a pior direita.

Para ouvir os *malos*, Moretti seguiu para a prisão de Punta Peuco, onde estão presos alguns militares condenados pela violação de direitos humanos (sequestros, mortes, torturas) durante o regime militar no Chile, e se encontrou ali com um dos dois militares entrevistados, cujos depoimentos são reproduzidas parcialmente no documentário. Durante o testemunho do general Raúl Eduardo Iturriaga Neumann, que reivindica as razões do golpe de 1973, Moretti aparece à esquerda do quadro, em meio primeiro plano, de perfil. Após ouvir do militar que a entrevista seria feita de um modo imparcial, o diretor interrompe o entrevistado e, levando a mão ao peito, sentencia duas vezes: *Io non sono imparziale*, (“Eu não sou imparcial”) e, virando-se em direção ao intérprete e à câmera, embora sem olhar diretamente para ela, ainda pede com um gesto que se traduza ao entrevistado, pois a expressão de constrangimento é bastante visível no velho militar, que foi diretor assistente da polícia secreta ou Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) nos anos da ditadura de Pinochet, condenado por diversos crimes contra os direitos humanos.

No plano inicial e na entrevista do general, observamos momentos em que a aparição do realizador marca indiscutivelmente um ponto de vista nas cenas. Nas palavras de Roberto De Gaetano, Moretti reproduz o “olhar de fora” que é a marca da forma romanesca: “distante e, ao mesmo tempo, participante”. O realizador faz aparecer uma visão aguda e original do presente ao lado do olhar documental sobre o passado e, assim, “o olhar de Moretti de cima e sobre a cidade, com o qual o filme se abre, é o gesto inicial que nos diz que o que veremos terá um olhar-testemunho, aquele do autor” (DE GAETANO, 2018, p. 1). Quando nos atentamos para o fato de que essa cidade é estrangeira, podemos estar diante de um plano emblemático para o filme, pois o olhar de Moretti sobre a capital chilena, sobre o passado que uniu italianos e chilenos sob duras condições humanas parece refletir, desejar e impor uma revisão das tendências e partidos de esquerda. A posição de observador no plano de abertura do documentário só tem sentido quando a atitude aparentemente à distância se completa com a declaração cristalina, assumindo a parcialidade, arriscando a ética do documentário, porém inserindo o testemunho autoral.

4 - Entrevista ao programa *Che tempo che fa*, exibida em 02.12.2018 - <https://www.raiplay.it/video/2018/12/Nanni-Moretti-e-il-suo-Santiago-Italia-02122018-76b9e662-c5cc-437c-b2e0-f0a1f8f47038.html>, acesso em 05/04/2019

Em *Santiago, Itália* o gênero testemunhal assume forma bem diversa dos filmes em que Moretti atuava como o personagem Michele Apicella⁵ para refletir sobre os problemas de sua geração, bem como dos filmes em que o realizador interpretava o diretor Nanni Moretti⁶ e oferecia uma espécie de releitura da própria poética ao espectador. O documentário de 2018 privilegia a fala dos acolhidos, que preenche o filme com mais intensidade. Moretti declara que quis ouvir os *malos* e, portanto, estabeleceu desde sempre um juízo de valor, sem abandonar sua perspectiva parcial, correndo riscos de crítica negativa, como a classificação do documentário dirigido somente para os *bonos*, para os convertidos, para os simpatizantes da esquerda, para os críticos da política antiacolhimento de estrangeiros. Com a parcialidade que o caracteriza e que remete à fala do protagonista de *Caro diário*, Moretti conduz seu documentário reafirmando as razões que o fazem pender para o lado dos torturados, dos perseguidos, dos exilados.

Não é possível dizer que o diretor renuncia ao ponto de vista firme para os equilíbrios universalizantes. Moretti se mantém afinado com a perspectiva local – não por acaso o documentário termina no espaço italiano, para potencializar os efeitos sobre a recepção do documentário no âmbito mais imediato, particular, do país que em 2018 (e pelo menos desde os anos de 1990) expulsa os que buscam refúgio. O depoimento do ex-refugiado e empresário Erik Merino encerra o documentário com os fatos que trazem o espectador à realidade do presente: “Cheguei num país que era muito semelhante ao que sonhava Allende (...). Hoje viajo pela Itália e vejo que a Itália se assemelha cada vez mais ao Chile, nas piores coisas do Chile.” Esse testemunho não só aproxima o eixo do documentário das marcas autorais de Moretti, como também diminui a distância entre as tragédias políticas e humanas de dois momentos distintos, de dois países distantes.

Desconstruindo, por assim dizer, o gênero documentário, Moretti não é inexperiente nem anárquico o suficiente para apresentar um resultado lamentável, nem tampouco limitado para um filme esquemático. Seria possível argumentar o inverso apenas citando um empenho raramente observado nos métodos do realizador, com o seu deslocamento para o Chile e a colaboração de outros cineastas. A sua presença num momento decisivo da história que desejava contar tolhe todas as garantias (das quais o documentário contemporâneo vem abrindo mão, diga-se de passagem) de distância da condução. Se sua intenção era contar uma bela história italiana, conforme declarou inúmeras vezes ao apresentar o filme por quase todas as regiões da Itália, sua declaração de parcialidade nos leva a discutir a busca de um resultado parcial e particularizado, bem como a ideia de que a imparcialidade, ou a suposição de uma “terceira pessoa” a observar os fatos, deixa de ser um valor.

Referências

AGAMBEN, G. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 55-63.

DE GAETANO, R. *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*. Cosenza: Pellegrini, 2015.

5 - *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981), *Bianca* (1984), *Palombella rossa* (1989)
6 - *Caro diário* (1993) e *Aprile* (1998)

DE GAETANO, R. Il racconto dell'“altro” e l'epos di una nazione. Santiago, Italia di Nanni Moretti. *Fata Morgana Web* 17 dic 2018. Disponível em <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/12/17/santiago-italia-moretti/> . Acesso em 17/04/2019.

GILI, J. *Nanni Moretti*. Trad. Cristiana Latini e Silvia Bonucci. Roma: Gremese, 2006.

GUZMÁN, P. *Filmar o que não se vê*. Um modo de fazer documentários. Trad. José Feres Sabino. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

MASCIA, G. *Qualcosa di sinistra*. Entrevista a Nanni Moretti, Genova: Fratelli Frilli Editori, 2002.

SANTIAGO, ITALIA. Dir. Nanni Moretti, Prod. Nanni Moretti, Jean Labadie, Gabriela Sandoval, Carlos Núñez, Dir. Fotografia Maura Morales Bergmann, 2018.

SCHWARZ, R. Leituras em competição. In: _____. *Martinha versus Lucrecia*. Ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TOSCANO, R. Così dall'ambasciata fuggirono i dissidenti. *La Stampa*, 8 set 2013. Disponível em <http://www.sndmae.it/files/Stampa%2C%208.9.2013.pdf>. Acesso em 17/04/2019.

Trilhas “na nuvem”: música disponível para licenciamento audiovisual¹

Cloudclips: music available for audiovisual licensing

Geórgia Cynara Coelho de Souza²
(Doutora - UEG)

Resumo: Investigam-se as características estéticas das músicas disponíveis na internet para o uso, via plataformas de licenciamento, em produções audiovisuais. Por meio de entrevistas com compositores de trilhas musicais para audiovisual com experiência em licenciamento, Julian Ludwig (2018) e Maurício Domene (2018), e pesquisa bibliográfica sobre som e música no cinema, buscamos elencar os atributos que fazem uma “música genérica” ser mais atraente aos ouvidos de um supervisor musical.

Palavras-chave: Licenciamento musical; trilha musical; música de livreria; supervisor musical; audiovisual.

Abstract: The aesthetic characteristics of the songs available on the internet for use, via licensing platforms, in audiovisual productions are investigated. Through interviews with audiovisual music track composers with licensing experience, Julian Ludwig (2018) and Maurício Domene (2018), and bibliographic research on film sound and music, we seek to list the attributes that make “generic music” a more appealing to the ears of a music supervisor.

Keywords: Music licensing; music score; bookstore music; music supervisor; audio-visual.

Introdução

Por meio de plataformas digitais de licenciamento, peças musicais prontas, inéditas ou não, encontram-se disponíveis *online* para a escolha do supervisor musical, responsável pela seleção, negociação e obtenção dos direitos de reprodução parcial ou total de músicas não compostas originalmente para determinado produto audiovisual (Oliveira, 2017).

Para os compositores de música para cinema, TV e outras mídias – que, desde os anos de 1990, desenvolvem um perfil multifacetado para além da formação musical (Souza, 2018), com conhecimento técnico que transita da engenharia acústica à informática (Vicente, 2014) –, esses catálogos virtuais representam uma oportunidade não apenas de comercializar músicas já compostas e não utilizadas (ou parcialmente usadas) em produções audiovisuais anteriores, mas também de compor novas peças tendo como destino essas próprias plataformas – a chamada “música de livreria” ou *production music* (Adams et al, 2017).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: SONORIDADES: TEMPO REAL, TECNOLOGIA, NUVEM.

2 - Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela USP. Mestre em Comunicação e graduada em Jornalismo pela UFG, é docente titular do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG).

Começamos aqui a investigar as características das músicas disponíveis na internet para o uso, via licenciamento, em produções audiovisuais. Por meio de entrevistas com dois experientes compositores de trilha sonora para cinema e audiovisual atuantes na cidade de São Paulo, Julian Ludwig (2018) e Maurício Domene (2018), buscamos elencar os atributos que fazem uma “música genérica” ser mais atraente à escolha do supervisor musical – qualidades a se considerar no momento da composição para este fim.

As experiências de Ludwig e Domene revelam que a música disponível “na nuvem” é procurada sobretudo por produções que, dado o baixo orçamento e o tempo escasso, não têm condições de promover um diálogo do diretor com um compositor visando a criação de uma trilha musical original. Assim, nossa hipótese é a de que a música genérica disponível “na nuvem” funciona como uma “*fast track*” (analogamente ao *fast food*): prontas para uso, elas preenchem rapidamente espaços “em branco” na trilha sonora, sem, no entanto, um compromisso prévio ou mais profundo com a proposta narrativa audiovisual.

Ao mesmo tempo em que essa dinâmica gera oportunidades de comercialização e divulgação para os compositores-empreendedores, tal prática abre um abismo entre eles e as obras audiovisuais às quais suas trilhas são acopladas – já que, via de regra, os compositores sequer sabem que destino terão suas músicas, uma vez disponíveis nesses catálogos. Corre-se o risco, inclusive, de uma música ser licenciada para mais de um produto audiovisual ao mesmo tempo.

Em uma esfera mais ampla, os primeiros passos desta nova pesquisa busca pensar, por meio das possibilidades trazidas por novos modelos de negócio, as transformações do lugar do compositor musical no cinema a partir das alterações do processo de elaboração e realização da trilha musical – tradicionalmente iniciado pelo convite feito ao compositor pelo produtor e/ou diretor do filme e finalizado com a mixagem da música e sua junção aos demais elementos sonoros na mixagem final (Matos, 2014) –, em que a centralização da responsabilidade pela música original em todas as etapas de sua produção conhecidas até aqui tem como resultado não mais o engajamento vertical em uma narrativa cinematográfica específica, mas a participação em um grande e variado cardápio à disposição das mais diversas produções.

Trilhas “na nuvem”

As tecnologias digitais de produção e reprodução sonora possibilitaram a democratização dos meios de produção musical, de modo que o compositor pode se responsabilizar por todas as etapas do trabalho, da criação à mixagem.

Formado *pela Berklee em Music Composition for Film and TV* e há mais de 20 anos no mercado, o premiado compositor e produtor musical Maurício Domene (Estúdio Next), em entrevista para esta pesquisa (2018), aponta o licenciamento musical como um modelo de negócio que, tendo historicamente surgido com a própria indústria fonográfica, atualizou-se com a digitalização dos meios e processos audiovisuais e sonoros, tornando-se algo

palpável para “compositores anônimos” – que desenvolvem seu trabalho em infraestrutura própria e longe de grandes repercussões midiáticas – já no final da década de 1990, com a popularização da internet doméstica no Brasil e o gradativo barateamento dos equipamentos necessários.

Antes, o licenciamento de música era feito com coleções de discos que eram vendidos, CDs, coleções de CDs, antes disso, coleções de LPs, coleções de fitas de rolo com músicas pra você licenciar. Esse mercado de licenciamento de músicas é muito antigo. Tem uma empresa de licenciamento chamada Wolf Music, que já tem cem anos ou mais de cem anos no mercado. Então é uma coisa que é muito antiga e sempre existiu. Com a banda larga, o que acabou acontecendo foi que o acesso a essas empresas de licenciamento, que antes era muito restrito – o cara precisava ir pra Nova York pra comprar uma coleção de discos e trazer pro Brasil, não tinha ninguém aqui que os representava –, com a banda larga, você passou a ter acesso ao catálogo desses caras e poder comprar e baixar pela internet. Não só comprar e baixar, como também você ser um fornecedor deles (DOMENE, 2018).

A falta de recursos e de tempo no cinema e na publicidade para encomendar trilhas musicais originais são motivos para a opção pelo licenciamento musical por tempo determinado. Percebendo a baixa oferta desse serviço por empresas brasileiras, o crescente interesse de compositores e músicos em atender esse mercado e a alta procura das produtoras audiovisuais nacionais por músicas em plataformas estrangeiras, o também compositor e produtor musical Julian Ludwig, residente em São Paulo, criou a Jacarandá Licensing, braço de licenciamento da produtora Jacarandá Áudio, em 2011.

O braço [de licenciamento da Jacarandá Áudio] surgiu como meio que juntar duas coisas: primeiro, ver que o meu cliente não conseguia contratar esse serviço comigo e precisar ir pra outra empresa (e que eu poderia tentar atender o meu cliente em todos esses serviços, em todas as frentes); e segundo porque a gente meio que viu que a gente tinha esse material já parado, e que só faltava alguém meio que reunir essa galera toda e tentar criar uma plataforma que levasse isso até o cliente com a mesma comodidade que o cara tem comprando uma licença lá fora (LUDWIG, 2018).

De uma multinacional que licencia fonogramas para publicidade ao *youtuber* que precisa de música para seu canal, a oferta e a demanda por licenciamento cresceram, barateando a transação. Ludwig (2018) acrescenta que, na publicidade, muitas vezes a procura por músicas está vinculada menos a uma preocupação narrativa e mais a uma busca de identidade sonora com o público-alvo de uma marca – o que pode conduzir à necessidade de reforço de valores por meio de sonoridades estereotipadas.

Nas plataformas de licenciamento mais conhecidas – *Audio Jungle*, *Pond5*, etc. –, os procedimentos encontram-se todos previamente definidos, como o valor e o tempo de uso do arquivo – que já entra nesse ambiente pronto para *download* –, cláusulas contratuais, prazos e formas de pagamento, de modo que o interessado paga o valor do fonograma e baixa o arquivo com o contrato já assinado digitalmente, sem a necessidade de interlocução com algum representante da empresa. Antes dessa atualização, a forma mais comum de

licenciamento de fonogramas de artistas conhecidos – os mais procurados para esse fim –, envolvia localizar e negociar com diferentes instâncias, como a editora da música, a gravadora e muitas vezes até a família do artista, processo complexo o suficiente para envolver um advogado ou se contratar uma agência de licenciamento:

Esses valores não são pré-definidos, é caso a caso. O cara quer ver o roteiro do filme, o argumento, um monte de detalhes, e aí ele vai conversar com o autor pra ver se o autor autoriza; às vezes demora semanas, às vezes demora meses pra ter uma resposta. Então, por exemplo, na publicidade, isso é uma dor de cabeça sem fim, porque você precisa da coisa pra semana que vem e o prazo não existe (DOMENE, 2018).

As plataformas online de licenciamento mais populares atendem produções audiovisuais de pequeno porte (curtas-metragens, publicidade, internet) trabalham com conteúdos não exclusivos, o que permite aos compositores disponibilizar suas músicas em várias plataformas simultaneamente a preços que variam de 20 a 50 dólares – valores considerados acessíveis nesse mercado. Quando uma empresa trabalha com a exclusividade dos conteúdos licenciados – sobretudo destinados a cinema, programas de televisão e produções para plataformas audiovisuais de *streaming* (*Video On Demand, VoD*) –, Domene explica que o compositor recebe os direitos autorais de execução, o que não acontece nas plataformas de conteúdo não exclusivo.

Esses fonogramas organizados em coleções digitais (livrarias) disponíveis para licenciamento são conhecidos como *production music* (Adam et al, 2017). Segundo os compositores entrevistados, além da qualidade técnica e da média ou longa duração em relação à peça audiovisual de destino, a rejeição de melodias marcantes, sobretudo as executadas por instrumentos de afinação mais aguda; a constância do andamento e da tonalidade – facilitando a edição com a imagem –; a oferta da música em *stems* – subgrupos de instrumentos mixados de forma independente (*stems* de metais, *stems* de cordas, percussão, etc), o que facilita a manipulação na montagem e na mixagem final; e inícios e finais bem demarcados, sem *fade in* ou *fade out*, para facilitar os cortes, estão entre as características desejáveis nessas músicas (DOMENE; LUDWIG, 2018).

Quando algum compositor pergunta como é o formato ideal, é a gente sempre ter uma forma musical crescente, onde a gente tem diferentes níveis de arranjo e de instrumentação pra conseguir, ao longo da edição, enxugar onde a gente precisa, ou fazer o arranjo crescer, quando necessário (LUDWIG, 2018).

Por sua vez, o produtor musical Ron Goldberg (Adams et al, 2017), um dos gestores da *Manhattan Production Music* (EUA), elenca as quatro principais vantagens da música de livreria: velocidade, conveniência, liberação instantânea e preço. Em detrimento disso, a música original de um filme (*score*) demanda tempo, relacionamento, negociações constantes e recursos abundantes – do aluguel do estúdio de gravação ao cachê dos músicos e do compositor –, e a canção preexistente e consagrada na mídia, apesar de pronta, demanda um tempo maior de negociação e altos valores para sua liberação.

Conclusão

O compositor que hoje cria uma trilha musical original para um filme pode, com as plataformas digitais de licenciamento, tornar todo o seu acervo disponível para um destino incerto, sendo remunerado por isso, conforme as condições estabelecidas por cada uma dessas empresas digitais. Para isso, ele precisa usar todo o conhecimento adquirido em sua experiência empreendedora e multifacetada para traçar estratégias que possibilitem o destaque de sua música, entre todas as outras disponíveis no ambiente digital, aos olhos e ouvidos do supervisor musical.

Dada a variedade de plataformas e procedimentos, cabe ao compositor buscar compreender os mecanismos de comercialização e as melhores condições para os autores, em cada caso, com o agravante de que, uma vez que as plataformas se popularizam, maior a concorrência entre as músicas disponíveis e menor a visibilidade de seus compositores. Um caminho possível ao iniciante nesse universo é inserir algumas peças de seu acervo em diferentes ambientes digitais para estabelecer parâmetros e avaliar comparativamente essas dinâmicas, uma vez que a gestão dos fonogramas nesses sites é de inteira responsabilidade do compositor.

Percebemos, pelas entrevistas com os compositores Maurício Domene e Julian Ludwig (2018), a coexistência de procedimentos atualizados e tradicionais: a crescente demanda gera a necessidade de aceleração dos processos para se alimentar o mercado audiovisual com música, ao mesmo tempo em que ainda persiste – de forma mais “artesanal” e, por que não, humanizada – a elaboração de uma trilha musical original por um compositor, a partir das demandas estético-narrativas específicas de um projeto cinematográfico. Enquanto a música disponível parece atuar num reforço de clichês e, nesse sentido, acessar num repertório de sonoridades-situações já familiar aos públicos-alvo das TVs e plataformas de *streaming*, a música original parece estar mais livre para costurar, com mais nuances e fluidez, relações singulares com as imagens, e por isso demanda maior investimento.

A música de livraria para licenciamento torna-se a opção mais competitiva em termos econômicos e de tempo, por conjugar as quatro vantagens apontadas por Goldberg (Adams et al, 2017), não necessariamente acompanhadas de um alto potencial narrativo, pela não especificidade na relação com a imagem, aproximando-se da ideia de *fast track* – música genérica disponível “na nuvem” pronta para preencher rapidamente espaços vazios na trilha sonora, sem, no entanto, um compromisso narrativo firmado.

O reforço de clichês por meio da música de livraria é a hipótese a ser verificada nas próximas etapas desta pesquisa. A importância do tagging desses fonogramas em plataformas online, identificada por Domene, nos dá uma pista. Em processo análogo aos das antigas coletâneas de acompanhamento musical fornecidas por editoras de partituras do início do século XX (Carrasco, 1993), as *tags* inseridas nas plataformas digitais permitem

que os fonogramas sejam encontrados por gênero, estilo, tipo de clima, função, instrumentação ou outras palavras-chave, sendo acessadas, no século XXI, por sistemas de busca que comunicam, em poucas palavras, as características mais evidentes daquela peça.

Finalmente, vale questionar a sustentabilidade, tanto em âmbito estético-narrativo para os filmes quanto em âmbito econômico para o compositor, desses novos modelos de negócio. Estaríamos diante da precarização do trabalho criativo e do empobrecimento das relações possíveis entre som e imagem? No atual cenário de redução das políticas públicas de incentivo e de tentativas de apagamento e censura à produção audiovisual no Brasil, o uso da música de livraria parece conveniente ao reforço de valores e condições desfavoráveis à riqueza de sonoridades disponíveis no país.

Referências

ADAMS, Ramsay; HNATIUK, Dave; WEISS, David. *Music Supervision: The Complete Guide To Selecting Music for Movies + TV + Games + New Media*. New York: Schirmer Trade Books, 2017.

CARRASCO, Claudiney Rodrigues. *Trilha musical: música e articulação fílmica*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

DOMENE, Maurício. *Maurício Domene: depoimento* [nov. 2018]. São Paulo, 2018.

LUDWIG, Julian. *Julian Ludwig: depoimento* [out. 2018]. São Paulo, 2018.

MATOS, Eugênio. *A arte de compor música para o cinema*. Brasília: Senac, 2014.

OLIVEIRA, Marcio P. *As Transformações do Mercado Musical e as Plataformas de Crowdfunding e Licenciamento Musical*. *Sonora: Campinas*, v. 6, n. 12, p. 1-16, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/download/740/972> . Acesso em: 17 mar 2019.

SOUZA, G. C. C. *Para ver e ouvir: a música de André Abujamra no cinema brasileiro*. 2018. 268 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

Edgard Navarro e o escracho da história¹

Edgard Navarro and the history scribble

Geraldo Blay Roizman²

(Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo)

Resumo: Se fossemos localizar *O Rei do Cagaço, 1977*, dentro do universo cinematográfico de Edgard Navarro, ele faria parte, de forma mais geral, do chamado surto superoitista no Brasil, e do grande ciclo de filmes realizados em Super-8 na década de 70 que participaram de festivais da época, especificamente das chamadas Jornadas de Cinema da Bahia, e que possuíam, em geral, um forte teor provocativo ao mesmo tempo poético e político, e principalmente um sentido muito preciso de despojamento na flexibilização da linguagem possibilitada pela novidade da bitola.

Palavras-chave: Edgard Navarro, super-8, contracultura.

Abstract: If we were to locate *O Rei do Cagaço, 1977*, within Edgard Navarro's cinematic universe, he would be part, more generally, of the so-called superoitist outbreak in Brazil, and of the great cycle of films made in Super-8 in the 70's. They participated in festivals of the time, specifically the so-called Bahia Film Days, which had, in general, a strong provocative content at the same time poetic and political, and especially a very accurate sense of the flexibility of language made possible by the novelty of the gauge. King of the boy, if you see a request for the presence of the body in the image.

Keywords: Edgard Navarro, super-8, counterculture.

Edgard Navarro chamará de “tríade freudiana” *O rei do cagaço*, junto com *Alice no país das mil novilhas*, de 1976 e *Exposed*, de 1978. Essa sua qualidade provocativa se tornaria mais do que uma peculiaridade, um verdadeiro estilo, a partir de um agudo sentido estético de experimentação: olhar inquieto sobre a cidade, surpreender a expectativa e romper com um comportamento dito respeitável. O corpo, neste sentido, apresenta-se neste momento histórico como eixo fundamental de quebra de padrões, e o Super-8 como libertador de esquemas de produção num momento histórico de explosão da tensão entre forças sociais conservadoras e repressivas e as libertárias vinculadas à contracultura. Essa explosão seria refletida no interior da expressividade gestada na própria vida pregressa do cineasta, de formação escolar em colégio de padres e repressão ao corpo.

1 - ST Corpo, gesto e atuação – Sessão 1.

2 - Cineasta e artista plástico desde 1989, formado em Arquitetura e Urbanismo pela PUCCAMP 1987, com Mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP/SP intitulado “*Mário Peixoto, um olhar fenomenológico*”, de 2003. Doutorado concluído em junho de 2019 no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo intitulado: *Os Superoutros: “Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil”*.

Este transbordamento se dará aqui principalmente através do corpo, por meio do escracho de imagens de gestos corpóreos subversivos relativos à ordem social e que funcionam como destutelamento neste momento repressivo: O sujar a rua e atacar os carros com excremento, o andar de calças folgadas e sem camisa, o afanar a comida de outrem, o pegar carona e afanar o carro, o atacar as nádegas das moças com um canivete, o assaltar, o tocar sanfona na praça, o correr á esmo e o dançar ou se equilibrar nos próprios pés sobre uma linha imaginária ou o brincar louco de super-heróis na praça junto com a inversão sexual carnavalesca como subversividade, recheados pela troça verbal, permeiam o tecido fílmico de *O rei do cagaço*.

A figura do louco, o louco varrido ou louco da aldeia, funcionaria aqui como instrumento expressivo libertário para além do conservadorismo moral tanto da própria vida do cineasta como da geração anterior, na possibilidade de relativização da ideia de bem e de mal. Esse modo de expressão destutelado faria com que os cineastas do Super-8 nos festivais e nas jornadas de cinema ficassem com o estigma de serem criativos, porém irresponsáveis, portanto sem compromisso ideológico, sendo pejorativamente tomados como cineastas de curtição. Essa geração do chamado “desbunde”, tinha, no entanto, uma atitude de enfrentamento no campo do comportamento, levantando questões relativas á sexualidade, experimentações com drogas e novas propostas de linguagem, e estas discussões e debates, por vezes acalorados, acabaram, em última instancia, como nos lembra Izabel Melo, dando sentido á própria Jornada de Cinema na Bahia. A característica geral dos filmes superoitistas seria exatamente a de um gracejo bombástico e descompromissado de imagens e sons tomados ali, no calor da hora, quase sem roteiro prévio e com teor libertário, ou talvez fosse melhor dizer, incendiário, apesar da película superoitista ser de acetato e não mais de nitrato. A particularidade de Navarro, para além do fato de que, como o cineasta bahiano Pola Ribeiro dizia, o *Super-8 viria para jogar merda nos monumentos*, é que ele instauraria uma poética experimental viva na leveza do “quase nada” que é a leveza da câmera na mão, que encontra as imagens sujas, como as mãos singelas das crianças encontram e se lambuzam das cores nas tintas nas bricolagens dos papéis no início do filme, ou os loucos que também criam seus mundos com as coisas e lugares ao redor, e que fazem com que a insignificância significativamente torta do superoitismo, feita quase somente de diabruras subversivas da fala, da “cáca”, da cola e acetato, adquiram sentido até hoje.

É na linguagem em seus dois aspectos, “brinquedo e enfermidade”, que se estabelece o pensamento de Navarro como realizador através do desejo da contaminação Pop e tropicalista neste filme pela mistura de imagens, entoação, inflexões e gestos vocais, pela palavra performatizada enquanto escracho, e poderíamos dizer que este seria o lugar onde melhor se apreenderia a relação entre o corpo e aquilo tudo o que ele pode enquanto política.

De forma geral, tanto o gestual das crianças no início do filme como o comportamento destutelado dos personagens e dos gestos vocais escrachados evocariam o que Nietzsche proporia como “superar a ambivalência dos instintos e restaurar a unidade dos contrários

que existiria na infância” e, dessa forma, se a repressão pudesse ser superada, a vida não estaria no tempo histórico, por que a repressão transformaria a compulsão atemporal do instinto a repetir em dialética um movimento para frente da neurose que é a história.

Navarro então se expressaria neste filme através da referência escrachada da fase anal na psicologia em Freud, que atua como um mote de des-repressão e que poderia se instaurar como fator libertário formal e expressivo principalmente através da busca do prazer. Esta ludicidade se daria através do brincar das crianças no início e se ligaria ironicamente, ao duplo sentido da palavra “relaxamento”, primeiro no sentido da voz macia do rádio narrando a preparação da yoga, e que cruzaria em seguida com o relaxamento necessário ao próprio ato excremental filmado em close up junto ao cinismo irônico da voz que diz ao mesmo tempo em tom de esforço: *é preciso tentar*.

Este “presente” dado ao espectador, de intenção desmoralizadora, se ligaria freudianamente a busca do prazer obtido na infância através da atividade de qualquer órgão do corpo humano, a chamada perversão polimorfa, que será utilizada pelo cineasta como incontinência social funcionando como um mote principal para a série progressiva de ataques aos monumentos da cidade referentes ao que o filme cumprirá como escracho até o fim, tendo em mira o momento da repressão política. Essa incontinência surge no filme tanto através de gestos como do dizer tudo, simulando sons do rádio, das colagens das crianças ao cinzelamento na película, do surtado, do psicótico com touca de banho a atacar as nádegas das mulheres em contraponto á Igreja e á rádio como motes culposos. Do contracultural caronista ao folgado no restaurante, dos personagens loucos bizarros e carnavalescos soltos na praça com seus gestos lúdicos de crianças adultas ao atentado ao pudor na proliferação do ataque das fezes na cidade, todos se apresentariam como contrastes aberrantes ao *socius*, reflexo em alguma medida de uma possível neurose obsessiva narcísica do próprio cineasta.

Mas esse traço (na expressão de Waly Salomão) de anarcisismo em Navarro seria compensado pela dessacralização da inteligência psicanalítica tanto na própria ausência de uma referência literária balizadora do enredo como pelo uso da voz performatizada no filme. Das falas despudoradas do *concurso de peidos*, a *retenção anal*, o esforçoso *é preciso tentar* ou o escandaloso aburguesado *não suje meu tapete* até o reproduzido e bem humorado palavrório nonsense brasileiro” de José Vasconcelos, que escracha o saber culto ou o inútil empodeiramento do conhecimento catedrático, também o uso cômico do rádio popular como em Sgarzerla, que denuncia ao mesmo tempo que se alimenta da barbárie, das músicas bregas-tropicalistas inseridas no filme, a *Pra Chatear* de Caetano, cantada por Ronnie Von, a *Soneca contra o Barão Vermelho* até a cafona *Prisioneira do Amor* 1970, de Rita Lee, todas essas vozes juntas operariam através de um caldo da palavra performática com o sentido do se poder “dizer tudo” ou como abertura para a possibilidade do dizer, funcionando sonoramente, assim como na imagem, como um esvaziamento dos intestinos.

Tudo isso iria de encontro a pensar numa potência do superoitismo experimental como algo paralelo ao tema do *menor* em Deleuze quando olha para o teatro e o cinema de Carmello Bene, para além do próprio esquema precário de produção, do acionamento da gestuali-

dade corpórea e pelo brincar com a linguagem em gravações caseiras inserindo, gravando e editando sons ludicamente numa fita cassete como também fazia Bene na construção de uma assembléia de vozes gravadas e vivas sobrepostas em uma pontuação complexa. Abordar a minoridade não então seria apenas tornar-se estrangeiro em sua própria língua mas tornar a linguagem um gaguejar expressivo através de seu caráter performático. Haveria aqui, portanto, uma articulação do individual com o político e a subtração de elementos do poder: o pai, a família, o estado, a polícia, o roteiro e a produção do cinema mainstream, que aconteceria desde a ausência de diálogo ao longo de todo o filme, o comportamental grotesco e infantilóide do terrorismo excremental, como na deriva e no nomadismo dos personagens. O reverso central desse poder se daria tanto na ação performática dos personagens soltos no espaço público em seus atos de subversão e transgressão como na hipotética tomada democrática do sinal sonoro de rádio no fim. Essa proliferação de loucos varridos que performatizam essa voz anônima para além de nós, normatizados no espaço físico e sonoro, representaria a própria população de desvalidos nos hospícios ou casas de correção soltos na rua, todos representantes da enorme horda humana de perturbados que não chegam a se constituir como lumpemproletariado, e formariam, assim, uma verdadeira tensão dionisíaca que funcionaria como uma terra de ninguém em direção à constituição de um pleno estado de anarquia. O “trabalho” lúdico infantil, o singelo letreiro colorido feito por crianças no início do filme, conversaria, desta forma, tanto com os desenhos cinzelados na película no início e no fim do filme, no próprio modo superoísta de catar sons e imagens ao redor, assim como, inversamente, na distribuição de presentes excrementais pela cidade, também no colecionar destinos do caronista ou com o devaneio burlesco na teatralidade infantil e grotesca dos loucos soltos à esmo na praça em sua ambiguidade sexual interpretando super-heróis. O ato pessoal em close da defecação, talvez fosse menos uma agressão ao público, como um Zé Celso no Teatro Oficina, e mais como escracho resistente, ponto de exclamação debochado despejado sobre o próprio expectador, herdado da cultura hippie, com seu estilo festivo que entrevia no orgiástico uma trincheira contra o homem massificado e vítima passiva da burocratização da sociedade tecnológica. Haveria aqui o desejo de escapar ao controle no encontro selvagem com as imagens nascidas de seu imaginário remoto ou recolhidas ao redor e, poder entendê-las, proveria mais da acumulação das interpretações do que de sua justiça intrínseca. A desterritorialização aqui se encontraria exatamente na referência a Freud, mas longe de uma psicologia como parâmetro regulador da psique ou do comportamento social para o bem viver, mas simplesmente como mote para o destutelamento de colocar de forma escrachada o tema do polimorfismo perverso da infância e o foco na sexualidade e no comportamento louco ou liberto como guerrilha sem deixar de ser, ao mesmo tempo, uma forma narcísica de um jovem aparecer nas Jornadas de Cinema (como Navarro mesmo confessa). Esse tipo de terrorismo excremental, mote do filme, personagem ou atitude saída possivelmente de figuras da fauna local de Salvador ou de outras cidades, funcionaria como a inspiração de uma grande recusa contracultural, de des-repressão e de manter vivo o desejo lúdico do adulto “criança” diante do quadro político repressivo que permanecia intenso no país. Utilizar, enfim, o cinema como expressão da dessublimação do princípio do prazer. Estes fluxos, tanto do intestino como do nomadismo, desregramento (intestinal) se encon-

trariam em oposição aos padrões de sociabilidade, às águas paradas do conservadorismo. Na dialética irônica entre o close da imagem do ato excremental e a fala, o verbo *tentar*, do é *preciso tentar*, encontramos a impessoalidade do infinitivo, que significaria a luta entre a ambiguidade da boca-ânus, o blastóporo (mostrada no close da imagem) a independência dos sons, do gesto e dos ruídos elementares excremenciais em relação crítica á representação imagética e verbal, o cérebro, o pensar, o verbo e a idealidade da frase constituída como superfície metafísica do poder de disjunção ou de dominação.

Desta forma atingiríamos o escracho através desse contraste entre a imagem despu-dorada inconsciente e a fala culta racional, portanto a comicidade, mas com isso, encontraríamos também a dimensão da articulação do individual com o político e a isso juntar-se-ia o final exprimido e expelido pelo filme, a voz de Bethânia “torturada” e a locução radiofônica sobre as tropas de defesa do governo ditatorial cercando o palácio identificando uma certa auto-culpabilidade subversiva e irônica devido ao filme, ter podido “dizer tudo”. Todo esse entulho sonoro visual funciona como uma escrachada extirpação infecta, defecação feita pelo próprio filme, contra a determinação do poder ou mesmo dando um discreto “chega pra lá” neste imenso restolho infecto que representou até hoje a ditadura brasileira.

Se a neurose é a sublimação como negação do corpo pelos padrões culturais e pelo progresso tecnológico, projetando o corpo reprimido nas coisas, o fato de Navarro incorporar-se imageticamente num homem que despeja seus monstros e se expressa jogando suas fezes, mostra sua verdadeira potência no sentido de identificar profundamente seu corpo com o momento político repressivo do país. A palavra visceral vem á tona, o engajar o próprio corpo e a voz quando filma, portanto um caráter de vivacidade, como se houvesse um pedido de presença do corpo na própria imagem. Procederia Navarro neste filme, *O Rei do cagaço*, enfim, como uma forma perversa polimorfa escrachada, uma conspurcação lírica e suja de atingir o aparelho repressivo de um país conservador até a medula na sua retenção anal histórica, através do descobrimento do corpo perdido da infância. Liberta-se assim, evacuando o próprio tempo histórico expelido como excremento.

Referências

ARTAUD, A. *Antonin Artaud: sous la direction de Guillaume Fau*. Bibliothèque nationale de France: Gallimard, 2006.

CRUZ, M. P. P. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado em Comunicações e Estética do Audiovisual da ECA-USP, 2005.

DELEUZE, G. *Sobre teatro: um manifesto de menos, sobre a obra de Carmelo Bene; O esgotado, sobre a obra de Samuel Becket/ Giles Deleuze*. Introdução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos [1901-1905]*. Obras Completas, v. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70*. In: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MELO, I. de F. C. *Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: EDUNEB, 2016.

MORAES, E. R. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013. MORAES, E. R. *O efeito obsceno*. Recebido para publicação em abril de 2003. Versão ampliada do artigo publicado na Revista Cult, Ano 3, n. 30, janeiro de 2000.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zarathustra. Um livro para todos e para ninguém*. Petrópolis: Vozes, 2008.

PIERRY, M. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado em Comunicações e Estética do Audiovisual da ECA-USP, 2005.

ROSZAK, T. *A contracultura (1968)*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALOMÃO, W. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

***Bixa Travesty* e o queerlombismo: a negritude trans no documentário¹**

Bixa Travesty and the queerlombismo: trans-blacknes in the documentary

Gilberto Alexandre Sobrinho
 (Doutor - UNICAMP)²

Resumo: Análise do documentário *Bixa Travesty* (Kiko Goifman e Claudia Priscilla, 2018), centrado na artista multimídia Linn da Quebrada, com participação de Jup do Bairro, a partir da abordagem do queerlombismo. Essa justaposição gera um termo conceitual para pensar o cinema negro, no campo do documentário, que elabora artisticamente sua expressão visual e sonora por meio da performatividade artística transexual/travesti. Figurações não identitárias como invenção de mundo negras.

Palavras-chave: *Bixa Travesty*, Linn Da Quebrada, Queerlombismo, documentário.

Abstract: Analysis of the documentary *Bixa Travesty* (Kiko Goifman and Claudia Priscilla, 2018), centered on the multimedia artist Linn da Quebrada, with the participation of Jup do Bairro, by queerlombismo approach. This juxtaposition generates a conceptual term for thinking black cinema in the field of documentary, which artistically elaborates its visual and sound expression through transsexual / transvestite artistic performativity. Non-identity figurations as black world invention.

Keywords: *Bixa Travesty*, Linn da Quebrada, Queerlombismo, documentary.

Emergências/insurgências - a negritude fílmica LGBT no Brasil

O interesse desse estudo é o entendimento da convergência entre autoria e construção da auto-imagem subjetiva e corpórea negras LGBTs no cinema e audiovisual, no Brasil. Trata-se de refletir sobre a instauração de um novo campo da imagem, a partir do duplo posicionamento diante e atrás das câmeras, de “atores sociais” tradicionalmente compreendidos como sujeitos da representação, tratados em chaves estereotipadas, ocupando posição duplamente marginal em relação ao protagonismo e na definição diegética dos papéis. Aqui, levamos em consideração o deslocamento radical que reposiciona essas demarcações

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: CINEMA NEGRO AFRICANO E DIASPÓRICO - NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES.

2 - Professor no IA/UNICAMP. Publicou *O autor multiplicado* e *Cinema em Redes*. Dirigiu os curtas-metragens *Diário de Exus*, *A Dança da Amizade*, *A mulher da Casa do Arco-Íris* e *Um Pouco de Tudo, Talvez*.

discursivas e as relações de poder. Há uma cultura audiovisual negra emergente no Brasil. Nela, realizadores negros, em distintas funções, constroem as representações da negritude brasileira em que pesa, sobretudo, um deslocamento radical, à medida que possam se valer do poderoso instrumento da construção de suas próprias narrativas, em distintas chaves. E aqui, vale destacar as mulheres e a comunidade LGBT que despontam num cenário em que seu protagonismo ainda é escasso. Em se tratando da comunidade LGBT, ressaltam-se a visibilidade de corpos e afetos nas representações, sinal potente de enfrentamento e posicionamento afirmativo, mesmo em circunstâncias em que imperam a violência no país líder em rankings internacionais de lgbtfobia. Mesmo assim, em São Paulo ocorre a maior parada da diversidade sexual do mundo e a decisão judicial recente de aprovação do casamento e união estável entre pessoas do mesmo sexo são sinais de avanço nessas disputas entre conservadores e progressistas. Ao cruzarmos categorias étnico-raciais, com sinalizadores de gênero e sexualidade, o quadro da opressão se complexifica, pois somando-as aos índices da violência de gênero, há o que Abdias Nascimento nomeia em título esclarecedor de uma de suas obras: *O genocídio do negro brasileiro* (2017). Ao assumir essa compreensão prismática do fenômeno aqui em evidência, podemos dizer, assim, que o cinema negro LGBT é uma das janelas da resistência em tempos de forte conservadorismo. Num cenário de ataques oficiais aos sujeitos dissidentes, de violência e, também, assassinatos acometidos a essas pessoas, imagens e sons do cinema negro LGBT são, primeiramente, sobrevivência, a sua permanência aponta para o poder da resistência e suas narrativas e representações indicam o imaginário potente a ocupar as telas.

Linn da Quebra e suas imagens no documentário *Bixa Travesty* compõe o campo privilegiado desse estudo. Porém, podemos ir um pouco além e o que chama a atenção, consequentemente, é a emergência de novos realizadores negros e gays, cujos filmes têm somado prêmios em festivais nacionais e internacionais. Os modos operacionais como se deu o acesso podem ser apreciados mediante alguns processos mapeados, preliminarmente, sendo as tecnologias digitais, facilitadores da produção e pós-produção, difusão e compartilhamento dos filmes. Outro dado, são as políticas públicas, que tornaram o acesso ao ensino superior mais democrático. Isso aconteceu via cotas étnico-raciais e, também, pelo financiamento público da educação superior paga. Como terceiro elemento agregador, destacamos os modos de financiamento de filmes, com editais destinados a grupos sub-representados. Portanto, as lutas históricas dos movimentos sociais, e aqui o Protesto Negro faz toda a diferença, conjugados ao desenvolvimento tecnológico e às políticas públicas para o ensino, a cultura e a sociedade, com forte ênfase nas elaborações e práticas governamentais federais, estaduais e municipais promoveram mudanças que incluem acesso e surgimento de um quadro potente de novos narradores. Dessa combinação interseccional, ou combinando-se com ela, numa reciprocidade produtiva, o cinema viu emergir essas novas vozes.

Se para Linn da Quebrada, a auto nomeação *Bixa Travesty* faz sentido, na cena artística audiovisual recente é a ideia da *Bixa Preta* que é dominante, justamente como traço distintivo em relação ao padrão branco, associado ao termo gay. Assim, há um grupo de filmes de não ficção, onde a questão da performatividade dos sujeitos diante da câmera engendra

uma forte conexão com o(s) sujeito(s) atrás da câmera, ou seja, a presença dispara e se conecta ao que entendemos como a auto-representatividade e isso parece ser um elo forte entre os filmes aqui considerados. Seja por via do sujeito que se filma, seja por meio do registro do outro, a auto-representação como tropo discursivo está colocada e disparada como uma corrente de afetos que encontra na performatividade e na representação uma força estética de criação e resistência. Desse modo, essa análise busca desenvolver uma reflexão, a partir da seguinte premissa: qual a singularidade de um cinema negro LGBT, tomando-se como ponto de partida as identidades LGBTs dos realizadores, quando há, principalmente, o interesse em narrar sobre sujeitos negros gays, como dominantes no plano da representação? Nesse sentido, os títulos a seguir, são reveladores de um momento de inauguração do audiovisual: *Bixa Travesty* (2018), *Afronte* (2017), dirigido por Marcus Vinicius Azevedo e Bruno Victor, *NEGRUM3* (2018), de Diego Paulino e a Trilogia da Bicha Preta, composta por *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017), *Arco do Tempo* (2019), de Juan Rodrigues. Nesse conjunto, as expressões Bixa Travesty e Bixa Preta são potentes nomeações, indicam o poder da palavra em tensão com a imagem e fazem vibrar um conjunto de possibilidades não-normativas, em que gênero e sexualidade abrem-se para construções identitárias dinâmicas, numa aproximação potencial com o que em língua inglesa se nomeia como o campo dos estudos queer, o que faz emergir o corpo-queer, inscrevendo uma história da resistência afro-brasileira, com os apelos de gênero e sexualidade. O corpo como resistência é também o corpo-quilombo.

E essa reflexão inspeciona a viabilidade e a potência de uma trama conceitual que agrega e faz convergir dois termos, o *queer*, ligado ao campo fluido e não normativo do gênero e sexualidade, e *quilombismo*, termo caro ao pensamento de Abdias Nascimento (2019), que o lança como movimento, e também à Beatriz Nascimento (2018), que reposiciona o termo estética e historicamente.

O livro *O quilombismo. Documentos de uma militância pan-africanista* é um trabalho denso e de síntese dessa experiência profunda de arte e ativismo político afro-diáspóricos. Trata-se de uma publicação que reúne textos escritos e tornados públicos em distintos contextos, mantendo como unidade estrutural a denúncia do racismo e os modos de articulação da supremacia branca, avançando para reflexões aprofundadas sobre processos históricos de opressão e a luta pela libertação do negro, sobretudo, de abordagem cunho pan-africanista. É aqui que o autor, estrategicamente, aloca o Brasil nesse paradigma internacional, onde confluem luta e pensamento. Abdias Nascimento avança em proposições sócio-políticas para a melhoria de vida da população negra, num momento em que não se falava em políticas afirmativas, apresenta ideias e conceitos sobre africanidade, fortemente influenciado por Cheikh Anta Diop e outros pensadores, colocando em relevância um ponto de vista sobre a história e a cultura que, posteriormente, seria nomeado como multiculturalismo, realça as resistências político-culturais dos povos negros e coloca em relevância questões de gênero, em que sua abordagem sobre as mulheres negras antecipa o que hoje entendemos como interseccionalidade.

Em 1979, Abdias Nascimento deu uma longa entrevista para o Jornal Lampião da Esquina, que tinha política editorial declaradamente gay, e a mesma foi considerada, na publicação, como “a mais catimbada de todas as entrevistas”, ali, ele afirma o seguinte sobre o quilombismo: “(...) o objetivo do quilombismo é reacender toda essa experiência histórica, reatar esse liame cultural, essa prática social e política; além de querer participar de toda essa reorganização política do país e da sociedade, ele quer contribuir para a própria organização de um novo Estado – o Estado quilombista” (p.10). Particularmente, para a convergência de conceitos e ideias presentes nessa pesquisa, que apresenta o queerlombismo com estratégia de confronto e resistência à normatividade de corpos, o campo das alianças é algo fundamental e, sobre isso, na mesma entrevista, encontramos as seguintes pergunta e resposta:

João Carlos – Você acha que os grupo de mulheres, negros, homossexuais e índios, as chamadas ‘minorias’, devem agir juntos?

Abdias – Claro! Às vezes, os objetivos não coincidem. Mas, no geral, no sentido da repressão, sim. E, então, o ideal é que trabalhem juntos contra ela. (p.12)

***Bixa Travesty* e o queerlombismo: a negritude trans no documentário**

Bixa Travesty (2018) foi dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla, diretores com repertório anterior sobre personagens transgêneros. Trata-se de um documentário *com* a performer/cantora Linn da Quebrada, e que traz também outra performer, Jup do Bairro, como sua parceira de palco e vida afetiva. Linn co-assina o roteiro, juntamente com os diretores. O documentário articula expressões de imagem e som em relação à autoimagem de Linn, o que desdobra em uma autoria partilhada, à medida que suas performances, arquivos pessoais, ideias, sociabilidade e intimidade que transcorrem na tela são organizados em parceria.

O documentário estreou na seção Panorama do Festival de Cinema de Berlim em 2018, quando os diretores Goifman e Priscila aproveitaram a ocasião para protestar contra o então presidente Michel Temer e também contra o estado de violência praticado contra negros e LGBTs no país. Além de ser bem recebido em Berlim, o filme foi ovacionado no Festival de Cinema de Brasília, onde ganhou quatro prêmios, incluindo o prêmio do público. Também foi exibido no Mix Brasil 2018. A crítica, a partir de Brasília, foi contundente:

No debate, no qual Lynn falou bastante e de forma muito articulada, ela lembrou a importância de seu trabalho como co-roteirista do filme, já que o casal Claudia e Kiko, cisgênero, branco e de classe média, não conhecia as vivências das duas transexuais, negras e periféricas. (CAETANO, 2018)

E também:

No fundo, é um filme-manifesto em prol da identidade sexual plural, com a mira apontada na virilha dos machos. Linn da Quebrada é uma celebração dos diferenciais. Mas o maior deles talvez seja a

recusa a abraçar a sôfrega busca dos índices de feminilidade em que se empenha a maioria dos travestis. Linn é musculosa, angulosa, maquia-se pouco, não tem seios e demonstra tanto orgulho do pênis quanto do ânus – ambos generosamente arregaçados diante da câmera em vídeos caseiros. Ela admite mesmo ter dúvidas quanto ao que fazer materialmente com seu corpo, embora o politize o quanto pode (MATOS, 2018).

Ao espectador é endereçado a figuração de Linn em sua plenitude, inclusive olhando para a câmera. Cinema e música funk convergem num produto artístico em que as performances de Linn e de Jup não são apenas objeto do olhar e da escuta, elas estabelecem parâmetros estruturais de organização do conteúdo do filme, tornando-se um documentário performático, em que a dimensão performativa ativa camadas de significação. Isso posto, é preciso considerar que o filme, em sua constituição formal estabelece parâmetros distintivos em relação às artistas trans/travestis negras consideradas. *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990) um documentário americano tornou-se, a princípio, um marco da representação de artistas transexuais negras e latinas, dos subúrbios de Nova Iorque, ligadas a cena vogue. No entanto, a partir da análise de bell hooks (2019), que leu o filme sob a perspectiva do olhar colonizador da diretora, as imagens e os sons passaram a ter outro significado. Mesmo assim, as sequências de performances nos *balls* onde se articulavam a invenção vogue e o conjunto de depoimentos permanecem importantes. *Bixa Travesty* faz uma ponte com essa obra dos anos 1990, subvertendo a lógica discursiva na relação sujeito-da-câmera e objeto da representação. Assim como *Ori* (Raquel Gerber, 1989), documentário realizado por uma diretora branca, com Beatriz Nascimento, um marco na definição audiovisual das ideias originais dessa pensadora sobre a resignificação de quilombo, temos também um casal de diretores não-negros que assumem o que se pode considerar uma aliança estratégica. Linn da Quebrada é uma artista transexual/travesti negra (esse par acompanha suas próprias declarações) que viveu no interior de São Paulo (São José do Rio Preto e Votuporanga), em bairros periféricos, numa família evangélica. Depois de uma iniciação performática como *drag queen* em festas e boates dessas cidades, ela se muda para a periferia de São Paulo e é nesse outro espaço que desenvolve uma carreira focada no funk como gênero musical, articulada às redes sociais. No âmbito do audiovisual, seus dois videoclipes *Enviadecer* (2016) e *blasFêmea* (2017) tiveram amplo alcance no Youtube e também em 2017 gravou seu primeiro álbum, *Pajubá*. Sua inserção artístico-midiática se traduz fortemente na cultura digital e cria conexões potentes com novos realizadores negros, no cinema por exemplo, que também viabilizam seus trabalhos com ferramentas mais acessíveis, do ponto de vista econômico da produção. No documentário, Linn é aguerrida em suas performances, e daí desdobram um confronto associado à reflexão constante sobre formações discursivas de corpos e sujeitos, algo que aproxima seu vocabulário dos eixos dos estudos queer. São falas, gestos e coreografias que se somam tecnologias de produção das periferias, no *corre* da sobrevivência, como também as tecnologias da subjetividade, em que o corpo-travesti, a bixa travesty, a bixa preta é também corpo-quilombo. Uma outra configuração espaço-temporal de uma

negritude trans e que indica a leitura do filme a partir de uma matriz cara à ideia de cinema negro: a invenção negra no mundo. O queerlombismo como resposta às tramas estéticas da expressão visual e sonora e à força política de suas combinações.

Referências

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CAETANO, Maria Rosário Caetano. Fest Brasília – Festival Mostra Poema Pastoral dedicado a Humberto Mauro. <http://revistadecinema.com.br/2018/09/fest-brasilia-%e2%80%93-festival-mostra-poema-pastoral-dedicado-a-humberto-mauro/>, acessado em 05/10/2019.

hooks, bell. *Olhares negros*. Raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

MATTOS, Carlos Alberto. Linn, corpo-manifesto. <https://carmattos.com/2018/09/23/linn-corpo-manifesto/>, acessado em 05/10/2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2017

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*. Documentos de uma Militância Pan-Africanista. São Paulo, Rio de Janeiro: Perspectiva, Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. *Beatriz Nascimento*. Quilombola e Intelectual. Possibilidade nos idas da destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

QUAL o lugar dos negros no Brasil? Rio de Janeiro: Lampião da Esquina, agosto 1979.

O Gestual do Malandro de Hugo Carvana na Pornochanchada¹

The Gestures of Hugo Caravana's Trickster in Pornochanchada

Giovanna Durski Dal Pozzo²

(Mestranda -Universidade Tuiuti do Paraná)

Resumo: As comédias eróticas brasileiras tiveram lugar durante a década de 70, coexistindo com um governo militarizado e ditatorial. É quase um contra-senso pensar que tais filmes erotizados, que perpetuavam ideias e fazeres libertinos, tinham suas exhibições liberadas e aplacavam grande sucesso de público - mesmo apresentando comportamentos que iam contra aquilo se pregava como adequado à sociedade brasileira da época. Um dos personagens de presença constante nessas películas é o malandro, figura histórica-cultural brasileira que trás consigo uma carga de rebeldia e carnavalização latentes, levantando a hipótese, na presente pesquisa, de ser uma figura política no universo das comédias eróticas, existindo como objeto de resistência à repressão militar, todavia sendo camuflado pela irreverência que o circunda. Tendo como *corpus* de pesquisa os picardis encarnados por Hugo Carvana nos filmes “Vai Trabalhar, Vagabundo” (Hugo Carvana, 1974) e “Se Segura, Malandro” (Hugo Carvana, 1976), declara-se um caráter político da figura malandra a partir da análise de questões que concernem ao âmbito de corporização. Para tanto, a análise será realizada sob à luz da semiótica americana, de modo a tecer a composição do malandro das comédias eróticas. Será explorada como sua presença se configura e desenvolve/afeta o núcleo no qual ela se insere. O objetivo geral é analisar e ressignificar a figura do malandro nas comédias eróticas, dando a essa personagem o *status* de objeto político - pensando a partir da perspectiva de uma presença carnavalizada, que serve aos anseios sociais de liberdade diante de um regime político severo. Tem-se como objetivo específico a estruturação de um panorama histórico-social da construção da figura do malandro e o levantamento de dados documentados sobre os anos de repressão militar, assim como a análise semiótica das corporeidades do malandro incorporado por Hugo Carvana. Também se propõe a construção de um pensamento crítico acerca do comportamento do malandro das comédias eróticas e suas significações e modos de presença nessas películas, construindo a hipótese de que essa figura malandra opera como objeto de resistência política e reflete uma forma de objeção ao regime imposto.

Palavras-chave: Gestualidade da Malandragem, Pornochanchada, Hugo Carvana, Cinema Brasileiro.

Abstract: Brazilian erotic comedies took place during the 70s, coexisting with a militarized and dictatorial government. It is almost nonsense to think that such eroticized films, which perpetuated lewd ideas, had their exhibits released and achieved great success - even showing behaviors that went against what was preached as appropriate to the Brazilian society of the time. One of the characters of constant presence in these films was the trickster, Brazilian

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: painel 12. paisagens, gestos e alegorias fílmicas.

2 - Mestranda no Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Bacharel em Publicidade e Propaganda pela PUCPR. Pesquisadora discente do Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES - UTP/CNPq).

historical-cultural figure that brings a latent feature of rebellion and carnivalization, raising the hypothesis, in the present research, of being a political figure in the universe of erotic comedies, existing as an object of resistance to military repression, yet being camouflaged by the irreverence that surrounds him. Having as research corpus the trickster incarnated by Hugo Carvana in the films “Vai Trabalhar, Vagabundo” (Hugo Carvana, 1974) and “Se Segura, Malandro” (Hugo Carvana, 1976), it is declared a political bias of the trickster figure. The analysis will be performed under the light of Peirce’s semiotics, in order to weave the composition of the trickster of erotic comedies. This research will explore how the trickster presence configures and develops / affects the nucleus in which it is inserted. The overall objective is to analyze and resignify the figure of the trickster in erotic comedies, giving this character the status of political object - thinking from the perspective of a carnivalized presence that serves to the social longings for freedom in the face of a severe political regime. The specific objective is the structuring of a historical-social panorama of the construction of the figure of the trickster and the gathering of documented data on the years of military repression, as well as the semiotic analysis of the corporeities of the trickster incorporated by Hugo Carvana. It is also proposed to construct a critical thinking about the behavior of the trickster of erotic comedies and their meanings and modes of presence in these films, building the hypothesis that this trickster figure operates as an object of political resistance and reflects a form of objection to the imposed regime.

Keywords: Gesture of Trickster, Pornochanchada, Hugo Carvana, Brazilian Cinema.

O corpo - com seus movimentos, gesticulações e trejeitos - é capaz de criar signos próprios, lidos como uma forma de fala não-verbal pelo receptor. No universo das “audio-visualidades”, como o cinema e a televisão, a gestualidade é crucial: fornece características essenciais à leitura da personagem por parte do espectador. Nesse contexto, cabe ao ator utilizar o corpo como dispositivo para incorporação desse ser, fictício, tornando física tal presença por meio do modo de andar, da gesticulação, pequenas expressões faciais e maneirismos, entre outros. Objetivando tal vertente de pensamento, proponho-me a analisar o gestual sob a ótica de uma plasticidade semiótica, capaz de produzir sentidos dentro da cinematografia, tendo como *corpus* o malandro incorporado por Hugo Carvana nos filmes *Vai Trabalhar, Vagabundo* (Hugo Carvana, 1973) e *Se Segura, Malandro* (Hugo Carvana, 1978).

A presente pesquisa analisa o malandro de Carvana a partir das gestualidades apresentadas por essa figura. Dialogando com os arquétipos junguianos, pretende-se conceituar a linguagem corporal dessa figura marota que se fez presente no cinema brasileiro de comédias eróticas nos anos de repressão militar.

Tem-se como objetivo conceituar o gestual do malandro a partir da atuação de Hugo Carvana ao incorporar malandros icônicos nas pornochanchadas, visto que estes possuem gestualidades bem definidas e que seguem um padrão, encaixando-se e traduzindo - de forma visual - o arquétipo do malandro dentro da pornochanchada brasileira. Através de modos e de expressões corporais, tem-se o malandro carioca impresso nas películas dessas comédias eróticas, figura que, através de seus trejeitos signícos, constrói o que aqui chamei de *gestualidade da malandragem*.

Antes de tudo, é de fundamental necessidade ressaltar a existência de três tipos de malandros na cinematografia brasileira: nas chanchadas dos anos 40 e 50, nas comédias eróticas e no Cinema Novo. Nota-se o surgimento do malandro no cinema nacional a partir das chanchadas, onde tal figura possuía nuances de doçura e inocência, devido ao teor de

comédia desse tipo de cinema. Já nos anos 70, dois gêneros distintos eram desenvolvidos nos estúdios brasileiros: a comédia erótica (também conhecida como pornochanchada) e o Cinema Novo. Ambas contavam com figuras malandras em seus roteiros, todavia, o Cinema Novo, com sua carga crítica e visceral, apresentava um malandro sujo, grotesco, um anti-herói, típico dos personagens presentes nessas películas. Contudo, nas pornochanchadas, essa figura adquire uma carga de malandragem leve, criando empatia com o público. Apesar de suas picardias, a personagem é carismática e de bom coração, fazendo jus à linguagem descontraída e despreocupada desse gênero de filmes.

No contexto das pornochanchadas encontra-se o *corpus* da pesquisa. O cineasta e ator Hugo Carvana, nome importante no circuito de realizadores de comédias eróticas, dirigiu e atuou em filmes com grande sucesso de bilheteria do meio. As histórias de Carvana - despreziosas e com um senso de humor leve - desenvolviam-se nos morros do Rio de Janeiro e sempre contavam com uma personagem da picardia, que, em sua maioria, era interpretada pelo próprio diretor.

Dentro desse universo, o filme *Vai Trabalhar, Vagabundo*, que se inicia com Dinho (Hugo Carvana) sendo solto após um período passado na cadeia. Em meio a ruídos e vozes que se sobrepõe de forma quase inaudível, ressaltam-se conselhos do chefe carcerário, estimulando Dinho a deixar a vida de picardias no passado e viver como um “homem direito”, orientações que são prontamente ignoradas pela personagem principal.

No decorrer da película, Dinho articula diversas situações desonestas para conseguir dinheiro, o que culmina em um jogo de sinuca onde as personagens - que anteriormente foram enganadas - encontram-se de forma não premeditada e acabam desmascarando as malandragens de Dinho. Todavia, Dinho consegue manejar a situação com muito jogo de cintura e sai ileso, como um bom malandro.

Já no filme *Se Segura, Malandro*, temos a personagem Paulo Otávio (também interpretado por Carvana), um radialista que atua quase como narrador onipresente durante o longa. A película trata de vários núcleos, simultaneamente, onde são contadas histórias de roubos, furtos e episódios de comoções sociais - anunciadas no programa de rádio que Paulo Otávio apresenta. No desenvolver da história, a personagem de Carvana faz pequenas picardias, como prometer uma festa de casamento a dois enamorados e oferecer regalias a um grupo de reféns em um elevador comercial, obviamente, sempre visando a audiência do programa.

Percebe-se a figura do malandro sendo encarnada por Carvana nas duas películas e ambas as personagens possuem expressões corporais similares, que criam signos e concebem uma linguagem corporal específica para o arquétipo do malandro dentro desse universo, ou seja, pode-se pensar em uma *gestualidade da malandragem* dentro do cinema de pornochanchada realizado por Carvana, onde o dispositivo corporal do ator tece movimentos e trejeitos padrões, tornando passível uma conceituação do malandro através do gestual. Pensando em uma tríade indicial entre objeto (aquilo que está sendo visto), signo (o que esse gestual está gerando de informações) e índice (o que esses movimentos estão indiciando ser, algo além daquilo que ele é, ou seja, a criação de uma presença arquetípica malandra).

A questão antropológica da malandragem

A figura do malandro brasileiro, apresentado como um produto cultural, tem sua origem na década de 1920, em letras de samba que discorriam sobre o homem que é avesso ao trabalho e prefere ganhar a vida com pequenos trambiques. Um dos primeiros registros de tal conteúdo se deu na música “Ora Vejam Só”, gravada em 1927 por Sinhô, cuja letra discorre sobre um caso de amor em que a mulher pede a seu amante para que deixe a vida de malandragens para trás. A letra narra:

“Ora vejam só/A mulher que eu arranjei/Ela me faz carinhos até demais/Chorando, ela me pede/Meu benzinho/Deixa a malandragem se és capaz.A malandragem é um curso primário/Que a qualquer é bem necessário/é o arranco da prática da vida/que só a morte decide o contrário” (Sinhô, Ora Vejam Só, 1927).

No universo musical tem-se vários registros, desde essa época, que retratam o malandro como uma figura perspicaz dos morros cariocas, que é sedutor e não se amarra a empregos fixos, vivendo através de picardias e à luz da sorte. Como, por exemplo, quando Noel Rosa compôs “Escola do Malandro”, em 1932, cuja música diz:

“A escola do malandro/É fingir que sabe amar/Sem elas perceberem/Para não estrilar.../Fingindo é que se leva vantagem/Isso, sim, que é malandragem/(Quá, quá, quá, quá...)/[-Isso é conversa pra doutor?]/

Oi, enquanto existir o samba/Não quero mais trabalhar/A comida vem do céu/Jesus Cristo manda dar” (Noel Rosa, Escola do Malandro, 1932).

Evocando composições mais contemporâneas, dispõe-se - entre tantas composições de Chico Buarque que tratam da malandragem - a música “Vai Trabalhar, Vagabundo” (1976), trilha sonora de um dos filmes analisados por essa pesquisa, onde narra-se a odisséia do malandro que se vê obrigado a trabalhar. Em um dos trechos, escuta-se:

“Prepara o teu documento/Carimba o teu coração/Não perde nem um momento/Perde a razão/Pode esquecer a mulata/Pode esquecer o bilhar/Pode apertar a gravata/Vai te enforcar” (Chico Buarque, Vai Trabalhar Vagabundo, 1976).

Já no âmbito das audiovisualidades, temos a figura do malandro surgindo nos filmes animados de Walt Disney, quando, em 1942, a equipe de roteiristas e desenhistas dos estúdios Disney foi enviada ao Brasil com o intuito de arquetipificar as figuras mais emblemáticas da terra das palmeiras e transformá-las em personagens animados. Então surgiu o famoso Zé Carioca, papagaio verde e amarelo, com seu molejo e jogo de cintura dignos de um malandro, como conceituou Cappellari (2005, p.2):

“papagaio preguiçoso que acorda ao meio-dia, almoça fiado e não nega convite para uma roda de samba ou uma partida de futebol. Golpista, ele engana quem quer que cruze seu caminho: os amigos,

os parentes e até mesmo a namorada. Especialista em conto-do-vi-gário ele sempre se sai bem. Mesmo que todos se revoltam contra ele, seu jeito simpático e habilidoso evita maiores problemas.”

A partir da década de 20, tem-se inúmeros casos de malandros sendo retratados através de meios de arte e comunicação. Desde crônicas, peças de teatro (tendo como exemplo a peça Boca de Ouro, escrita por Nelson Rodrigues em 1959), filmes - como já dito anteriormente, com especial ênfase nos filmes de gênero chanchada, pornochanchada e Cinema Novo - e, posteriormente, na televisão. Como, por exemplo, a personagem malandra encarnada por Agostinho Carrara (Pedro Cardoso) na *sitcom* A Grande Família - exibida pela Rede Globo de 2001 a 2014.

Ainda hoje a figura do malandro é recorrente como produto cultural, e esses pícadis possuem traços de personalidade e gestualidade - quando representados em meios visuais - partilhados. A história se repete: o homem que é avesso ao trabalho, de uma classe social baixa, que ganha a vida através de trapaças e falcatruas, porém que possui uma personalidade amistosa e sedutora e com um gestual composto por movimentos muito fluídos, cheios de ginga e rebolado. Mas como se chegou a esse arquétipo?

Tomando como base o conceito de *Mito Fundador*, proposto por Marilena Chauí no livro Brasil: mito fundador e sociedade autoritária (2000), tenciona-se uma relação psicanalítica, antropológica e etimológica do que é ser brasileiro, relação que é aprendida desde o nascimento. Leva-se em consideração a questão histórica do Brasil - um país colonizado, tropical, com abundância de recursos naturais, onde a terra é fértil e a paisagem é bela. Nesse contexto físico, tem-se a figura do brasileiro, construída como um ser miscigenado - nascido da junção de índios, escravos e europeus - que, por viver em um país fértil, não precisa de grandes esforços para ter alimento, muito menos preparação para sobreviver a invernos rigorosos. Um indivíduo que está inserido em um contexto de um país que foi desenvolvido (em termos europeus e capitalistas) tardiamente.

Tendo em vista essa construção, se tem a criação de vários arquétipos, sendo um deles a figura do malandro, que acabou sendo incorporada pelo povo brasileiro a partir do que Roger Chartier (2002) conceitua como *práticas e representações*. Devido a seu contexto histórico, o Brasil é o país do samba, da capoeira, do candomblé, da mulata e do malandro, que são ícones nacionais (SCHWARCZ, 1995). Aceitou-se essa natureza e a figura do malandro foi assumida e se tornando popular.

O arquétipo do malandro e seus signos

Carl G. Jung, ao propor a existência de um inconsciente coletivo, também definiu que a psique humana inclui uma série de arquétipos, que seriam gerados através de mitos que rondam a humanidade desde seus tempos primórdios. Ou seja, toda a espécie humana compartilharia de uma sequência de construções de figuras padrões - geradas a partir de repetições de histórias ou comportamentais - configurando o que é entendido como arquétipo na psicologia analítica junguiana. No livro Arquétipos e Inconsciente Coletivo, Jung concei-

tua essas presenças arquetípicas como sendo “concernente aos conteúdos do inconsciente coletivo, estamos tratando de tipos arcaicos - ou melhor - primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (JUNG, 2017, p.13).

Em certo momento, Jung aprofunda-se no arquétipo do *trickster*, que, em tradução livre, pode ser lido como o malandro. Para conceituar essa figura, o autor busca em livros (como *The Delight-Makers*, de Bandelier, e a figura de Javé no antigo testamento da bíblia), em figuras folclóricas dos contos de fadas (como Dunga e João Bobo) e em festas clericalis com teor sádico (como a Festa do Burro e a Festa da Circuncisão) traços em comum, que possam definir os trejeitos comportamentais manifestados por esse arquétipo. A partir dessa pesquisa histórica-cultural, se formou uma caracterização concreta de tal figura: “o *trickster* continua a ser uma fonte de divertimento que se prolonga através das civilizações, sendo reconhecível nas figuras carnavalescas de um polichinelo de um palhaço” (JUNG, 2017, p.266), também caracterizado por “sua tendência a travessuras astutas, em parte divertidas, em parte malignas (veneno!), sua mutabilidade, sua dupla natureza animal-divina, sua vulnerabilidade a todo tipo de tortura e - *last but not least* - sua proximidade da figura de um salvador” (JUNG, 2017, p.256).

Observam-se muitas convergências comportamentais manifestadas pelo arquétipo do *trickster* junguiano paralelamente a figura do malandro brasileiro: afeito a trambiques (que podem ser vistos como as travessuras conceituadas por Jung), ser carnavalesco das rodas de samba, que facilmente se adapta a situações complexas, ou seja, um ser mutável - muito astuto - que, com seu jogo de cintura e simpatia, cativa facilmente.

Pensando no universo das audiovisualidades, o ator, ao desenvolver o papel de um malandro, busca no inconsciente coletivo tal construção arquetípica para incorporar - de forma factível - sua personagem, e, involuntariamente, cria signos gestuais durante sua performance, interpretados através de semioses ilimitadas, que podem ser vistas sob diversas ópticas. À luz da semiótica peirciana, na qual se fala em tríades de processos interpretativos, aqui utilizo a relação objeto-signo-índice. Elucidando as palavras de Charles S. Peirce:

“O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas como referência a um tipo de ideia [...] (p.228) [...] todo o signo tem, real ou virtualmente, um Preceito de explicação segundo o qual ele deve ser entendido como uma espécie de emanção, por assim dizer, do seu Objeto ([...] Se o Signo for um índice, podemos considerá-lo como um fragmento extraído do Objeto, constituindo os dois, em sua Essência, um todo ou uma parte do todo [...])” (PEIRCE, C. 1977, p.231)

Assim sendo, na relação indicial - aqui utilizada para conceituação do *gestual da malandragem* - há o objeto analisado, que corresponde ao gesto criado pelo ator ao incorporar a personagem malandra, pensando-se somente no movimento, na coisa em si, no gestual *à priori* de interpretações, ou seja, sem pré-concepções causadas por filtros culturais. O segundo elemento da tríade é o signo, isto é, as possíveis e infinitas significações que podem ser originadas de tal gesto (objeto), em uma relação simbiótica de eterno fluxo e recriação.

Já o índice é o agente que direcionará a qualidade da *semiose* entre signo e objeto, em outras palavras, é através desse componente da tríade que se define o nível interpretativo do signo. Nesse trabalho, como já foi dito, utilizarei a relação indicial - referente ao índice - o que significa que o gestual, aqui, será tratado como uma forma indicativa de outra coisa, ou seja, o movimento do ator manifestando-se como uma forma de personificação do arquétipo do malandro.

Uma análise do gestual de Hugo Carvana

Após analisar os filmes que compõe o *corpus* do presente trabalho, cheguei a um aglomerado de *frames* que constituem as gestualidades mais frequentes utilizadas por Hugo Carvana para construir a personagem malandra. Tal gestualidade compreende três especificidades: mãos efusivas, andar com ginga e fala expansiva.

A semelhança gestual entre os dois malandros é convergente em vários aspectos, tornando a figura, encarnada por Carvana, passível de conceituação. Percebe-se uma movimentação de braços expansiva, com uma gesticulação de mãos sempre apontando para algo. Quando a personagem malandra fala, tanto nos momentos de diálogos quanto nos monólogos, seus braços fazem movimentos centrífugos, ou seja, que se afastam do centro do corpo, deixando transparecer uma figura comunicativa. O gesto de apontar com as mãos, orientando o movimento para si ou para o outro, é uma forma de reafirmar o que está sendo dito, de criar uma credibilidade não-verbal ao discurso - realização cara ao malandro, visto que ele necessita de meios para articular seus trambiques. Já seu modo de caminhar, balançado os quadris, com o pisar tendo os joelhos e costas levemente arqueados, demonstra leveza e despreocupação, o malandro de Carvana se movimenta com graça, quase como se estivesse com uma trilha se samba tocando durante suas caminhadas.

O que denominei como mãos efusivas contempla o gestual do malandro ao se comunicar, sempre gesticulando com mãos que apontam em movimentos de grande amplitude com os braços. Tendo como base a conceituação dos gestos proposta por David Efron em sua tese *Gesture and Environment* (1941), penso que as mãos da personagem malandra de Carvana realizam *Gestos Comandos*, ou seja, movimentos realizados no ritmo da fala, de modo a acentuar ou enfatizar o que está sendo dito, arquitetando uma honestidade e confiança na fala, e, dessa forma, conseguir ludibriar e envolver terceiros em suas articulações malandras.

O andar com ginga remete a forma com que Carvana se movimenta ao caminhar, elucidando ao molejo dos malandros das rodas de samba e dos morros cariocas, tal andar possui um ar de descompromisso, de quem não tem hora para chegar. É quase como se o malandro de Carvana estivesse dançando ao se movimentar, com passos largos, mas lentos, costas arqueadas, com o umbigo apontado para frente e braços criando movimentos amplos. Ao andar, seu corpo se movimenta livremente, criando um gingado próprio e, dessa forma, exteriorizando a personalidade malandra: personagem charmosa, carismática e despreocupada, que, com sua ginga e lábia, envolve e ludibria.

Ao tratar da fala expansiva, me refiro a maneira como a personagem malandra se comunica, envolvendo toques, abraços calorosos e com os braços sempre em expansão, abertos, demonstrando afetividade e comunicabilidade, traços compatíveis à personalidade malandra, que utiliza de seu carisma para aplicar pequenos golpes e, mesmo assim, garantir empatia. Nas películas (especialmente tratando-se da personagem Dinho) notam-se diversas interações de ordem tátil envolvendo a personagem de Carvana - transparecendo um malandro caloroso, comunicativo e extrovertido.

O malandro criado por Carvana possui traços gestuais bem definidos, que traduzem uma personalidade malandra carioca com precisão, visto que os movimentos produzidos pelo dispositivo corporal do ator conseguem transmitir carisma e sagacidade.

Na tríade objeto-signo-índice, tem-se a produção de sentidos através do gesto, de forma a conceituar uma personalidade malandra a partir de seus movimentos. Assim sendo, o que Carvana concebeu na tela através de trejeitos, construiu um arquétipo malandro, pois seus movimentos geraram semioses que indiciavam a presença de uma personalidade malandra. Por exemplo, ao conceituar mãos efusivas, tem-se o gesto da mão como objeto, as possíveis significações desse gesto como signos e essas mãos como forma de reafirmar o que está sendo dito no discurso pronunciado como índice, isto é, indiciando que tal discurso oral tem credibilidade.

Pensando na construção visual de um arquétipo malandro, pode-se dizer que Carvana traduziu de forma formidável, através de gesticulações concisas, tal figura, me dando a oportunidade de desenvolver uma conceituação da *gesticulação da malandragem*, traduzindo o malandro das pornochanchadas brasileiras para além da figura inscrita na película, mas como uma figura arquetípica, com raízes sociológicas e trejeitos específicos.

Referências

- CHAUÍ, Marilena. *Brasil Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. São Paulo: DIFEL, 2002.
- EFRON, David. *Gesture and Environment*. New York: King's Crown Press, 1941.
- JUNG, Carl G. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. São Paulo: Editora Vozes, 2014.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Fala Gestual*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz. *Complexo de Zé Carioca: Notas sobre uma identidade mestiça*. São Paulo: IN : Revista Brasileira de Ciências Sociais, v.10 nº29, 1995.

Cinema Experimental, Cinema Expandido, Documentário: entre o Arquivo e o Foundfootage¹

Experimental Cinema, Expanded Cinema,
 Documentary: between Archive and Foundfootage

Guiomar Ramos²
 (doutorado - ECO/UFRJ)

Resumo: Tendo a obra inicial do artista multimídia Arthur Omar como baliza, apresentar o *Coletivo Anarca Filmes* e através de dois curtas-metragens destacar a presença do chamado *Cinema Expandido*. Estabelecer distâncias e continuidades entre a prática de alguns filmes dos 1970's de Omar e as produções da *Anarca*, apontando para aspectos que salientam a performance e a utilização de um material de arquivo re-significado como *found footage*.

Palavras-chave: Cinema Experimental Brasileiro; Cinema Expandido.

Abstract: Having the initial work of the multimedia artist Arthur Omar as a goal, present the *Collective Anarca Filmes* and through two short films highlight the presence of the so-called *Expanded Cinema*. Establish distances and continuities between the practice of some films from Omar's 70's and *Anarca's* productions, pointing to aspects that emphasize the performance and use of re-meaning archival material as *found-footage*.

Keywords: Brazilian Experimental Cinema; Expanded Cinema

Hoje, dada a diversidade das novas formas de audiovisual multimídia, é necessário, mais do que nunca, nos debruçarmos sobre o chamado *Cinema Expandido*. Tendo a obra inicial do artista multimídia Arthur Omar como baliza, apresento o *Coletivo Anarca Filmes* através de algumas de suas instalações e performances. Dois curtas-metragens do *Coletivo* serão cotejados com duas produções de Omar. O intuito é destacar aspectos que apontam para o formato documentário, para a utilização de um material de arquivo re-significado como *found-footage* e para o *Cinema Expandido*. Nesse cotejo há que se levar em conta as novas formas de audiovisual multimídia e seu legado junto à tradição do *Cinema Experimental*.

O *Coletivo Anarca Filmes*, grupo formado por ex-alunos da ECO/UFRJ em 2014, se insere como expressão genuína de jovens artistas na busca por uma linguagem que os represente. Encontro características em suas obras que remetem à força da produção inicial do artista multimídia Arthur Omar nos anos 1970. Também intuo ser proveitoso o paralelo entre a produção de estudantes recém-formados e um grande e reconhecido artista como Omar.

1 - Trabalho apresentado na XXIII Encontro Socine, ST Interseções Cinema e Arte

2 - Guiomar Ramos, professora Graduação e Pós ECO/UFRJ. Publicou: *Um cinema brasileiro antropofágico?*(1970-74). Documentários: *Pixador*(2000), *Café com leite (água e azeite?)*(2007), *Por parte de Pai*,(2018).

A escolha de ter como marco este momento de sua criação artística, e não uma produção mais contemporânea, (já que o realizador permanece em plena atividade), se dá pelo desejo de evidenciar o fazer experimental intenso do Brasil nos 1970's. Nesta época, o experimentalismo também está impregnado no Cinema Marginal (e em alguns filmes do Cinema Novo). Mas é através dos chamados *Filmes de Artista* que se dá a relação entre o cinema e as artes-plásticas, com a junção de diferentes suportes e bitolas como proposta artística: super 8, 16mm, 35mm, vídeo, tv. Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Dias, Leticia Parente, Anna Bella Geiger, Iole de Freitas, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Sonia Andrade, etc, se inserem nesse realizar artístico audiovisual³. Os curtas de Omar, pela forma artesanal/autoral de construção de seus filmes são chamados de *Filmes de Artista* (Cocchiarale; Parente, 2007).

É preciso demarcar essa década como a do surgimento de conceitos fundamentais aqui mencionados, como o de *Cinema Expandido*, através do livro *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood, que tem sua primeira edição em 1970. O autor aponta para uma nova consciência do fazer fílmico, levando em conta a televisão e as novas tecnologias que estavam surgindo como a Arte de Computador, a Videoarte e a Holografia (Youngblood, 1970).

Omar representa essa nova consciência do fazer fílmico, apontada por Youngblood. Apesar de não levar em conta outros suportes nesse momento, como o vídeo que estava surgindo para alguns artistas brasileiros, amplia, dentro da difícil bitola de 35mm, a experimentação com a imagem e som através de intervenções sobre a montagem. Distorce e recria sonoridades com seu sintetizador, usando técnicas do sampling, cola pedaços de película com restos de materiais encontrados na sala de montagem, traz para o filme imagens da TV, se utiliza da performance, com corpos e com objetos. Expande as formas do editar.

A busca pelo experimental em Omar dos anos 1970, nos filmes, *Congo*, *O ano de 1798*, *Triste trópico*, *Vocês* e *Tesouro da Juventude* está diretamente ligada a uma proposição política de desconstrução da linguagem do documentário padrão utilizado pelos cinemanovistas dentro do chamado modelo sociológico, visto como fracassado nos anos da ditadura (Bernardet, 2003). Existe uma desconstrução do formato documentário, a partir de uma nova utilização do documento dentro do filme, ideia aparece também como manifesto escrito pelo realizador: "O anti-documentário, provisoriamente" (Omar, p. 405-418, 1978).

Esse tom de rebeldia/político/experimental que marca a obra inicial de Omar está presente na Anarca Filmes. Desde o início de sua criação em 2014, o que mobiliza o *Coletivo* é a necessidade premente de trazer temas de urgência social e política, como a questão da violência racial ou aos grupos LGBT. Para seus fundadores, Lorrán Dias, Clarissa Ribeiro, Amandla Veludo e Mari Cavalcanti, a Anarca é uma produtora audiovisual independente e experimental, que tem como proposta principal o empoderamento de corpos e sexualidades dissidentes.

3 - Esse termo *Filme de Artista* não abrange por exemplo a experimentação dos cineastas marginais.

No que concerne a expansão dos espaços de exibição, o Omar dos 70's, ainda estava limitado ao âmbito dos lugares onde o *Cinema Experimental* era visto: Festivais e Mostras específicas do cinema alternativo. Apesar de possuir uma produção considerada como de *Filme de Artista*, que o aproximava dos artistas realizadores da época, Omar nesse momento, ainda não divide com eles os espaços de exibição das galerias de arte.

O *Cinema Expandido* após a digitalização, amplia muito a diversidade de dispositivos para a feitura do filme, com novas possibilidades de armazenamento das imagens e sons registrados, e de projeção. Passam a existir novos lugares de exibição, que, a partir dos anos 2000, tornam-se cada vez mais acessíveis aos realizadores.

Para os integrantes da *Anarca Filmes*, esses novos lugares de projeção são fundamentais para a circulação de seus produtos, porém, alguns de seus filmes permanecem ligados ao antigo circuito de audiovisual. *Perpétuo*, curta de Lorrán Dias, foi escolhido para o Festival de Roterdã, *Choque*, de Clarissa Ribeiro, foi premiado no Festival Internacional de Arquivo (RECINE). De acordo com entrevista realizada ao artista Lorrán Dias, foi só a partir de 2018, após seu filme *Perpétuo* ter sido escolhido para Roterdã e *Choque*, ter sido premiado, que a *Anarca* pôde participar e ser convidada, para eventos ligados ao campo das Artes Visuais. Lugares tradicionais do Cinema, como Mostras e Festivais, ainda são considerados espaços de reconhecimento. *Bad Galeto: No limite da Morte*, *X-Manas* e outras produções foram exibidas de maneira alternativa na *Casa NEM*, no *Espaço Saracura* e na *Void de Madureira*, onde as artes relacionadas ao universo racial e LGBT ou da própria realidade periférica são prioridade. A *Casa NEM* foi o primeiro lugar de apresentação dos filmes e performances desse *Coletivo*. Nas festas, onde essas produções eram apresentadas, havia sempre um vínculo político, por ser um lugar de acolhimento para LGBTs em vulnerabilidade econômica - transsexuais que, estando em situação de rua, podiam morar ali. Nesta *Casa*, a equipe da *Anarca* também registrava as apresentações e os shows de trans-sexuais, como o MC Katrina, que canta e performatiza: “Eu meto bala...”, seguida do refrão: “...em quem vier tapar meu cu com sua bíblia”. No *Void de Madureira*, originalmente uma loja, no bairro de Madureira, na Zona Norte do Rio, a rua e a praça em frente à loja, são utilizadas para a projeção de filmes e performances. Ali a *Anarca* participou de um evento de Moda, onde montaram um telão e realizaram a performance: “Ação para existir em continuidade”. Em duas telas projetavam filmes com imagens de arquivo, *found footage*, de uma arma sendo desmontada em 3D, uma bandeira do Brasil e imagens do *google earth*, onde podíamos acompanhar o caminho do *globo terrestre* até o local onde eles se encontravam. Integrados às imagens do telão, Lorrán e Clarissa misturavam terra e sangue menstrual, enquanto uma DJ distorcia o hino nacional brasileiro, recitado pela voz artificial do Google tradutor.⁴ Depois desse evento foram selecionados pelo edital *Exposição Bela Maré*, no bairro periférico da Maré, onde fizeram uma projeção da bandeira brasileira retalhada. Em seguida também apresentaram trabalhos no *Queer Museu* no Parque Lage. No *Espaço Saracura*, local de arte independente, um galpão

4 - Sannanda Acácia foi convidada a realizar um trabalho sonoro, enquanto a ação acontecia, com a distorção do hino nacional brasileiro, recitado pela voz artificial do Google tradutor. A autoria foi compartilhada com Clarissa Ribeiro. O sangue utilizado foi coletado por Clarissa Ribeiro mensalmente até a performance, ela guardou esta menstruação desde outubro das últimas eleições para presidente em 2018. Esta ação é um dos componentes do *Manifesto Terrível*, lançado pela realizadora e por Lorrán Dias.

na Gamboa, criado por Bianca Bernardo, curadora, artista e educadora, a *Anarca* montou uma cabine com alguns de seus curtas. A cabine estava inserida dentro da *Exposição Feira Asteriscos*. Foi a partir deste evento que o grupo foi convidado a produzir uma *Residência* no centro do Rio de Janeiro, para pessoas que quisessem realizar produtos artísticos-audio-visuais. Deram o nome de: *Projeto ANTI: Residência Fílmica Antifascista*. No período de um mês produziram oito filmes - entre videoarte, ficção e documentário experimental. Foi nessa *Residência* que Edna Toledo, moradora de Nova Iguaçu, realizou o curta *Edna*. Neste curta, Edna, que já havia feito parte do filme *Perpétuo*, de Lorrán Dias, representa a si mesma, trazendo para as imagens e sons a experiência de alguém com a terrível doença da fibromialgia. Com seu celular, a realizadora se auto-filma, através de um plano sequência de 12 minutos. Examina a si e ao seu em torno, repleto de caixas dos remédios que é obrigada a tomar, enquanto profere um longo discurso subjetivo sobre sua doença. Consegue criar simultaneamente à filmagem, o material de arquivo utilizado pelo curta para ilustrar sua fala em off. A expressão se dá através da continuidade de seu próprio braço. Sua apresentação, realizada a partir de seu corpo, só é possível em função desse instrumento fílmico que cabe na mão - o celular. *Edna* aponta para uma nova configuração onde o digital permite a existência do “eu aqui agora” presente no modo auto-reflexivo. Temos mais nítido o embate da performance com as imagens de arquivo sendo criadas naquele instante, sem nenhuma edição, tendo o corpo como extensão do braço que segura o celular.

O outro curta, *Trópico Terrorista*, (2015), foi a primeira experiência de filmagem de Lorrán Dias. Realizado a partir de um material de arquivo coletado através de câmeras Cyber Shot, 4k, começa a ser produzido em 2013 durante as manifestações no Rio. A gravação é depois editada junto ao carnaval de rua de 2015 registrado pelo diretor. Há uma sobreposição da ocupação do espaço-rua pelo movimento político de 2013, por outro tipo de apropriação desse espaço público através da festa carnavalesca. O material de arquivo surge re-significado como *foundfootage*. O corpo no espaço do carnaval de rua é performatizado ao ter como oposição à dinâmica carnavalesca esperada, mulher fantasiada percorre a cidade - um outro viés trazido pela voz *over* televisiva que trata da violência das manifestações de 2013: ao corpo de Amandla andando pela cidade no carnaval, é sobreposto a voz de Bonner, da Globo.

Outro contraponto é construído pela montagem quando as manifestações de 2013, colocadas como material de arquivo, são claramente identificadas com telejornalismo da Record, pois temos a presença do aparelho de televisão em uma prateleira de bebidas de um bar. Mas o reconhecimento dessas imagens não dura muito, elas são em seguida desconstruídas, tomando toda a tela, vemos agora o ponto de vista do próprio diretor, que, filmando no meio da multidão, traz vozes em off que gritam: “É tudo Sapatão pra fazer Revolução”. Temos aqui a des-contextualização entre o conteúdo da fala e das imagens criando um novo significado. Mais um fragmento do telejornalismo, agora da Globo, destacando os atos de violência das manifestações de 2013, é colocado sobre as imagens de Amandla que sobe

e adentra um grande carro alegórico abandonado.⁵ Podemos falar de um procedimento semelhante no filme de Omar *O anno de 1798* (1975), que tematiza a conhecida conjuração bahiana (a Revolta dos Alfaiates). Em um trecho, sobre as imagens telejornalísticas de uma Operação Cesariana, uma voz over descreve o fracasso dessa Revolta. Essas imagens telejornalísticas são *foundfootage*, pois foram retiradas de seu contexto original - filme didático de apresentação de como se dá um parto cesariano com detalhe e veracidade, para fazerem parte deste documentário de fundo histórico. Junto à voz, que fala do nascimento desta revolta popular, temos a representação metafórica de uma revolução forçada e visceral (há muito sangue em meio à retirada do bebê). Ainda em *O anno de 1798*, nos é apresentada a performance de Lélia Gonzales, antropóloga, reconhecida ativista, e representante do movimento negro. Ela se agita em uma dança quase imóvel através do movimento de seu corpo e braços repletos de colares e pulseiras coloridas. Esse corpo que dança nos é mostrado abruptamente junto a outras criações imagético-sonoras, trazidas em função da história da Revolução dos Alfaiates. Sobreposta a esta *performance*, ouvimos conteúdos relacionados à Revolução Francesa. Esta coreografia performática é criada não só pelo movimento do corpo filmado, mas pela maneira como ele é também descontextualizado e contrastado com outras imagens de teor muito diferentes.

O recurso ao *foundfootage* é utilizado em sua completude em *Tesouro da Juventude*. As imagens escolhidas de forma aleatória, só adquirem um determinado significado na montagem: trechos de documentários etnográficos exibidos na TV e outros encontrados no lixo de uma sala de montagem. Omar reenquadra, repete algumas imagens, aumenta sua granulação e cria uma continuidade permanente e hipnótica, baseada no ritmo e na luz, com aspecto de *flicagem*. Os fragmentos de documentários etnográficos exibidos na TV pulsam através da música eletrônica e de re-mixagens sonoras realizadas pelo próprio diretor.

Se os suportes e as formas de armazenamento e intervenção sobre as imagens utilizadas são completamente distintas, 35mm e 16mm para Arthur Omar e Câmeras Cyber Shot, 4k, Celular, para a *Anarca Filmes*, o processo inventivo tem pontos em comum. A escolha pela fragmentação, pela colagem, pelo reemprego de imagens, com a presença do corpo em performance. Dentro de uma mesma proposta, a necessidade de criar um viés provocativo capaz de re-significar o documento exibido. Suas criações têm uma demanda de enfrentamento político, relacionada a questões do universo racial e LGBT ou da própria realidade periférica. Dando continuidade a uma proposta que resgata a tradição do Cinema Experimental.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003.

COCCHIARLE Fernando, PARENTE, André. *Filmes de Artista: Brasil, 1965-80*, editora Contra-Capa, 2008.

5 - Essa relação de descontextualização entre a voz over e a música junto a potência das imagens do carnaval de rua, foi ricamente trabalhada em *Triste trópico* (1974), de Arthur Omar.

OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente*. Revista Vozes nº 6, ano 72, 1978.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: Cinema, Arte Contemporânea e Novas Mídias*. Azougue Editorial, 2012.

_____. *Narrativa e Modernidade - os cinemas não-narrativos no pós-guerra*. Editora Papyrus, 2009.

RAMOS, Guiomar. "O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar" IN: *Documentário no Brasil - tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

_____ e Murari, Lucas. "Fragmentos de uma história do cinema experimental " IN Ramos, Fernão Pessoa, Schvarzman Sheila, *Nova História do Cinema Brasileiro*. Ed. SENAC, 2018.

WEES, C. William. *Recycled Imagens: The Art and Politics of Found Footage Films*, 1993.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, New York: P.Dutton & Co., Inc, 1970.

<https://diaslorran.wixsite.com/portfolio/anarca-filmes>

O antidocumentário, provisoriamente. Revista Vozes nº 6, ano 72, 1978, p. 405-418.

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, ano.

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, ano.

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*: subtítulo sem itálico. Cidade: Editora, ano.

A herança teatral na atuação no cinema: Toshiro Mifune em Rashomon¹

The theatrical heritage in acting in the cinema Toshiro Mifune in Rashomon

Guryva Cordeiro Portela²

(Doutorando - PPG Multimeios - Unicamp)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES - Código de Financiamento 001

Resumo: Neste artigo, proponho discutir o diálogo entre atuação teatral e cinematográfica, defendendo que os registros de atuação, no filme *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), opera como forma de sublinhar a atuação teatral no campo cinematográfico. Com base nas técnicas do teatro clássico japonês e na relação com o naturalismo/realismo, analiso o jogo do ator, elucidando o debate sobre a impossibilidade de detectar uma única narrativa na ficção fílmica, assim como seu eixo central.

Palavras-chave: Atuação, Teatro, Toshiro Mifune, *Rashomon*, Cinema.

Abstract: In this article, I propose to discuss the dialogue between theatrical and cinematic acting, arguing that the acting records in the movie *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) operates as a way of underlining theatrical performance in the cinematic field. Based on the techniques of Japanese classical theater and its relation to naturalism / realism, I analyze the actor's game, elucidating the debate about the impossibility of detecting a single narrative in film fiction, as well as its central axis.

Keywords: Acting, Theater, Toshiro Mifune, *Rashomon*, Cinema.

Rashomon se destaca na análise fílmica em variadas vertentes já analisadas pelos cânones dos estudos cinematográficos, neste artigo proponho analisá-lo pela linhagem do ator, dos estudos atorais e das técnicas de atuação, que tem no teatro como sua fonte primária.

Para tanto, trago uma análise do ator Toshiro Mifuni no personagem Tajômaru. Neste aspecto abordo a antropologia teatral (BARBA, 2009) como norteador do que concerne a análise técnica do corpo do ator. Migrando a terminologia dos estudos teatrais de Eugenio Barba para analisar o ator no cinema.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na mesa: Narrativa, atuação, animação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES - Código de Financiamento 001.

2 - Doutorando do Programa de Pós-graduação PPG-Multimeios, da Unicamp, Mestre em Teatro e Dança (Unicamp), ator, diretor e professor de corpo e movimento e estudos do ator.

Para compreender e clarificar a relação teatro e cinema para este estudo, abordando a análise da Antropologia teatral de Eugenio Barba (2009), pode-se a técnica do ator dividir em duas distintas, a técnicas cotidianas e técnicas extracotidianas do corpo, que são as que têm relação com a pré-expressividade, a ação antes da ação na composição das personagens reverberando no corpo que vemos em cena, na tela. O corpo, e a técnica que o ator se utiliza para o por em ação, traduzem o que a imagem nos proporciona.

No teatro Nô, no Kabuki, e no Kyogen, pode-se individualizar um perfil intermediário entre o que normalmente define a figura do ator, ou seja, sua identidade real e a sua identidade fictícia. Por exemplo, quando caminhamos sobre as técnicas cotidianas do corpo (técnicas estas que são apoio do ator para a verossimilhança com o naturalismo), movimentando-se sobre essas técnicas cotidianas os quadris seguem o movimento do caminhar “naturalizados”. Já no que concerne a técnica extracotidiana do ator no teatro japonês, os quadris seguem regras fixas e milenares, o ator se movimenta no palco de maneira específica e os quadris devem permanecer fixos, e assim todo o corpo reage e movimenta-se a partir do quadril, o que leva a imediato distanciamento da verossimilhança naturalista do movimento corporal dito natural.

Para bloqueá-los, enquanto se caminha, é necessário dobrar ligeiramente os joelhos e usar o tronco como único bloco, esse bloco modifica-se em intensidade, e é neste ponto que aprofundo a análise de Mifune em *Rashomom*.

Para Eugenio Barba (2009), o ator trabalha as técnicas do teatro como forças propulsoras do ator, ou seja, o ator poderá utilizar as técnicas desejadas em gradações, do 00%, ou seja, “O não existir”, que consiste em micro movimentos internos imperceptíveis ao olhar atento do espectador, mas presente no corpo do ator, aos 100%, a explosão total do corpo em movimento e intensidade. O ator baseia-se em uma alteração do equilíbrio dentro dessa escala para dar as reações e ações da personagem, em *Rashomom* Mifune nos apresenta um corpo que podemos analisar dentro de uma escala de gradação de intensidade em todas as cenas do filme, destacando a cena inicial do julgamento (0:14:14) observamos a personagem sair da inércia aparente à explosão total dentro dos minutos da duração da cena. Está técnica se forma dentro das tradições teatrais japonesas, e neste ponto que posso friccionar com a atuação no cinema.

No objeto estudado e respondendo uma das perguntas que norteiam esse artigo, “Qual a real influência das técnicas teatrais na atuação cinematográfica?”, observo em Mifune uma qualidade do trabalho do ator dentro de uma rígida política de atuação, com códigos possíveis de analisar e de delinear. Mesmo sabendo-se que Mifune não tenha vindo de uma escola de teatro clássico e sim das artes marciais, e isso que o torna fascinante, a possibilidade da fricção entre as artes teatrais e as artes marciais. Ele traz para seu corpo as técnicas teatrais e desta forma assume pra si o que o trabalho do ator, ser um construtor de imagens e transborda na tela a possibilidade de diálogo entre o teatro e o cinema.

A Dança das Oposições

Na tradição japonesa, e assim como em toda tradição oriental de atuação, todas as artes teatrais são dançadas, não há, em nenhuma escala, uma separação da dança, música e atuação, todas são uma coisa só. E se temos trazemos esse dado ao foco, a atuação de Mifune se torna mais fácil de absorver e analisar. Quando pensamos na dança, logo pensamos no equilíbrio, e igualmente pensamos nas oposições que geram o equilíbrio e atuar dançando é brincar com o equilíbrio. As posições de base das formas dramáticas asiáticas são um exemplo da distorção consciente e controlada do equilíbrio. O mesmo se pode dizer do balé, por exemplo, no qual se abandona a técnica cotidiana do equilíbrio para encontrar um equilíbrio de “luxo” (BARBA,2009) que dilata as tensões do corpo, nesse exemplo o equilíbrio de luxo é particularmente evidente para o espectador e codificado por regras bem precisas e conhecidas do público em geral.

Podemos fazer uma pergunta inicial que trará nos trará para o desdobramento que nos interessa como análise: Seria o modo de caminhar em cena diferente do caminhar na vida cotidiana? A resposta é simples: Sim, é diferente. Existe uma diferença do caminhar do ator dramático, mesmo com o entendimento da verossimilhança como a “imitação da vida”. Para a movimentação naturalista busca-se uma reprodução do gesto e do movimento da vida cotidiana, porém essa movimentação é uma ação dramática, ela requer o entendimento de uma técnica traduzida para a imagem que nos é dada, e é o corpo e no corpo do ator que podemos observar e analisar essas técnicas. É e o mesmo para a atuação histriônica teatral. O que pode causar estranhamento nos corpos observados em Rashomon poderia ser entendido com uma diferenciação das técnicas de atuação que são postas em jogo, e principalmente na escala de força que o ator imputa dentro do sua atuação, seja com ele mesmo, seus companheiros e mesmo com a câmera. Em Rashomon, Mifune utiliza de seu corpo como principal meio de comunicação, seus gestos e suas movimentações em diferentes narrativas do filme demonstram a escala que o ator utiliza-se no jogo e a dança das oposições com o equilíbrio e a força da intensidade.

Ao analisar a técnica que o ator se utiliza no jogo atoral tento estabelecer um entendimento que passa pela intensidade e o equilíbrio que são colocados no termo que defendo como uma “dança das oposições”. No caso do Mifune, observe em Rashomon a qualidade do jogo e a escala de intensidade que vai da condensação da energia à explosão dentro desta “dança”, em qualquer cena do filme podemos observar o corpo de Mifune em uma relação direta de ação e reação, em oposição aos outros corpos em cena, ou mesmo a câmera. Uma característica da atuação teatral, o corpo em evidencia é o corpo que doa, e o que recebe entra em estado de latência, e assim a “dança das oposições” acontece na cena, no estado ou condição do que se opõe, um jogo de doação e oposição.

A atuação de Mifune é marcante dentro dessas diferenças entre a atuação minimalista do naturalismo e a histriônica teatralizada, mas a atuação parte da mesma natureza, o jogo entre corpos, em maior ou menor intensidade, e todas passíveis de comparação.

Retomando ao equilíbrio, é analisando as tradições orientais que Barba (2009) percebeu que é o equilíbrio essa a base de todo o jogo do ator, da imobilidade ao caminhar, dos gestos e movimentos do corpo, das expressões dos rostos, tudo passar pelo equilíbrio.

Nos registros de atuação de Mifune, mesmo quando ele se aproxima do que seria para nós no ocidente o naturalismo/realismo, existe ali uma ação codificada sob os preceitos milenares, e repito, mesmo que Mifune não venha de uma tradição teatral, na cultura japonesa as artes dramáticas e sua vertente bélica, as artes marciais, são parte da formação do indivíduo.

Alguns grandes estudiosos do ator no ocidente se alimentam dessas técnicas para criar uma arte do ator ocidental, foi assim com Stanislavski, Delsarte, Meyerhold, Brecht em diante, ou seja, no fundo toda arte da técnica ator, pode-se dizer que vem do oriente e no oriente atuar é dançar.

No oriente, toda a técnica dramática está baseada na divisão do corpo em duas metades iguais, segundo uma linha que o atravessa verticalmente, e na distribuição desigual do peso em vezes para um lado, outras para o outro. O movimento amplificado ou o movimento aparentemente estático são esses estudos que o corpo e a gestualidade do Mifune comunicam no seu registro de atuação.

Os princípios que busco, usando como objeto de análise o Mifune, e dos quais dispara a vida do ator, não levam em conta as distinções entre teatro e dança. A essência do movimento dramático seja a cena no teatro, na rua, ou na tela do cinema, a essência do movimento baseasse em contrastes, no equilíbrio entre a expansividade e a total condensação.

A rígida distinção que o ocidente faz entre teatro e dança revela uma incapacidade do ocidente tem em entender que atuar é muito mais que narrar, por isso corre-se o risco de levar o ator em direção ao mutismo do corpo. Essa distinção é absurda para os atores das tradições clássicas, ou mesmo para o artista marcial, afinal as artes marciais filosoficamente em sua essência são danças.

O conceito da “dança das oposições” seria uma forma de tradução dos movimentos de Mifune em Rashomon. Na tradição japonesa existem exercícios de treinamento do ator que se usa um procedimento artesanal que se assemelha a definição do princípio da “dança das oposições”, o ator deve imaginar que sobre ele existe um aro de ferro que puxa para cima, ao qual é necessário opor resistência para manter-se com os pés no chão. O termo japonês para designar essas forças contrapostas é *hippari hai*, que significa literalmente: puxar para si alguém que por sua vez o puxa. No corpo do ator, *hippari hai* se encontra entre a parte superior e a inferior e entre a anterior e a posterior. No teatro/dança japoneses esse princípio não é apenas para o corpo do próprio ator, mas para com seu colega de cena, para o público, para com a orquestra, e porque não expandir para nossa linguagem? Podemos utilizar esse mesmo princípio para analisar a relação do ator com a câmera, ou mesmo com o diretor.

O conceito filosófico do *hippari hai*, na realidade procede em discordante harmonia, tentando divergir um do outro, surpreendendo-se mutuamente, rompendo um o tempo do outro, mas sem distanciar-se, até o ponto de perder o contato e a particular ligação que opõe. A busca é chegar à harmonia dos opostos, ou a dança das oposições.

O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o princípio de oposição. Em torno desse princípio que baseio a análise do corpo, gestualidade e movimento do Mifune. Na sequência do julgamento (00:15:40) vemos o corpo de Mifune amarrado na base do tórax e sentado ao chão, mesmo sem o apoio dos braços podemos analisar o princípio do *hippari hai*

Voltando para as técnicas do naturalismo X o histriônico³ teatralizado, nas diversas técnicas cotidianas do corpo, as forças que dão vida às ações de distender ou retraindo um braço, as pernas, os dedos de uma mão, agem uma de cada vez. Nas técnicas extracotidianas, as duas forças contrapostas (distender e retraindo) agem simultaneamente. Ou melhor, os braços, as pernas, os dedos, as costas, o pescoço, de distendem como que resistindo a uma força que os obriga a dobra-se e vice-versa. Seguindo o mesmo princípio do caminhar em cena, o corpo do ator, no gesto mínimo ao máximo, seguem o mesmo princípio de oposições.

Qualquer um que possua algum rudimento de anatomia poderia objetar aqui que tudo isso não é essencialmente diferente do que acontece na mecânica natural do movimento na vida cotidiana. Porém são as técnicas extracotidianas que dilatam o corpo do ator para cena, são elas que as põem em evidencia para o espectador e tornam, portanto, significativo um aspecto que, no agir cotidiano, está submerso: Fazer “*ver*” é atuar.

A incoerência coerente

Desde o início das análises ou dos estudos das técnicas dos atores ocidentais o histriônico ou a teatralização, é amplamente criticado, apenas dentro dos gêneros, o melodrama, horror ou comédia é que o corpo histriônico é aceito, principalmente pela busca de uma verossimilhança que o naturalismo exige.

O termo “atuar como a vida” frequentemente desvia a atenção das deformações nas posturas naturais assumidas pelos atores orientais. É o que gostaria de ressaltar aqui, trata-se de normas completamente incoerentes do ponto de vista da ação natural, o que para nós do ocidente pode soar como teatralizado. Porém se nos limitarmos a repetir esse estilo de atuação “como na vida”, corremos o risco de nos afastarmos de uma arte do ator realmente diferenciada e passível de muitas análises. Para além do caráter cultural e histórico de cada região, estou falando de uma capacidade de construir um comportamento cênico artificial, mas crível. Por tanto, na práxis da técnica extracotidiana existe a linha filosófica da: Incoerência coerente. Que nada mais é que, artificial, mas crível.

3 - O Oxford English Dictionary define histriônico como “pessoa de caráter teatral” ou “estilo teatral”.

Não há uma redução do crível se o gesto e/ou movimento do ator é coreografado, se seu corpo é amplificado. Defender que o corpo do ator não necessariamente precisa se fixar nos cânones naturalistas não deveria os aprisionar no gênero, mas pelo contrario, libertar para a possibilidade da teatralização da atuação no cinema.

Fixar a incoerência de um gesto e de um movimento na ação eleva a ação a protagonismo, por exemplo, uma mão que age e ao mesmo tempo, diz, o corpo do ator como território narrativo.

Na vida cotidiana, essas ações e reações acontecem seguindo uma organicidade não refletida, que é fruto de automatismos transmitidos geneticamente e apreendidos culturalmente.

Com os gestos teatralizados histriônicos ostensivamente artificial Mifune nos conta a historia de seu personagem. Mesmo com gestos extracotidianos a ação é crível, o artificial gera uma identificação “natural”, e é o que a personagem precisa para contar a historia.

Para o ator no ocidente a busca é fazer fluir essa naturalidade para que se torne imperceptível, com exceção das ações específicas, como por exemplo, embaraço, medo, enfermidade, ataque de riso ou de raiva. No que diz respeito ao ator oriental ele não recorre à verossimilhança, e sim busca no seu catalogo de ações codificadas para trazer o crível para a ação expandida e dessa forma transforma em algo orgânico. Porém para além da discussão se o gesto é “natural” ou “teatral”, é colocar em evidencia se o gesto produz a crença.

Dentro da análise do gesto citável de Mifune observo este gesto (corpo) como um procedimento antinaturalista por natureza, a contensão x a explosão são condições que trazem o distanciamento ao espectador e transformam o registro de atuação de cada historia narrada no filme igualmente crível.

O código histriônico altamente estruturado compartilha várias características com a linguagem natural, fato que facilita muito a aceitação do crível por parte do espectador. Então que estaria em questão não seria a teatralização do gesto/movimento do ator, mas o que o cânone delimita. Para tanto, e por acreditar na possibilidade alargar a discussão para além do cânone, que este estudo se direciona.

Referências

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*; Trad. Patricia Alves Braga – Brasília: Teatro Caledoscopio, 2009.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

Pearson, Roberta E. *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Pudovkin, V. I. *Film Technique and Film Acting*. New York: Grove, 1970.

Inovação na cadeia produtiva de filmes e séries ficcionais brasileiras contemporâneas¹

Innovation in the contemporary brazilian fictional film and serial production chain

Gustavo Padovani²
 (Doutorando - UNICAMP)

Resumo: O artigo irá discutir o conceito de inovação aplicado a cadeia produtiva do audiovisual ficcional contemporâneo no Brasil. O estudo utilizará estudos de casos de projetos pela perspectiva da produção, distribuição e exibição como pontos de partida para uma investigação inicial no desenvolvimento de parâmetros para a investigação da inovação no contexto nacional.

Palavras-chave: inovação, audiovisual, brasil.

Abstract: The article will discuss the concept of innovation applied to contemporary audiovisual production chain in Brazil. The study will use project case studies from the production, distribution and exhibition perspective as starting points for research into the development of parameters for innovation in the national context.

Keywords: innovation, audiovisual, brazil.

Introdução

Os conteúdos audiovisuais no século XXI passaram por grandes mudanças que afetaram suas estruturas tradicionais. Ao tornarem-se majoritariamente digitalizados, as produções ficcionais para o cinema e a televisão, trouxeram à tona novas questões que não podem ser condicionadas apenas à um reducionismo tecnológico de sua exibição, assim como não devem ser compreendidas apenas como uma simples mudança na maneira em que esses produtos estão sendo consumidos.

Em um contexto de convergência midiática (JENKINS et al, 2014), a produção ficcional do audiovisual mundial tem sido criada, negociada, financiada e distribuída de uma maneira distinta e essas mudanças também afetaram o ecossistema do audiovisual brasileiro. O recorte da busca pela inovação na produção ficcional de filmes e séries é realizado nesse

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Políticas públicas, cadeia produtiva. .

2 - Gustavo Padovani é doutorando do programa de Multimeios - Unicamp. Mestre em Imagem e Som pela UFSCar e especialista em Gestão em Marketing pela FGV. Membro do grupo de pesquisa GEMInIS. Email: guspado@gmail.com

estudo por uma questão de escopo ao ensejar uma certa padronização dos conteúdos audiovisuais analisados. Ao acoplar o termo “audiovisual” indistintamente, sem definir quais gêneros eles se referem, seriam necessários incluir formatos de produção muito amplos como programas de auditório, realities shows, videoclipes, conteúdos de plataformas de vídeo (Youtube, IGTV) e outros. Ainda que séries e filmes ficcionais possam ter formatos e durações diversas, eles adotam estruturas narrativas e de produção que, historicamente, dialogam e convergem.

A ideia da concentração em produtos audiovisuais ficcionais direcionados para filmes e séries também reside na percepção de uma tendência contemporânea dos formatos de produção que buscam, através de múltiplas plataformas, fomentar a construção de um mundo narrativo (ECO, 2002 ; RYAN 2014), permitindo assim, a criação de obras que estão conectadas entre si, mas que se passam em tempos distintos ou com personagens em outro contexto. Essa prática já havia sido explorada por franquias audiovisuais transmídias como *Star Wars* e *Twin Peaks*, mas essa lógica está se transformando com o aparecimento das plataformas de vídeo sob demanda (VOD – Video On Demand) como Netflix, Amazon e Globoplay ao se tornarem um espaço de consumo de filmes e séries disponibilizados simultaneamente na ordem e no momento que seus espectadores preterirem.

A série *Breaking Bad* (AMC, 2008-2015) iniciou sua exibição na tevê e posteriormente disponibilizou suas temporadas integralmente no Netflix – e a última temporada foi exibida concomitantemente ao canal. Ao explorar o mesmo universo da série, cujo protagonista é o professor de química Walter White (Bryan Cranston), foi desenvolvido um *spin off* chamado *Better Call Saul* (AMC / Netflix, 2015 -). Exibido simultaneamente na tevê e na plataforma, a série aborda o passado de Saul Goodman (Bob Odenkirk), advogado de Walter White. O longa *El Camino* (Vince Gilligan, EUA, 2019) foi lançado direto na plataforma e aborda a trajetória de Jesse Pinkman (Aaron Paul) após a morte de seu chefe Walter White.

Essas formas de produção e distribuição de conteúdo audiovisual estão presentes no universo audiovisual brasileiro, mas ainda é necessário um exercício de investigação para que se possa discutir como a inovação se manifesta nesses projetos nacionais e, ainda assim, quais são os parâmetros válidos para essa observação em suas dimensões econômicas, políticas, estéticas e estratégicas.

O conceito de inovação no audiovisual

Desenvolvido nos estudos da economia, o conceito de inovação visa analisar estruturas e estratégicas mercadológicas exercidas em determinados setores industriais. Schumpeter (1991) é um dos autores seminais, ao considerar a inovação um processo de destruição criativa que beneficia mercados e empreendedores. A inovação pode ser aplicada a qualquer campo do conhecimento, mas depende de um referencial relacional, uma prática ou uma constatação para que pensemos então em que medida, tempo ou processo ela ocorre. Para Schumpeter (1991, p.76), a inovação pode ser estruturada como a introdução de um

novos produtos ou serviços, um novo método de produção, abertura de um novo mercado, a conquista de novas matérias primas ou o estabelecimento de uma nova indústria (pela dissolução ou conquista de um monopólio).

As asserções de Schumpeter seriam revisadas por outros autores ao perceberem que as atividades inovadoras eram dependentes de estruturas e investimentos públicos e privados dos sistemas em que elas estão inseridas (FREEMAN, 1987). Com a influência no campo do marketing, a noção da inovação no valor também passou a ser considerada ao demonstrar indicativos de como um mercado pode crescer. Quando a discussão sobre inovação é levada para o campo das mídias, e em específico do audiovisual, é possível observar como essas práticas também são observadas pelos valores subjetivos das criações artísticas.

André Bazin questionava a ordem tecnicista adotadas em algumas análises sobre a historiografia do cinema, pois em sua concepção “uma realização aproximativa e complicada da ideia precede, quase sempre, a descoberta industrial que é a única a poder tornar viável a sua aplicação prática.” (BAZIN, 1991, p.27-28). Embora não nomeado desta forma, a descrição do teórico francês é análoga a um processo de inovação: a aplicação de uma nova ideia surge da criação e das práticas para então ser materializada por processos industriais.

A ideia da inovação como um processo social também é defendida por Howard Becker que, em seus estudos, observa como artistas em seus diversos campos (fotografia, música, literatura e cinema) atuavam em relação a inovação em suas próprias obras e no mercado. Em sua concepção, “as inovações que suscitam vitórias institucionais são as que conseguiram criar em seu torno todo o aparato de um mundo da arte que mobilizaram pessoas em número suficiente para cooperar regularmente e que lograram promover novas ideias.” (BECKER, 1982, p.249)

Ao analisar a indústria cinematográfica, Laurent Créton observa que sua economia está sempre interpelada pela inovação. No entanto, o autor ressalta a existência, na indústria do entretenimento, uma inovação progressiva, incremental, que não é disruptiva a todo momento, sendo assim essencial para manter um fluxo contínuo da atividade, pois busca a “arte combinada com a lógica de inovação e a lógica de referência às normas estabilizadas.” (CRÉTON, 2014, p.56). Um produto imaterial como o cinema ou uma série depende de um investimento específico a cada projeto lançando, sendo necessário uma análise de seu um capital cultural (RIZZO e THROSBY, 2006): ou seja, os valores que a obra contém em si e como ela é reconhecida pelo público por fatores que vão desde a reputação construída pelo diretor, a popularidade e qualidade dos atores envolvidos no projeto e a abrangência temática da obra.

. No que diz respeito a inovação nas produção séries ficcionais, é possível entender diversas transições em seus formatos narrativos que saíram das tradicionais narrativas procedurais para longos e complexos arcos (JOHNSHON, 2005): algo explorado na década de 1980 com séries como *Hill Street Blues* (NBC, 1981 -1987) e aprofundado em um caráter transmidiático nas interações com fãs em rede em *Lost* (ABC, 2004-2010)

As plataformas de vídeo sob demanda (VOD) surgidas nessa década afetam o mercado de produções de filmes e séries ao possibilitar uma nova de distribuição desses conteúdos. Como observa Curtin, as plataformas VOD buscam a digitalização do mercado da distribuição que sempre foi “o centro das estratégias criativas e do sucesso financeiro de Hollywood” (CURTIN et al, 2014, p. 2). Ao serem também produtoras de conteúdos empresas como *Netflix*, *Amazon Prime* e *Globoplay* passaram a criar estratégias inovadoras de veiculação das obras e investir em produções que possuem um amplo diálogo com as redes.

Ao trabalhar com a disposição de interfaces de arquivos, as plataformas permitem que os usuários acessem conteúdos de forma ubíqua em diversos dispositivos, permitindo, a inovadora prática da distribuição de temporadas inteiras de uma vez, assim como estimula que usuários realizem maratonas de seus conteúdos. Na Argentina, o sistema de imbricação entre o cinema e as plataformas de vídeo sob demanda permite que muitos filmes sejam lançados no cinema e na plataforma *Cine.Ar*³ simultaneamente, sendo fruto de investimentos e políticas públicas fomentadas pelo INCAA.

Mesmo incorporando as críticas que a inovação seria apenas uma “simulação contínua do novo”, mantendo assim as relações de controle e de poder (CRARY, 2016, p.49), a inovação não cessa de existir e responde a perspectiva que se deseja aplicar a ela. Nessa implementação, é importante posicioná-la em contextos e estruturas específicas para que compreendamos os parâmetros dessas atividades e qual é a inovação nesse processo.

A inovação no audiovisual brasileiro

A produção audiovisual brasileira obteve um salto quantitativo e qualitativo relevante devido a criação da ANCINE e outras ações de políticas públicas advindas do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), assim como a implantação da Lei do Audiovisual, editais federais (PRODAV, PRODECINE) e estaduais (FUNCULTURA, PROAC). Em relação aos avanços no cinema após a retomada, ainda existem melhorias a serem aplicadas para estimular a produção em diferentes regiões do país, assim como é necessário fortalecer empresas produtoras e distribuidoras independentes para abarcar obras com “apelo comercial e o estímulo à pesquisa estética e à produção daquelas com linguagem inovadora ou aspectos não comerciais”. (IKEDA, 2015, p.258)

A transformação do Ministério da Cultura (MinC) em uma Secretaria dentro do Ministério do Turismo e a diminuição de 50% do valor destinados às linhas de incentivo federais na gestão de Jair Bolsonaro⁴, irão afetar o cenário de produção audiovisual nacional. Segundo os dados da OCA-ANCINE foram realizados 185 filmes em 2018⁵, o que indica um cresci-

3 - Disponível em www.cine.ar Acesso em: 01.12.2019

4 - Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contra-ancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml> Acesso em: 02.12.2019

5 - Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/mercado-audiovisual-brasileiro> Acesso em 02.12.2019

mento em relação aos últimos anos 5 anos. Paralelamente a esses dados, existe também um movimento de crescimento em produções seriadas criadas e distribuídas em plataformas de vídeo sob demanda como a *Netflix* e *Globoplay* no Brasil⁶.

Essas continuidades e descontinuidades sempre foram questões que atravessaram a produção cinematográfica brasileira, o que leva a questionamentos sobre a própria existência de uma indústria e assinala a sua própria “condenação do subdesenvolvimento” (GOMES, 2001, p.86). Observando esse cenário podemos constatar que a inovação nesse contexto surge ao compreender como coexistem processos que transitam entre diversas lógicas de produções, assim como, entre as mais diversas janelas de exibição independente do momento econômico que esses mercados passam.

A série *Sintonia* (*Netflix*, 2019 -) é um caso de inovação de valor no audiovisual: a marca *Kondzilla* se tornou o primeiro canal brasileiro do Youtube a realizar uma série ficcional na plataforma Netflix. Ao possuir 54 milhões de assinantes, a marca transporta esse capital cultural do mundo do funk em seus clipes para a explorar a narrativa de três jovens de periferia. Além da série contar com clipes musicais dos protagonistas e conteúdos que estimulavam a migração dos usuários para o VOD, a série exibiu o primeiro episódio no YouTube por alguns dias como uma estratégia *freemium*.

O filme (Gustavo Bonafé, Brasil, 2018) e a série (Canal Space, Brasil, 2019 -) *O Doutrinador* também podem ser observados como um caso inovador de produção: ambos foram rodados simultaneamente em 3 meses e abordam narrativas distintas sobre o mesmo universo dos personagens - o filme foi exibido nos cinemas alguns meses antes do lançamento da série. Embora não tenha sido produzido da mesma maneira, a combinação de filmes e séries com histórias distintas e lançadas em um curto espaço aparentam ser uma tendência quando observamos o caso de projetos audiovisuais para Tv Globo / Globoplay como *Sob Pressão* (3 temporadas e o filme lançado após o término da primeira) e *Carcereiros* (1 temporada e o filme lançado após seu término).

Desenvolvido no Arranjo Produtivo Local (APL) da Zona da Mata, o longa metragem *Família Dioni* (Alan Minas, Brasil, 2016) incorpora práticas formativas ao narrar a jornada de uma família que vive em um sítio em Minas Gerais. Seu processo de produção foi acompanhado pelo projeto *Fazer Filmes - Escola Animada*, no qual alunos participantes, instrutores e professores, utilizaram-se do roteiro do longa, para criar outros 11 curta-metragens relativo ao mesmo universo do filme.

Conclusão

Os três casos analisados demonstram formas distintas de praticar inovações incrementais ao se pensar a produção, a distribuição e exibição com as possibilidades novas de produção e as novas plataforma de exibição. Estudos de novos objetos também podem ex-

6 - Disponível em: <https://exame.abril.com.br/tecnologia/netflix-vai-investir-350-milhoes-de-reais-em-conteudo-brasileiro/> Acesso em 03.12.2019.

pandir essa noção, principalmente, ao compreender o peculiar movimento contemporâneo do mercado audiovisual: o corte nas políticas públicas de incentivo a produção audiovisual nacional e a expansão das produções direcionadas às plataformas de vídeo sob demanda por empresas brasileiras e estrangeiras. O uso de um mesmo universo narrativo em diferentes janelas, não resolverá todos os problemas de escoamento de uma obra, mas apontam para uma possibilidade de longevidade nos investimentos feitos em cada projeto.

Referências

- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Livros Horizonte: Lisboa. 2010.
- BAZIN, André. *O Cinema – Ensaios*. Editora Brasiliense: São Paulo. 1985.
- CRETON, Laurent. *Economie du cinéma et de l’audiovisuel*. Paris: Armand Colin, 1994.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Editora Ubu: São Paulo. 2016
- CURTIN, Michael; HOLT, Jennifer; SANSON, Kevin. *Distribution Revolution: Conversations about the Digital Future of Film and Television*. Okland: University of California Press. 2014
- FREEMAN, C. *Technology and economic performance*. London: Pinter, 1987.
- IKEDA, Marcelo. *Cinema Brasileiro a Partir da Retomada: Aspectos Políticos e Econômicos*. São Paulo: Summus Editorial. 2015.
- SCHUMPETER, Joseph. *Teoria do desenvolvimento econômico: uma investigação sobre lucros, capital, crédito, juro e o ciclo econômico*. São Paulo: Editora Nova Cultural. 1991.
- JENKINS, Henry; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Cultura da Conexão: Criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo, Aleph, 2014.
- JOHNSON, Steven. *Surpreendente! A televisão e o videogame nos tornam mais inteligentes*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- RIZZO, I. and THROSBY, D. *Cultural Heritage: Economic Analysis and Public Policy*, in V. A. Ginsburgh and D. Throsby (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, volume 1., Elsevier B.V. 2006
- RYAN, Marie-Laure & THON, J.N. (Org.) *Storyworlds across Media: toward a media Narratology*. Lyncon: University of Nebraska Press. 2014.

Ex-pajé e as modulações no documentário¹

Ex-shaman and the modulations in documentary

Gustavo Soranz²

(Doutor - Centro Universitário Fаметro)

Resumo: Apresentamos uma breve análise do filme Ex-Pajé, que tem como personagem Pepera Suruí, um antigo pajé que renegou sua cultura e abdicou de sua posição de curador em nome de valores impostos pela evangelização. Pretendemos evidenciar como o filme se constrói na modulação entre dualidades estéticas, como a observação e a encenação, a fotografia composta e o desenho de som, o campo e o extracampo, para representar a vida de um homem e uma cultura divididos entre dois mundos.

Palavras-chave: Ex-pajé, documentário, filme etnográfico, auto-ficção.

Abstract: We present an brief analysis of the movie Ex-Shaman, whose character is Pepera Suruí, a former shaman who reneged on his own culture and abdicated his position as curator in the name of values imposed by evangelization. We intend to highlight how the film is built in the modulation between aesthetic dualities, such as observation and staging, composite photography and sound design, the field and the extrafield, to represent the life of a man and a culture divided between two worlds.

Keywords: Ex-shaman, documentary, ethnographic film, auto-fiction.

Este trabalho será dedicado a fazer alguns breves apontamentos sobre o filme Ex-pajé (Dir. Luis Bolognese, 2018) ao qual vamos nos dedicar para analisar certas estratégias utilizadas em determinados documentários brasileiros produzidos nos últimos anos. Entretanto, antes cumpre aqui explicar certas motivações que ligam este trabalho a um outro mais amplo a ser desenvolvido, cujas premissas estamos delineando. Estamos interessados em refletir sobre um conjunto de documentários brasileiros de longa-metragem recentes que abordam ou retratam grupos indígenas. Nos parece que nesta segunda década do século XXI observamos uma notável regularidade de filmes que se dedicam a temas inseridos ou aproximados a esse recorte, com abordagens e faturas fílmicas diversas. Além desse recorte que pode ser considerado temático, nos interessam casos de filmes onde podemos notar o uso de estratégias de encenação aproximadas ao que podemos considerar autoficção ou autoencenação. Com esse interesse em mente, a título de exemplo de um possível *corpus* de filmes realizados entre os anos de 2011 a 2018, podemos destacar os documentários *As hiper-mulheres* (Dir. Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Carlos Fausto, 2011), *O mestre e o divino* (Dir. Tiago Campos Torres, 2013), *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (Dir. João Salaviza e Renée Nader, 2018) e *Ex-pajé*, nosso interesse aqui.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Representações Indígenas.

2 - Doutor em multimeios pela Unicamp. Professor do Centro Universitário Fаметro (Manaus/AM).

Cabe aqui dizer que, além do interesse acadêmico nessa investigação, a reflexão sobre usos de estratégias de encenação ou autoencenação em filmes de temáticas indígenas nos interessa em função de outro projeto pessoal. Atualmente trabalhamos no desenvolvimento de um documentário sobre o processo migratório de grupos indígenas do Noroeste amazônico, Terra Indígena do Alto Rio Negro, para centros urbanos como Barcelos e, principalmente, Manaus. Nesse projeto, uma das linhas de força entre as estratégias narrativas escolhidas é justamente o uso de reencenação promovida pelos próprios sujeitos e personagens reais como recurso estético condutor da narrativa.

Ex-pajé, o filme

Inicialmente, gostaríamos de apontar algumas questões extrafílmicas que consideramos importantes para as opções adotadas no filme e pelo encaminhamento da sua fatura fílmica. Luis Bolognese, diretor e roteirista, além de premiado e reconhecido como roteirista de filmes de ficção, tem formação como cientista social, algo que nos parece ser digno de nota pois indica um vetor de interesse e de compromisso com a questão indígena em termos de sua dimensão ética, ou seja, sua formação nos permite pensar que seu interesse pela temática indígena vai além da curiosidade, sendo ele também alguém já inserido ou com proximidade no campo de estudos mais envolvido com as questões subjacentes à temática do filme. Outro aspecto importante refere-se ao desenvolvimento do projeto do filme. Sabemos que este foi um projeto que em sua etapa de desenvolvimento participou de laboratórios de desenvolvimento, cada vez mais comuns no circuito de cinema. Nesses laboratórios podemos dizer que se busca aprimorar as propostas para que desenvolvam maior comunicabilidade com públicos amplos e não necessariamente informados sobre a questão indígena, por exemplo. Neste caso, notamos um distanciamento do modelo puramente etnográfico em favor de um modelo que dialoga mais abertamente com filmes narrativos, algo que se nota nas estratégias adotadas pelo cineasta. Diversas são as estratégias típicas de filmes narrativos que são utilizadas, como por exemplo, o uso de uma clara estrutura narrativa, com roteiro, situações de encadeamento de eventos, personagens, arcos dramáticos dos personagens, etc. Também nas estratégias de filmagem notamos o uso de recursos geralmente mais associados a tipos de cinema onde há um controle maior da encenação. Em relação a esse quesito, podemos destacar a articulação entre os espaços e os pontos de vista e os movimentos de entrada e saída do quadro, por exemplo. Em termos de estratégias de filmagem, notamos o uso de certas dualidades, tais como filmagens ora observacionais, ora encenadas e o recurso de quadro bastante compostos em contraposição a um desenho de som elaborado. Podemos destacar ainda a dualidade no regime narrativo do filme, que conta por um lado com o diretor, que exerce o controle dessa operação e por outro de Perpera, o personagem que vive essa situação de reencenar sua própria história, digamos uma situação aproximada ao que podemos considerar uma autoficação.

Perpera Suruí, o ex-pajé

O filme Ex-pajé acompanha a rotina de Perpera Suruí, outrora respeitado como liderança e especialista de cura na aldeia, agora relegado a ser uma espécie de porteiro da igreja evangélica que atua na vila. É um personagem perdido entre dois mundos, entre a sua tradição ancestral e a vida que lhe foi imposta pela modernidade pós-contato com a sociedade ocidental. Perpera é um personagem em busca de uma identidade que foi perdida.

Para narrar essa história o filme constrói situações para inserir esse personagem nessa posição deslocada que agora ocupa. Por exemplo, em determinada cena no início do filme, Perpera aguarda na saída da vila para deslocar-se para a cidade. Uma caminhonete moderna encosta. Nela estão dois jovens da aldeia. A caminhonete está cheia de objetos e quase não há lugar para Perpera, que tem que se contentar em pegar carona na carroceria. Quando se dirige para a igreja onde cumpre sua função de porteiro ou zelador, Perpera está vestido com roupas sociais - calça, camisa de mangas compridas e gravata - que visivelmente são maiores do que ele. Assim como estas, diversas outras cenas ilustram o deslocamento e evidenciam o desconforto desse personagem com essa sua posição atual. O ponto da identidade é colocado de maneira sutil e marcante em pequenas situações típicas da vida na cidade, onde indígenas mais velhos precisam se deparar com questões rotineiras da vida urbana, como ir à lotérica para sacar dinheiro. Nesta cena a atendente pede: "O senhor me empresta a identidade do senhor?"

Nas conversas com um jovem interessado sobre sua história de vida, Perpera relembra os tempos em que era pajé. A chegada de uma tese de um antropólogo francês coloca mais uma camada de estranhamento nessa situação apresentada por meio da vida do ex-pajé. Ela está escrita em francês e não serve para eles. O evento serve para deflagrar uma virada. Ao notar que não há imagens na tese, o jovem chamado Bira pergunta de Perpera se ele não tinha imagens dele. Perpera diz que sim, que tinha imagens. Ele então sai de cena e volta com um punhado de imagens de um livro que diz ser de Betty. Possivelmente o livro "Nós, Paiter - os Suruí de Rondônia", livro resultante da tese de doutorado da antropóloga Betty Mindlin, que teve longa relação com os Suruí e sobre eles publicou alguns livros.

As imagens recuperadas por Perpera deflagram um processo de busca por reconstituir uma memória interdita, proibida pelos evangélicos, que trouxeram para a vila a máxima de que pajé é coisa do diabo. O passado que ressurgiu por meio das imagens fotográficas. A busca por essa memória por parte de Perpera inicia o que vai ser um processo de busca por uma identidade coletiva, daquilo que faz os Suruí serem um povo.

A busca da identidade pelos Suruí não está na negação dos recursos da modernidade, mas está na reconciliação da sua relação com a natureza e seus seres, vivos e espirituais. Algumas cenas demonstram essa relação por meio dos olhares de Perpera, quando, por exemplo, enquanto o pastor prega na igreja, Perpera detém-se nas abelhas que lá fora polinizam

as flores. No decorrer do filme vamos acompanhado essa ligação com a dimensão espiritual da floresta se fortalecendo nele. Nessas situações o filme uso do desenho de som para dar expressão a esse mundo invisível dos espíritos ou da força da natureza.

Outro evento na história coloca Perpera diante do dilema em ser ex-pajé. Uma velha matriarca é picada por uma cobra e cai doente. A comunidade se volta para Perpera para que este ajude na sua recuperação. Ele então passa a ditar certas orientações, recuperando o saber ancestral que domina. Indica a dieta a ser seguida pela comunidade e ordena matar a cobra. Reassume assim seu papel de mediador entre a comunidade e o mundo espiritual. Com a reconquista desse protagonismo e da autoconfiança, Perpera vai reencontrando o caminho da tradição e da identidade Suruí. Ele quer construir uma flauta de cura. Com a flauta os Suruí se reconciliam com a tradição, com seus saberes ancestrais, convocados para resolver uma situação do presente. Perpera reassume a liderança no processo, que parece demonstrar um caminho para os Suruí. Um caminho de existência onde a tradição tem seu lugar, sua importância, para contribuir para a sobrevivência do grupo.

O filme permite a Perpera exercer novamente seu protagonismo como pajé. Provavelmente seu papel ideal, desejado. Permite que ele se mostre e se expresse conforme quer ser reconhecido. Cria uma nova imagem sua, que recupera as memórias dos tempos antigos e mostra ao seu povo um futuro possível de reconciliação com seu passado e saber ancestral.

O diretor propõe com o filme um meio para que Perpera reencontre sua identidade como pajé. A partir dos registros imagéticos ele vai reconstruir sua memória, se reconciliar com os espíritos, reassumir seu protagonismo como especialista da cura que transita entre dois mundos - o dos homens e o dos espíritos. Ao menos no filme, Perpera cumpre mais uma vez seu papel de líder espiritual. Tal como as fotografias da antropóloga registraram e preservaram a imagem dos Paiter Suruí, o filme registra a ação do pajé na vida social do grupo, utilizando os meios expressivos do cinema para representar essa atuação entre o mundo visível dos homens e o mundo invisível dos espíritos.

Referências

AUSTIN, T. & JONG, W. (Orgs.) *Rethinking Documentary: new perspectives, new practices*. McGraw Hill Open University Press, 2008.

CARREIRO, R. (Org.) *O som do filme: uma introdução*. Curitiba: Ed. UFPR; Ed. UFPE, 2018.

COMOLLI, J-L. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

FURTADO, G. P. *Documentary filmmaking in contemporary Brazil: cinematic archives of the present*. New York: Oxford University Press, 2019.

RENOV, M. *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press, 2004.

Mulheres na direção: documentários de média-metragem no Brasil (1980-1989)¹

Women directors: half-length
documentaries in Brazil (1980-1989)

Hanna Henck Dias Esperança²

(Mestranda - Universidade Federal de São Carlos)

Resumo: Considerando a grande parcela que as mulheres ocupam na direção de documentários de curta e média metragem no Brasil entre 1980-1989, o presente texto tem como objeto de estudo a relação da mulher com o trabalho, eixo temático que ocupa posição importante na produção mencionada. Para que seja possível discuti-lo, selecionamos para a análise o filme *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), da pernambucana Kátia Mesel.

Palavras-chave: Documentário, curta-metragem, mulheres trabalhadoras, cinema de mulheres.

Abstract: Considering the large amount of women who occupied directing positions in short and half-length Brazilian documentaries between 1980-1989, this text has as its object of study the relationship between women and their work, a thematic axis that has distinguished position within the aforementioned productions. To make this discussion possible, we have selected for analysis the movie *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), from Pernambuco director Kátia Mesel.

Keywords: Documentary, short-film, working women, women's cinema.

Enquanto há um crescimento cada vez maior e mais diversificado dos estudos voltados ao cinema de mulheres, seja na forma de pesquisas ou na criação de espaços e eventos para discussão, ainda existe um direcionamento desses estudos focado nos filmes de longa-metragem de ficção. O curta e o média documentais permanecem, portanto, um território pouco explorado, mesmo que as mulheres tenham produzido com bastante vigor em ambos os formatos. É o que aconteceu no Brasil nos anos 1980, quando as mulheres ocuparam mais de 30% da realização documentária de menor metragem, com aproximadamente 160 filmes³, graças a uma série de aspectos que viabilizaram não só as condições propícias para a produção como também a distribuição e exibição. A Lei da Obrigatoriedade, a organização

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: A presença de mulheres no cinema.

2 - Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos na linha de pesquisa História e Políticas do Audiovisual.

3 - Dados coletados do site Catálogo do Documentário Brasileiro. Disponível em: <http://documentariobrasileiro.org/catalogo/>.

da classe cinematográfica em torno da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), as realizações do Prêmio Estímulo em São Paulo, a formação de profissionais em graduações de cinema, o surgimento de alternativas para a distribuição e exibição externas ao circuito comercial e a discussão ativa de pautas feministas desde meados dos anos 1970, são apenas alguns fatores que tornaram possível não só o grande número de produções documentárias de curta e média-metragem nos anos 1980, como também a inserção ativa das mulheres nesse processo. É olhando por esse viés que a década oitocentista se torna um período rico para o estudo voltado à direção feminina.

Considerando as informações expostas, podemos dizer que essa produção tinha como principal foco a representação da mulher no documentário. De acordo com a socióloga Paola Giuliani, a década de 1980 também foi um período de “profundas crises de reestruturação” (GIULIANI, 2004, n.p.) no que concerne o universo do trabalho, quando novas temáticas estavam sendo introduzidas nos debates sindicais, em consequência do processo de democratização que estava passando o país. Discussões acerca da política salarial, revisões da legislação do trabalho e a reforma agrária eram alguns desses tópicos que integravam a nova agenda do trabalhador em meio a premência de uma nova constituição. Ao mesmo tempo, a participação feminina nos sindicatos e na composição dos diretórios também se tornava cada vez mais crescente, trazendo à luz uma série de problemas que afligiam o cotidiano específico da mulher trabalhadora, como o assédio sexual, as condições insalubres no ambiente de trabalho, as horas estendidas da dupla jornada e a desigualdade salarial. Podemos dizer, portanto, que na década de 1980 ocorre um encontro entre o feminismo e o trabalho, entre as questões de classe e as questões de gênero. O discurso da coordenadora da Comissão da Mulher da CUT em 1989, transcrito no texto de Giuliani, evidencia essa ideia ao dizer: “Mais ágil que o sindicalismo, o feminismo desnudou a realidade das mulheres trabalhadoras. Deu-lhe visibilidade e apontou a aliança entre exploração de classe e opressão de sexo; salários menores, dupla jornada, falta de profissionalização, falta de creche.” (GIULIANI, 2004, n.p.)

Pensando nesse contexto, não é estranho que a mulher trabalhadora ocupe posição privilegiada nos documentários realizados por mulheres nos anos 1980 que, seguindo a mesma direção que as discussões da época, demonstravam grande interesse pelas reivindicações da classe trabalhadora alinhadas às questões de gênero. *Mulheres da terra* (Marlene França, 1985), *Marias da castanha* (Edna Castro e Simone Raskin, 1987), *Dupla jornada* (Ângela Freitas, 1989) e *Mulheres no canavial* (Jacira Melo, Márcia Meirelles e Silvana Afram, 1986) são alguns exemplos que podemos citar.

Esses filmes têm como característica comum a denúncia e a problematização das condições de trabalho que as mulheres mostradas vivenciam. Apesar de também lidar com a representação da mulher trabalhadora, o documentário *Sulanca: a revolução econômica das mulheres de Santa Cruz do Capibaribe* (1986), da pernambucana Kátia Mesel, toma um sentido diferente ao tratar do trabalho não como negativo, mas como algo que deve ser celebrado. No intuito de compreender de onde nasce esse atrito, analisaremos o filme de Mesel em relação ao que estava sendo discutido na época.

Kátia Mesel iniciou sua carreira nos anos 1970 em meio ao ciclo pernambucano de Super 8, chegando à década de 1980 com mais de vinte documentários realizados. Considerada a primeira cineasta mulher a consolidar carreira em Pernambuco (GALVÃO, 2018), seus filmes, incluindo *Sulanca*, demonstram um interesse muito grande no registro da cultura popular nordestina.

Sulanca é um média-metragem de quarenta minutos de duração, que tem a proposta de discutir o trabalho artesanal realizado pelas mulheres de Santa Cruz do Capibaribe, em Pernambuco, na confecção de sulanca. A comercialização dessa peça feita com retalhos de tecido se tornou extremamente popular, causando mudanças econômicas e sociais profundas para a região de Santa Cruz. A “revolução econômica das mulheres”, como diz o título, faz referência à prosperidade da cidade, colocando as sulanqueiras, nome dado às mulheres que produzem a sulanca, como as responsáveis pelo crescimento econômico de onde residem. É por esse motivo que o documentário estabelece uma visão otimista de celebração do trabalho, visão essa, como já mencionamos, bastante diferente dos outros filmes que também se propuseram a discutir as questões relacionadas à mulher trabalhadora no mesmo contexto.

O uso constante de planos abertos e convidativos, além de cores primárias na composição do quadro, são exemplos de elementos imagéticos que criam uma atmosfera otimista para o documentário. As cores, além de darem um tom alegre e festivo para o lugar, também se relacionam diretamente com o universo do tecido e da costura pelo qual Santa Cruz sobrevive, indicando a presença constante da sulanca no cotidiano da cidade. No que concerne o âmbito sonoro de *Sulanca*, o filme se estrutura através de canções curtas, compostas e interpretadas pela paraibana Cátia de França, que desempenham função semelhante a de um narrador, auxiliando no tom extrovertido das cenas, emitindo informações importantes e descrevendo o que vemos na imagem. O documentário também é composto por entrevistas com as sulanqueiras e por imagens que registram tanto a movimentação da feira onde a sulanca é comercializada, quanto o dia a dia dos moradores da cidade.

Para analisarmos as relações que *Sulanca* estabelece com o trabalho, é importante estabelecer algumas informações que caracterizam o modo de operação das sulanqueiras. Autônomas, elas geralmente trabalham em casa, sendo responsáveis por todo o processo da sulanca, desde a criação até a comercialização. A produção caseira e individualizada da sulanca gera consequências na forma que o filme escolhe retratar esse trabalho, criando principalmente espaços e relações ambíguas. O espaço da casa, por exemplo, torna-se um lugar onde ao mesmo tempo que é doméstico, também é de trabalho. A consequência é que as relações familiares se tornam igualmente ambíguas, deixando de ser apenas familiares para coexistirem com uma relação profissional. Assim, frequentemente, a mulher detentora de toda a cadeia de produção da sulanca é quem passa a prover o sustento da família, ocorrendo uma inversão hierárquica de poder entre a relação tradicional de marido e esposa.

A individualização do trabalho gera, ainda, uma característica incomum para os documentários que tratam da questão da mulher trabalhadora. Em *Mulheres da terra* e *Marias da castanha*, por exemplo, as trabalhadoras cortavam cana ou quebravam castanhas em um mesmo espaço e, portanto, formavam um coletivo com interesses comuns, organizando-se politicamente. Já em *Sulanca*, essa esfera de organização política é completamente ausente, sendo importante ressaltar que tal ausência não é problematizada pelo filme ou colocada como uma situação negativa, até porque o trabalho individual das sulanqueiras é amplamente celebrado justamente pela contraposição ao ambiente coletivo e exaustivo das fábricas de confecção.

Por fim, *Sulanca* ainda cria outros tipos de ambiguidades em sua estrutura. Por mais que o documentário seja um retrato positivo do trabalho das sulanqueiras, algumas problematizações escapam ou são colocadas explicitamente. As mulheres de Santa Cruz, pelo contexto em que vivem, experienciam um período de mudanças, situando-se entre o progresso e o atraso, entre o moderno e o tradicional. Muitas vezes empresárias e donas do próprio negócio, desempenham o papel ativo no sustento da família, mas ainda se encontram conectadas a uma sociedade patriarcal, onde a revolução chega ao trabalho, mas não à esfera doméstica. Portanto, não conseguem se desassociar das obrigações sociais que lhe são impostas, acumulando no seu dia a dia os afazeres do lar, do cuidado da criança e do marido, além do trabalho na confecção. Apesar da dupla jornada estar presente de forma bastante sutil no documentário, surgindo apenas através de um depoimento de uma sulanqueira, não podemos ignorar que a problematização é feita, principalmente por ser um tópico unânime entre as produções que já citamos anteriormente. No caso de *Sulanca*, entretanto, Mesel escolhe tratar a dupla jornada não como um problema gerado pelo trabalho das sulanqueiras, mas como um problema imbricado na sociedade santacruzense, que permanece com uma mentalidade predominantemente patriarcal.

Outro depoimento interessante é feito por uma professora de colégio, que relata que muitas mães de alunos conseguiram sair da prostituição graças à sulanca. O fato é interpretado como algo extremamente positivo pelo filme, mas não deixa que ser passível de problematização da desigualdade social presente em Santa Cruz por parte do espectador, já que o próprio documentário enfatiza que muitas das mulheres que trabalham com sulanca possuem diversas propriedades, lojas e casas, enquanto algumas ainda precisam recorrer à prostituição para sobreviver.

Ao mesmo tempo em que Mesel constrói toda uma celebração da prosperidade da sulanca, a diretora também demonstra um interesse muito grande pelo registro de práticas que ou estão em decadência por conta da sulanca, como o trabalho dos sapateiros, ou que não têm ligação alguma com a sulanca, construindo um retrato mais complexo e diverso da cultura santacruzense. Esse interesse se estende até mesmo a outros tipos de representações femininas, procurando mostrar mulheres que fujam do padrão da costureira, um trabalho considerado majoritariamente feminino e que toma proporções extremas na cidade de Santa Cruz.

Conclusão

Sulanca, por não estabelecer uma relação negativa com o trabalho que apresenta, pode parecer desconectado com o contexto da mulher trabalhadora que apresentamos na abertura deste texto. As problematizações dos papéis femininos, por exemplo, tanto no âmbito doméstico quanto no trabalho, são pequenas se comparadas aos documentários do mesmo período. Assim, pensamos que *Sulanca* tenta se colocar como o registro de um lugar onde esses papéis já foram parcialmente modificados ao representar a mulher trabalhadora em posição de poder econômico, autônoma e fora de ambientes exploratórios. Nas poucas vezes em que ocorre certa problematização da realidade das sulanqueiras, o documentário o faz de forma que compreendamos que a mulher trabalhadora já está politicamente modificada, mas que é o seu meio externo que ainda necessita de mudanças.

Referências

- AVELAR, L.; BLAY, E. (Orgs.). *50 anos de feminismo: Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Edusp, 2019.
- BERNARDET, J.C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- GALVÃO, Y. *Cinema com mulheres em Pernambuco: trajetórias, políticas e estéticas*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.
- GIULANI, P. Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira. In: PRIORE, M.D. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2014.
- HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.
- HOLANDA, K.; TEDESCO, M. (Orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papyrus, 2017.
- LABAKI, A. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.
- PADOVAN, C.J. *Audácia e diversidade: curta-metragem e Prêmio Estímulo (1968-1984)*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SILVA, D. *Vida longa ao curta*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.
- TEIXEIRA, F. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- TELES, P.C. *Filmes de média-metragem (1960-1990): abandonados no tempo?* Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

Coexistências plurais no cinema de Sissako¹

Plural coexistences in Sissako's cinema

Hannah Serrat de S. Santos²

(Doutoranda - UFMG)

Resumo: As dificuldades de comunicação e de reciprocidade entre os sujeitos mobilizam o cinema de Abderrahmane Sissako, interessado nos movimentos migratórios, nas diásporas e na colonização nos territórios do Mali e da Mauritânia, no oeste africano. A partir disso, este trabalho pretende apresentar uma proposta de investigação de seu cinema, considerando as formas de escuta e de apreensão do visível convocadas e elaboradas em seus filmes.

Palavras-chave: cinema africano, olhar, aparência, comunidade, migração.

Abstract: The need to restore forms of interlocution and reciprocity between different people constitutes Abderrahmane Sissako's cinema, which is also interested in migratory movements, diasporas and colonization in the territories of Mali and Mauritania, in West Africa. Therefore, this paper analyses his cinema, considering the ways of listening and apprehension of the visible elaborated in his films.

Keywords: African cinema, gaze, appearance, community, migration.

A tarefa de reconstituir reciprocidades possíveis, assim como de abordar, politicamente, as fronteiras e as cisões que impedem a interlocução e a comunicação entre os sujeitos, é aquela em que o cinema de Abderrahmane Sissako se engaja. Cada filme a seu modo aborda movimentos migratórios e/ou diaspóricos nos territórios do Mali e da Mauritânia, ligados não apenas a um extracampo histórico, político e social que os atravessa e os mobiliza, mas também à própria biografia do realizador, que ainda jovem deixou o continente africano para estudar, primeiro na Rússia e depois na França, onde ele ainda hoje vive e trabalha. Seu cinema dedica-se, assim, a abordar a complexidade das relações entre a África e o Ocidente, entre estrangeiros e autóctones, o exterior e o interior. A presença do rádio e da televisão, a constante composição de retratos e fotografias, assim como as dificuldades de tradução e interlocução entre diferentes povos atravessam as narrativas e convocam-nos a pensar outros modos de ver e de ouvir em comum. Tendo isso em vista, este trabalho pretende apresentar uma proposta de investigação do cinema de Sissako, considerando as formas de escuta e de apreensão do visível convocadas e elaboradas em seus filmes, especialmente seus longas-metragens *A vida sobre a Terra* (1998), *Heremakono* (2002), *Bamako* (2006) e *Timbuktu* (2014).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 2, do Seminário Temático Cinema Negro africano e diaspórico - Narrativas e representações.

2 - Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, bolsista da CAPES/PROEX. Mestre e Bacharel em Comunicação Social pela mesma instituição.

Em *A vida sobre a Terra* (1998), Sissako, então radicado na França, retorna ao continente africano para visitar seu pai na pequena vila de Sokolo, no interior do Mali, colocando em questão sua própria trajetória fora dali e sua complexa relação de pertencimento no interior daquela comunidade, mas também retratando o cotidiano dos moradores e a sua relação com a terra, com o trabalho e com o tempo. Em *Heremakono* (2002), a questão migratória constitui-se como foco da narrativa que nos apresenta Abdallah, um jovem malinês que chega na pequena vila de Nouadhibou, no litoral da Mauritânia, para se despedir de sua mãe antes de partir para o estrangeiro, como um dia fez o próprio Sissako. Paralelamente, o filme acompanha o trânsito pelas ruas da cidade de outros personagens em trânsito, como Makan, Michael e Omar, três imigrantes negros que também desejam partir em direção à Europa, além do eletricitista Makan e Khatra, seu jovem ajudante. Já em *Bamako* (2006), na capital do Mali, o realizador instala no quintal da casa de seu pai, na época já falecido, um pequeno tribunal para julgar a responsabilidade do Banco Mundial e do FMI sobre a condição de pobreza dos povos africanos. A partir disso, acompanhamos os personagens, apanhados no transcorrer do cotidiano durante o julgamento, a transitarem de um lado para o outro no quintal e nas bordas da cidade. Durante o filme, alguns deles colocam em questão a difícil relação de África com a presença estrangeira, colocada em cena sobretudo na figura dos advogados e promotores. Por fim, em *Timbuktu* (2014), trata-se de encenar deslocamentos a partir do trânsito de jihadistas que percorrem as ruas da cidade, que dá nome ao filme, fiscalizando os moradores. De maneira geral, o filme retrata o cotidiano de um povoado, afetado pela presença estrangeira de extremistas religiosos, as formas de violência de que se valem os invasores e os modos de resistência a eles.

Tendo isso em vista, nosso trabalho interessa-se pelos modos com que o cinema engendra formas de coexistência entre aqueles que, habitando um mesmo território, já não partilham o mesmo sangue, a mesma raça ou a mesma terra natal. Abordamos, nesse sentido, o modo com que o cinema de Sissako, ao contrário de incorporar e reiterar a imagem fixada que comumente é oferecida aos sujeitos - “escravos de sua aparição”, como nos dizia Frantz Fanon (2008, p. 108) - , dá lugar a formas de aparecer mais justas e libertárias, tanto a partir daquilo que se inscreve nas cenas, como em relação aos olhares aos quais elas endereçam-se.

Ver e aparecer em comum

A já conhecida premissa de Georges Didi-Huberman (2011) que sugere que “os povos estão expostos” instiga-nos a pensar sobre seus modos de aparição ou de exposição, que se encontram, de acordo com o filósofo francês, “ameaçados em sua representação - política e estética - ou até, como acontece com demasiada frequência, em sua existência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42), seja subexpostos “na sombra da censura a que estão sujeitos” ou mesmo superexpostos pelos holofotes do espetáculo. O que nos interessa, no entanto, ao retomar a importante formulação de Didi-Huberman é pensar, criticamente, qual é a origem dessas fontes de luz que ou iluminam em excesso os povos ou os apagam completamente. Afinal, os povos estão expostos a quem, são expostos por quem? Pensando, por exemplo,

nos povos negros e africanos, muitos deles habitantes de antigas colônias francesas: estariam eles, de fato, “expostos a desaparecer” porque as luzes do Ocidente ou não os alcançam suficientemente ou os iluminam em demasia?

Para Hannah Arendt (1995), a quem o pensamento de Didi-Huberman se filia, trata-se de entender que o que há em comum entre todas as coisas vivas e mortas é que elas aparecem sempre para alguém. Arendt pensa, especificamente, em um aparecer na cena pública onde os homens e as mulheres são compreendidos a partir de pontos de vista distintos, ao mesmo tempo, enquanto sujeitos que vêem e que são vistos, sem pressupor, com isso, uma cisão entre o Ser e a Aparência. Ela propõe (1995, p. 19): “não existe sujeito que não seja também um objeto e não apareça como tal para alguém mais, que garante sua realidade ‘objetiva’”. Nesse sentido, o aparecer, que demanda sempre a presença de uns e de outros ou de umas e de outras (sempre no plural), implica na compreensão do mundo a partir da pluralidade e da diferença, inclusive de perspectivas.

Consciente de certa comunidade de espectadores, em grande medida, brancos e europeus, a quem seus filmes, de forte circulação e financiamento transnacionais, também se destinam, Sissako parece dispor olhares e perspectivas, a partir das operações de enquadramento e de montagem, colocando em questão as formas de aparecer e os modos de ver os sujeitos em cena.



Figura 2: Fotogramas de *A vida sobre a terra* (1998, Sissako), em sequência. Jogo duplo do cinema: fazer com que os homens e mulheres em cena posem, ao mesmo tempo, para si e para o outro.





Figura 3: Fotogramas de três cenas de *Heremakono* (2002, Sissako). Em mais de um momento e sob diferentes formas, Sissako coloca em questão sobretudo a partilha do olhar.



Figura 4: Fotogramas de *Bamako* (2006, Sissako). Nas três primeiras imagens, acompanhamos um cinegrafista que filma um casal celebrando seu casamento e o corpo de um dos personagens coberto por um tecido, sendo velado já ao fim do filme. Já as quatro últimas imagens são fotogramas de um trecho em que um pequeno curta-metragem, chamado *Death in Timbuktu* é exibido em uma pequena televisão durante a noite, diante de um pequeno grupo. Em ambos os momentos, vemos a câmera ou a televisão e, em seguida, as cenas filmadas ou apresentadas na TV aparecem como parte integrante de *Bamako*. No último fotograma, partilhamos com um jovem, também espectador de *Death in Timbuktu*, o olhar sobre a aparição da morte.





Figura 5: Fotogramas de *Timbuktu* (2014, Sissako), apresentadas em ordem de aparição. Acompanhamos alguns jihadistas gravarem um vídeo sobre a importância do Jihad. Um homem manipula a câmera e o outro segura um holofote, que insiste em não acender. Vemos o jovem que titubeia, inseguro de sua atuação para o vídeo, e sua imagem no visor da câmera.

Nos fotogramas apresentados acima, em *A vida sobre a terra* (figura 2), o retrato originalmente produzido pelo fotógrafo de rua, poderia destinar-se apenas àquela que é retratada e que, portanto, posa para si e para os seus (familiares, amigos, afetos). No entanto, o reenquadramento do cinema oferece ao retrato outras destinações. Ao mesmo tempo, trata-se de colocar em cena um jogo de olhares: vemos o fotógrafo fazer seu retrato, através de um espelho que também é visto por um cabelereiro do outro lado da rua. Partilhamos com ele o olhar, ao mesmo tempo, em que o vemos também ser retratado pelo cinema.

Já em *Heremakono* (figura 3), acompanhamos Abdallah a observar o cotidiano de Nouahjibou através de uma pequena janela em seu quarto, como quem só poderia aproximar-se da cidade enquanto espectador. O cinema, ao sobreenquadrando a janela, parece nos oferecer um ponto de vista quase similar ao de Abdallah: nosso ponto de vista, no entanto, não poderia ser o mesmo e, talvez, por isso, o enquadramento que o filme nos oferece é levemente angulado e não corresponde precisamente ao eixo do olhar. Tal como acontece nos últimos fotogramas, em que vemos o pequeno Khatra iluminar com uma lanterna o rosto de Maata. Na segunda cena, Abdallah assiste a um programa de TV francês, solitariamente em uma sala. Se o gesto de *mise-en-abyme* do cinema faz com que nos vejamos vendo a TV, nossa perspectiva também não poderia se sobrepor a de Abdallah (que igualmente assiste), ainda que partilhemos com ele um olhar estrangeiro sobre o programa em exibição.

Cada filme a seu modo, coloca em questão a partilha dos olhares que se constituem nas cenas e diante delas: quem, afinal, mostra, quem aparece e quem vê? Pensando nas cenas de aparição a que o cinema dá lugar, é preciso considerar a necessidade de operar uma

redistribuição dos corpos, das vozes e dos discursos que se inscrevem ou se constituem nos filmes, fazendo frente às formas segregadoras de apreensão do visível – que, tantas vezes, supõem que o mundo poderia ser apreendido por um tipo ideal de espectador, tomado a partir de um ponto de vista privilegiado e dominante.

bell hooks (2018), escritora negra e norte-americana, já nos alertava em 1992 para o modo com que, frequentemente, as imagens do cinema pouco ou nada endereçam-se às mulheres negras, por exemplo. Questionando esse lugar de espectadorialidade reservado a elas, que se constituía ou pela ausência de sua aparição ou pela necessidade de negarem a si mesmas (a fim de se projetarem ao menos por alguns instantes nos corpos das mulheres brancas, bem-vestidas dos filmes de *Hollywood*) ou pela dor, já que o encontro com a tela para elas era doloroso demais, hooks (2018, p. 295) comenta sobre a necessidade de que desenvolvessem um olhar opositivo.

No mesmo sentido, o crítico, cineasta e teórico malinês Manthia Diawara (2016) resalta a importância de que os espectadores negros constituam-se a partir de um lugar de resistência, seja à invisibilidade completa que o cinema *hollywoodiano* os destina ou mesmo às representações que ele produz e reitera. Diante dos filmes produzidos por realizadores negros afro-americanos, Diawara aponta para a necessidade de aprofundar a consciência do espectador, recusando uma posição passiva e acrítica das representações dominantes.

Essas considerações levam-nos a enfrentar nosso próprio lugar analítico, questionando-nos como olhar e investigar as imagens considerando nossa perspectiva que, por muito tempo, assentou-se não na pluralidade das aparências e das espectadorialidades, mas em certa compreensão universalizante dos modos de ser/aparecer, de ver e de ouvir brancos. Ainda que distante das questões ligadas propriamente ao cinema, Frantz Fanon (2008) já nos alertava sobre o modo com que os povos negros viam-se encerrados e definidos pelas formas com que eles eram reconhecidos coletivamente, tendo em vista uma designação que lhes era ofertada pelo mundo branco: estavam, dizia Fanon, aprisionados em sua aparência.

A questão das aparências dizem respeito, portanto, não apenas a modos de visibilidade, mas a formas de existência ou de coexistência, já que o aparecer implica sempre uma exposição ao fora, ao outro, à exterioridade, à multiplicidade, aos modos de “ser com”, como diria Jean-Luc Nancy (2016), para quem “a coexistência é a existência (...). A existência não é nada além do que o ser exposto: deixando sua simples identidade a si e sua pura posição, exposta ao surgimento, à criação, logo ao fora, à exterioridade, à multiplicidade, à alteridade” (NANCY, 2016, p. 901). Assim como para Arendt, o Ser e a Aparência coincidem; para Nancy, a existência não poderia ser entendida longe da coexistência. Ambos estão interessados, portanto, no que se passa *entre* os sujeitos.

Tendo em vista as questões ligadas ao campo das imagens, pensadas a partir dos filmes de Sissako, consideramos a necessidade de pensar não apenas o que se passa no interior das cenas, mas também nas relações produzidas junto aos espectadores, nos endereçamentos que os filmes engendram e no modo com que eles dão lugar a outras formas de ver e de ouvir, capazes de exceder ou enfrentar os quadros normativos que tratam, constantemente, de

regular ou sobredeterminar as formas de aparição dos sujeitos. Se ainda não somos capazes de habitarmos, como gostaria o Achille Mbembe, uma “comunidade sem estrangeiros”, sem demarcação de fronteiras, enclaves e fissuras e, se, ainda hoje precisando resistir à linhas de força da colonização, como diz Mbembe (2019), “esse espetáculo por excelência da comunidade impossível”, interessa-nos pensar como os filmes de Sissako implicam-se estética e politicamente na construção de outros mundos, de coexistências possíveis.

Ao insistirmos em pensar os modos de aparição a que os filmes dão lugar, acreditamos, na esteira de Jacques Rancière (2005), que a questão política das imagens encontra-se ligada a estes dois movimentos implicados em que o que está em jogo é justamente a “aparência”. Segundo Ângela Marques, a partir da perspectiva do autor, trata-se de “olhar para os modos de ‘aparência’ dos sujeitos na imagem e [ao mesmo tempo] identificar que tipo de olhar e de implicações esse ‘aparecer’ suscita junto àqueles que observam a imagem” (MARQUES, 2014, p. 72). Interessamo-nos, portanto, pela possibilidade de que os sujeitos apareçam sob outras formas e outros tempos, mas também sob outros olhares. Afinal, como sugere Etienne Tassin (*apud* MARQUES, 2014, p. 75), “não há política senão na aparência”.

Referências

- ARENDDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- DIAWARA, Manthia. *O espectador negro: questões acerca da identificação e resistência*. Trad. Heitor Augusto. Urso de lata, 2016. Disponível em: <https://ursodelata.com/2016/12/13/traducao-o-espectador-negro-problemas-acerca-da-identificacao-e-resistencia-manthia-diawara/>. Acesso em: 04 dez. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Coisa Pública, Coisa dos povos, Coisa Plural”. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 41 – 70.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HOOKS, bell. “O olhar opositivo: espectadoras negras”. Trad.: ITALIANO, Carla; FLORES, Luis Felipe. In: SIQUEIRA, Ana (org.). *Catálogo do 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018, p. 291 – 300.
- MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Vozes, 2019.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.
- MARQUES, Angela Cristina Salgueiro. “Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso”. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 17, jul/dez. 2014, p. 61 – 86.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

Em busca da amizade no cinema queer brasileiro contemporâneo: um encontro com *Lembro Mais dos Corvos*¹

In search of the friendship in contemporary Brazilian queer cinema: an encounter with *I Remember the Crows*

Haroldo Ferreira Lima²

Resumo: No ensaio aproveito a ideia de “amizade como modo de vida” (FOUCAULT, 1981) e a leitura de Francisco Ortega (1999) do texto foucaultiano para especular sobre relações, práticas e imagens no cinema brasileiro queer. Apresento algumas linhas que compõem *Lembro Mais dos Corvos* (Gustavo Vinagre, 2017) e com elas tento descrever as potencialidades ético-estético-políticas das redes de afetos, da memórias e mesmo da cultura audiovisual para os habitantes dessas imagens.

Palavras-chave: cartografia, amizade, cinema brasileiro contemporâneo, cinema queer, subjetividade.

Abstract: The essay take the idea of “friendship as a way of life” (FOUCAULT, 1981) and Francisco Ortega’s (1999) reading of the Foucaultian text to speculate on relations, practices and images in queer Brazilian cinema. I present some lines that make up *I Remember the Crows* (Gustavo Vinagre, 2017) and with them I try to describe the ethical-aesthetic-political potentialities of the affection networks, memories and even audiovisual culture for the inhabitants of these images.

Keywords: friendship, contemporary Brazilian cinema, queer cinema, subjectivity.

Amizade

Em estreita relação com a cultura queer do século do século XX, a amizade aparece no crepúsculo da filosofia de Michel Foucault (1981) ligando a analítica dos poderes de *Vigiar e Punir* e *A Vontade de Saber* (2010) à descrição das estratégias de estetização do *self* vistas na inflexão final de sua genealogia da sexualidade (1984; 1985). Imagem em relação com o movimento liberacionista que emerge na segunda metade do século XX, a amizade é um fértil *território relacional* para a invenção de “modos de vida partilhados por indivíduos de idade, estatuto e atividades sociais diferentes, que podem dar lugar a uma cultura e uma éti-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Cinema Brasileiro Contemporâneo - Política, Estética e Invenção.

2 - Pesquisador e ensaísta. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Subjetividade e Clínica pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo.

ca (1981). Para a criação desses modos de vida entre amigos, Foucault propõe-nos “avançar sobre uma ascese homossexual que nos faria trabalhar sobre nós mesmos e inventar – não digo descobrir – uma maneira de ser ainda improvável” (1981). A partir da leitura de Francisco Ortega (1999), a amizade é tratada enquanto afeto que inventa com os corpos formas de estar junto, conviver, investir, garantir a alegria e a sobrevivência de subjetividades, mesmo as mais precárias. “Em razão de seu caráter minoritário, os homossexuais estão capacitados para efetuar um devir criativo que permita a construção de novas formas de relação, um devir homossexual” (ORTEGA, 1999, p. 170). A amizade, desse modo, é pensada como produção desejante implicada na intensificação dos prazeres a partir da atenção consigo - num estetizar-se que nos aproxima de uma ideia de liberdade quando conjugada cuidadosamente com o outro num “espaço intersticial”, numa “subjetivação coletiva” (ORTEGA, 1999, p. 171) realizada de maneira estratégica. Com eles, trato a amizade enquanto *plano de experiência*³ que tensiona a assimilação e a normalização de subjetividades LGBTQ+ pelas instituições e controles capitalísticos apostando em sua dimensão coletiva quando implicada em uma ética⁴ que impõe rigorosamente a corpos e imagens valores estéticos.

Desse modo, não parece espontânea a relação estabelecida por Foucault entre a amizade e a filosofia de Deleuze e Guattari (2014, p. 35-53) ao pensá-la enquanto devir, imagem do menor. O menor, pensado a partir da literatura, aqui ganha sua extensão no cinema. Na filosofia de D&G, ele é marcado pelo movimento expressivo da passagem do individual à uma forma de enunciação coletiva por meio de movimentos de desterritorialização, ou seja, de produção de diferenças sobre a matéria expressiva em que está inserida. A literatura menor, a seu modo, inventa maneiras de dizer justamente políticas e coletivos no interior de máquinas de codificação e controle de corpos - seja uma literatura, idioma, regime político, ou, numa aposta minha, de visibilidade como o cinema.

Nessa esteira, a amizade indica uma dobra que tensiona as formas de realizar filmes - sejam eles narrativos ou não. Amparada no relacional e em estreita relação com o mundo do extra-campo, a imagem, com amizade, redimensiona-se em sensibilidade ao instaurar-se por meio de regimes de produção partilhados, se também pensarmos com Jacques Rancière (2005, p. 13-17, em distribuições dos modos de fazer que, em si, inventam poéticas e modos de enunciar singulares, em diálogo com as experiência coletiva das minorias que coabitam em torno dele.

O queer, nesse sentido, me parece potente quando se implica em produzir sobre dobras que entrelaçam uma ideia de afetividade que se constitui em relação com a filosofia de Deleuze (2002) e Deleuze e Guattari (2010), em especial, na conexão feita entre a filosofia spinozana de *Spinoza, Filosofia Prática*, e na relação estabelecida entre os incorporais da arte, os afetos e perceptos componentes dos blocos de sensação descritos em *Percepto, Afecto e Conceito de O que é a Filosofia?* Denilson Lopes (2016, p. 151-165) aposta em tal entrecruzamento pela via do *camp* e do artifício em sua procura de um “afeto queer”, o que

3 - Na pesquisa tento desenvolver o conceito *plano de experiência* a partir das ideias de Foucault, Ortega, do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari (2012) e do que o cinema brasileiro queer oferece.

4 - A dimensão ética da amizade em Foucault foi descrita de forma luminosa por Edson Passeti (2003).

de certo modo não resolve nesse momento o problema em sua totalidade, visto a natureza minoritária do afeto em sua potencial ação no processo produtivo dos corpos em relação com as imagens no mundo. Essa busca estabelece conexão ainda um pouco anterior à procura pelo *afeto queer* no Brasil, e faz morada justamente onde o Ruby Rich (1992, p. 19-21), no antológico texto que visibiliza o *New Queer Cinema*, aponta para uma “reelaboração da história que leva sempre em consideração um construtivismo político”, em relação expressa com o que poderia conter o artifício, “a apropriação, o pastiche, a ironia” num rompimento com abordagens humanistas caras às políticas de identidade. Sendo assim, é caro à pesquisa pensar de que modo certa fertilidade afetiva dá passagem a tipos de práticas e formas de enunciação coletivas, ou seja, planos sensíveis que colocam em xeque as instâncias normativas do cinema e produzem desestabilizações na forma como constitui, enquadra e enuncia experiências e vidas, ou seja, na forma como imagem dá materialidade aos afeitos em torno do cinema e as sensações produzidas produzidas por eles, uma relação intersubjetiva a partir da amizade, e minoritária. Não se trata apenas do modo como compartilhamos por meio do cinema contemporâneo, queer ou não, uma “história da experiência LGBTQ” como aponta Lopes (2016, p. 114) em outro ensaio de grande fôlego, mas do modo como os corpos menores envolvem o cinema enquanto dispositivo de produção de experiência, maquinaria de produção de subjetividades, e lançam à visibilidade uma genealogia dessas subjetividades. “A reativação dos saberes locais – menores, talvez dissesse Deleuze – contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos de poder intrínsecos” (FOUCAULT, 2010: p. 11). O queer aqui ganha um escopo que liga o combate com o poder no corpo por meio de uma estetização da existência coletivizada com a amizade, e que se desdobra na possibilidade de ensaiar conjuntamente vidas, fazeres e imagens no interior de uma maquinaria de visibilidade, de produção de corpos e modos de vida.

Penso naquilo que Teresa De Lauretis (1987) fala sobre a possibilidade de invenção de uma forma de enunciar marcada pela subjetividade do corpo codificado pela máquina enunciativa cinematográfica e aliados da realização. Nesse sentido, em um diálogo explícito com o terceiro Foucault, aquele que aponta no ensaio uma forma de jogo de verdade - e de produção de conhecimento - que se desprende na normalização dos corpos e da escrita de uma história teleológica da experiência LGBTQ. Aposto, desse modo, nas possibilidades de ensaiar com o cinema queer, de implicar-me em ensaios coletivos, e disputar uma tecnologia que vai disputar com a heteronormatividade uma autonomia para a experiência LGBTQ+ nas imagens, liberando-as, quando elas se implicam sobre os regimes de visibilidade contemporâneos - ou seja, intenta disputá-los afetivamente.

Um bicho vai comer seus olhos

Lembro Mais dos Corvos (Gustavo Vinagre, 2018) desenrola-se na contiguidade cenográfica permitida pela sala do apartamento da personagem de Julia Katharine ao longo de uma madrugada, e opera a partir da fabulação ou da encenação de um fabular que confunde-se com a vida dela. Os dias passados são colocados à mostra, há uma experiência em processo de compartilhamento. Julia, personagem de Gustavo Vinagre, é o corpo vivo de

uma mulher justamente trans que, sabe, precisa inventar uma maneira inteiramente nova de falar para habitar e alargar os mundos. *Você já tá gravando?* Ela pergunta instaurando o dispositivo. A câmera a observa. *Tamo sim!* – diz o diretor – e permanece na duração do filme para a conversa.

A relação entre realizador e personagem, o modo de fazer estabelecido pelo filme, parece instaurar a diferença determinante para tratar das imagens deste filme queer brasileiro. O filme foi feito com recursos próprios, equipamentos emprestados por amigos, uma equipe formada mesmo por pessoas próximas do realizador. Havia uma noite, uma diária, um roteiro e uma personagem. E com esses possíveis, opera uma dramaturgia calcada na presença de Katharine e uma equipe incorporada pela fotografia que perscruta e, de forma a incitar o jogo fabulador, um diretor que conversa com ela. O que há de ficcional nas histórias de Julia? O filme parece habitar a passagem entre os efeitos de realidade produzidos entre gêneros numa relação determinante com as etapas da transição que vamos ver e ouvi-la contar. Tentar caracterizá-lo no binarismo dos gêneros cinematográficos só pode empobrecer um olhar sobre os investimentos realizatórios em torno dele: a exploração com o mínimo o oferecido por corpos enquanto possibilidades expressivas em torno das imagens. Tensionando mesmo a relação entre os gêneros dos corpos envolvidos, *Lembro Mais dos Corvos* parece se estabelecer no questionamento dos jogos de verdade instaurados por imagens implicadas em aparatos discursivos colados nas identidades – como gostam de dizer. Mas o filme não só tensiona, ele aparenta dobrar as forças que tentam assentá-lo: com a personagem Julia, é a própria matéria dos jogos de verdade que estabelecem a noção de gênero e sexualidade em relação com o projeto moderno e capitalístico, a anormalidade de seu corpo, que vai disputar um escape do poder interpretativo do dispositivo confessional descrito por Foucault. Um dispositivo que funciona não apenas no confessionário, no divã psicanalítico ou entre cabeças falantes, e que para funcionar necessita de um núcleo de poder interpretativo, de guia e de controle.

Além de questionar os efeitos de verdade da experiência fímica, se produto de um roteiro ficcional ou mesmo de uma biografia, se olharmos rasteiramente para o que pode oferecer a cumplicidade com que a dramaturgia e a cenografia são compostas, a personagem sobrepõe os modos como a cultura audiovisual, seja pela fotografia ou pelo cinema, funciona como tecnologia de produção de gênero não só nos ensaios de Lauretis. Há aqui uma relação expressa com a expansão do trabalho de Foucault realizado por Paul B. Preciado (2018); Julia leva em consideração os avanços prostéticos, imagéticos e hormonais imbricados ao longo do século XX, sobre seu corpo, para a pedagogização do desejo, do prazer, a invenção do gênero, deixando ver o funcionamento do regime farmacopornográfico de normatização e controle das subjetividades e das sexualidades contemporâneas descrito por Preciado. Isso se dá pelo constante diálogo da personagem com o que as imagens lhe oferecem, seja no encontro com um feminino novelesco na pré-adolescência, com seu nome transicionado, uma referência à Katharine Hepburn, seja ao encontrar refúgio e espaço para sobreviver entre os poderes e potências das imagens do cinema, ao abandonar a escola e assumir um trabalho numa hoje finada locadora de vídeos. Algo realizado pela encenação melodramáti-

ca buscada pela fotografia do filme, seja quando a faz posar como grande diva, quando se aproxima ou se recolhe, explora a fotogenia de Katharine, explora a emoção e a tragédia que atravessaram sua biografia. Esse jogo com os dispositivos de controle de corpos atravessa inevitavelmente a baliza moral não só dos binarismos, como vamos ver na relação da personagem com o padrasto. Julia coloca em questão o uso prostético que faz das relações e das imagens em uma operação metonímica: tornar-se atriz de cinema, realizadora, não apenas a personagem de Vinagre. Com isso *Lembro Mais dos Corvos* atravessa a possibilidade de representar a experiência trans para criar modos de disputá-la. Há a singularização de uma enunciação conjunta no jogo estabelecido entre Katharine pela forma como ela vai ascender à reflexão sobre as imagens para o seu corpo trans sob a incitação do outro, e com ele compartilhar a realização das imagens e da produção mesmo dessas vidas, seja nos espaços em que coabitam dentro ou fora do campo.

O filme exige outro tratamento para a duração dos afetos precipitados pelos encontros, pois sua realização funciona naquilo que a presença proporciona ao investimento colaborativo. Um certo tipo de imagem que, antes de operar consequências determinadas pela autoria de Vinagre (que descreve seu processo autoral em diversas entrevistas, cito uma a seguir) cria e intensifica relações, o que investem as imagens de uma sensibilidade ético-política pelo que a presença física, os cuidados, e mesmo as sobras deles instauram na composição dos projetos. O incorpóreo afetivo produzido na duração dos encontros e alimentado pelas relações do antecampo, no filme, compõe certa confiança de estar diante da atriz/personagem que habita os mesmos espaços, compartilha projetos políticos singulares entre cafés e confidências. Corporifica-se no contágio possibilitado pela experiência compartilhada, um modo de vida experimentado pelos envolvidos.

Nesse sentido, mesmo os espaços em que os filmes queers circulam podem compor certa atmosfera afetiva potente em possibilidades relacionais. A vivência de Julia Katharine e Vinagre, por exemplo, começou a acontecer quando trabalharam na produção do *Festival Mix Brasil*, conforme aponta o diretor em longa entrevista concedida ao *Cine Festivals* na ocasião de estreia do filme, na edição de 2018 do *Festival de Cinema de Tiradentes*: - *Eu era estagiário na redação do site do festival e ela era secretária...*

Vinagre explica de que modo a capacidade de fabular sobre sua biografia, e o modo com que juntava as palavras em histórias, foi determinante para que fizessem o filme juntos e inventassem a personagem de *Lembro Mais dos Corvos* chamada Julia:

“[...] era um encantamento muito grande com a capacidade dela de falar, sempre foi isso assim, sempre veio a partir da capacidade dela de contar suas próprias histórias. Uma coisa bem Coutinho... nesse sentido que o Coutinho falava, que não bastava ser um bom personagem, tinha que saber falar [...]” (VINAGRE: 2018).

Buscar nos modos de vida propostos por Foucault e na potência minoritária lida por Ortega uma única imagem para as relações dentro e fora do plano nos força a uma superinterpretação de realidades na história do cinema. Se a cumplicidade e a paixão potencializam criações coletivas, seja sob o signo do amor ou da amizade, aqui o que interessa são os

modos que ela desestabiliza as representações e fazem emergir novas escrituras da experiência trans no cinema, ou ainda criam espaços de existência em torno do fazer imagens. A companhia do outro, os cuidados envolvidos nesse estar junto, insinua a cara desfaçatez da cumplicidade, abre espaço para o falsear – mesmo sobre a vida, o estar junto e sobre a relação estabelecida previamente, pensada enquanto projeto, numa escritura coletiva de roteiro, por exemplo, ou no jogo estabelecido no set com o diálogo ininterrupto entre personagem-roteirista e o diretor.

Nesse sentido, mais importante que investigar a relação da personagem com a família sintetizada pela presença repressora da mãe, determinante para impor limites à sua experiência de transexualidade e, de certo modo, esterilizar os impulsos suicidas da filha, mais importante que recorrer ao tio-avô abusador e também responsável por reconhecer nela o corpo feminino com a qual o ele da infância não se identificava, ou ainda recorrer à falta do pai que a motiva deixar o Brasil e impulsiona a personagem mudar-se para o Japão à procura dele, *Lembro Mais dos Corvos* me convoca a investigar a potência do cinema em sua faceta prazerosa de uma amizade queer em uma intensiva noite de conversa.

Por fim, todas as relações experimentadas em *Lembro Mais dos Corvos*, em diálogo com a assunção de uma feitura coletiva – a forma como fabula seu corpo e subjetividade em relação com a imagem, mesmo a forma como Katharine é enquadrada por Vinagre ajuda a cogitar a potência de um ensaísmo coletivo com o filme queer: uma escrita aberta que trata da relação entre dois corpos que topam problematizar vidas realizadas entre imagens. Uma experiência imagética agenciadora de certo tipo de tipo de encenação que, me parece, desconcerta o dispositivo confessional aos poucos, vai desnudando-o em sua tentativa de codificar a vida, pois parece criar uma máquina enunciativa que diz, como Julia diz: “roubo filmes, ganho prêmios, dou discursos... aloka..”, enquanto mastiga a vitimização no fio de um sorriso e avalia, por exemplo, se uma história ou outra seria boa para o filme em realização, estendendo a agência do ensaísmo aos habitantes do quadro, povoando-o.

Referências

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Percepto, affecto, conceito*. IN: *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é uma literatura menor?* In: *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte, Autêntica, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Da amizade como modo de vida*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. le Bitoux, publicada no jornal *Gai Pied*, nº 25, abril de 1981, pp. 38-39. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. In: <http://bit.ly/1FvN1N7>. Acesso em 17/09/2019.

_____. Em Defesa da Sociedade: Curso no College de France (1975-1976). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. História da Sexualidade I: A vontade de Saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.

_____. História da sexualidade II: O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. História da sexualidade III: O cuidado de si. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

LOPES, Denílson. Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos. São Paulo: Hucitec, 2016.

ORTEGA, Francisco. Amizade e estética da existência em Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PRECIADO, Paul B.. Testo Junkie: Sexo, Drogas e Biopolítica na Era Farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RICH, B. Ruby. New Queer Cinema. In: MURARI, Lucas, NAGIME, Mateus (Orgs). New Queer Cinema: Cinema, Sexualidade e Política. Juiz de Fora: Caixa Cultural, 2015.

VINAGRE, Gustavo. 21ª Mostra de Tiradentes: Gustavo Vinagre fala sobre Lembro Mais dos Corvos (23m25s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FYxcQ3Zul2k>>. Acesso em: 25 set. 2019.

Cisgeneridade e Transgeneridade no Espaço físico do Cinemão¹

Cisgenerity and Transgenderity in the Pornographic Theater

Helder Thiago Maia²

(Pós-Doutorando - Universidade de São Paulo)

Resumo: Neste artigo, a partir de quarenta e quatro textos literários e de vinte e nove estudos do campo da antropologia e da sociologia latino-americanos, analiso as presenças, ausências e hegemonias dos corpos cisgêneros e transgêneros nos cinemas pornográficos. Estou interessado não só em entender como homens cisgêneros e homens transgêneros, mulheres cisgêneras e mulheres transgêneras ocupam o espaço físico do cinema pornográfico, mas também como produzem e como são representados na literatura e na antropologia/sociologia.

Palavras-chave: Cisgeneridade, Transgeneridade, Cinema Pornográfico, Literatura, Antropologia.

Abstract: In this article, from forty-four literary texts and twenty-nine studies in the field of anthropology and sociology, I analyze the presence, absence and hegemony of cisgender and transgender bodies in pornographic cinemas. I am interested not only in understanding how cisgender men and transgender men, cisgender women and transgender women occupy the physical space of pornographic cinema, but also how they produce and how they are represented in literature and anthropology / sociology.

Keywords: Cisgenerity, Transgenderity, Pornographic Cinema, Literature, Anthropology.

Nesse trabalho, estou interessado em perceber os diferentes corpos que ocupam os cinemões a partir da literatura, mas também levei em consideração as informações dos estudos antropológicos. Não é meu objetivo construir uma cartografia das orientações sexuais e dos gêneros “dissidentes”, uma vez que considero que esse dispositivo não parece engajar a maior parte dos sujeitos quando ocupam esses espaços. Além disso, não estou interessado em construir uma hagiografia dessas dissidências, por isso fiz também um esforço para não romantizar essas vidas literárias.

De forma geral, podemos dizer que os textos antropológicos ajudam a formatar um imaginário sobre o cinema pornô que, mesmo quando é construído por uma mulher cisgênera, privilegia o corpo e as percepções do homem cisgênero, que frequenta o local exclusiva-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Exibição cinematográfica, espetatorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Pós-Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa na USP, Doutor em Literatura Comparada pela UFF (2018), Pesquisador do NuCuS (UFBA). Autor de *Devir Darkroom* (2014) e *Cine[mão]* (2018).

mente como cliente. E, dessa forma, apesar de serem categorias relativamente recentes e de estarem em disputa teórica, acredito que seguimos produzindo textos antropológicos onde predominam uma visão do homem cisgênero justamente pelo fato da maior parte desses estudos ainda não terem incorporado a cis e a transgeneridade aos seus campos de pesquisa. Por conta disso, fiz um esforço por descolonizar o nosso campo de pesquisa da perspectiva exclusiva da cisgeneridade e nesse sentido os textos literários foram imprescindíveis, uma vez que foi somente através da polifonia das vozes literárias que consegui se não problematizar, pelo menos conter, uma certa euforia celebratória sobre os cinemas pornôs.

A literatura, portanto, significou uma possibilidade importante não só para pensar outras vozes com base na própria cisgeneridade do homem – não há, por exemplo, nenhuma tentativa da antropologia de reconstruir esses espaços a partir da perspectiva dos homens que trabalham não eroticamente nesses espaços, e sabemos, através desses mesmos textos, que eles ocupam a maior parte dos cargos de gerência e de manutenção dos cinemões –, como também para percebermos as vozes trans e travestis – por exemplo, as narrativas literárias que reconstróem esses espaços a partir da perspectiva travesti sem a intermediação do olhar cisgênero. Assim, podemos dizer que a literatura constrói percepções mais diversas sobre os sujeitos que ocupam os cinemas pornôs.

Considerando os textos literários trabalhados nesta pesquisa, podemos dizer que 87,5% dos autores são homens cisgêneros e 12,5% são mulheres trans. Não há, portanto, textos literários escritos por mulheres cis ou por homens trans. Analisando os textos antropológicos sobre cinemão e levando em consideração os textos com coautoria, podemos dizer que 94,55% dos pesquisadores são homens cisgêneros e 5,55% são mulheres cisgêneras. Não há pesquisadoras nesse campo que sejam mulheres ou homens trans, o que mostra o quanto esses sujeitos ainda estão alijados da pesquisa acadêmica, pelo menos nesse campo.

O Corpo Cisgênero No Cine[Mão]

Os dados sobre a produção antropológica nos ajudam a entender o porquê da maioria das pesquisas construírem uma narrativa com base na perspectiva do usuário do cinema pornô. Não estou dizendo que uma outra perspectiva seria impossível de ser construída a partir do homem cisgênero, mas estou constatando como o lugar de fala desses pesquisadores influi diretamente sobre a narrativa antropológica. Podemos dizer também que a maioria desses textos constrói o espaço do cinema pornô e os sujeitos que o ocupam como um lugar heterotópico, um lugar de prazer e de dissidência. Entretanto, encontrei também textos que constroem o cinemão como espaços e sujeitos abjetos, especialmente entre aqueles que estão interessados em dialogar com uma perspectiva médica.

No campo literário, a hegemônica produção cisgênera masculina se não reflete uma multiplicidade de corpos dos narradores e personagens, ao menos constrói uma multiplicidade de posicionalidades do homem cisgênero dentro dos cinemas pornôs. É nessa perspectiva que encontramos narradores e/ou personagens que enquanto usuários experimentam o cinemão como um lugar de prazer (Capucho, 1999; Lemebel, 2001; Modarelli, 2016;

Pérez, 2012; Perlongher, 1991; Sebreli, 2015; Videla, 2015) e como lugar abjeto (Gorodischer, 2011; Silva, 1986); enquanto garotos de programa experimentam o cinemão como lugar de prazer e de trabalho (Damata, 1975) e enquanto trabalhador da limpeza como lugar de trabalho e de abjeção (Viana, 2009); enquanto morador de rua experimenta como lugar para o prazer e para a alimentação (Pérez, 2005) ou como lugar para dormir (Freire, 2015); assim como encontramos usuários que utilizam o cinemão para roubar (Asís, 1982) e até mesmo para se livrar do calor da cidade (Freire, 2013). Nesse sentido, podemos dizer que a grande quantidade de textos e de autores constrói uma polifonia das representações do homem cisgênero dentro do cinema pornô.

Conjuntamente, a partir de todos esses textos literários, podemos dizer que há uma multiplicidade de narrativas sobre o homem cisgênero dentro do cinema pornô. Os textos nos mostram que o cinema não é só um espaço erótico, mas é também um espaço de trabalho, um espaço de violência e um espaço para outros usos. Dessa forma, os homens cisgêneros, a depender da posição que ocupam dentro do cinema pornô e de como respondem às interpelações da cisheteronormatividade, da modernidade e de outros atravessamentos, possuem modos distintos de subjetivação que não estão restritos a agenciamentos dissidentes sobre gêneros e sexualidades.

Há também um pequeno número de mulheres cisgêneras pesquisadoras nesse campo. No entanto, a perspectiva construída por elas também privilegia, como principal interlocutor, o homem cisgênero que ocupa o espaço do cinemão como cliente. Nesse sentido, apesar da importante empreitada que é produzir uma fala enquanto mulher cis dentro de um espaço hegemonicamente masculino cisgênero, parece-nos ainda haver uma relativa colonização dessa fala a partir da perspectiva dos homens cis. Não queremos com isso sugerir que as mulheres cisgêneras falem apenas das outras mulheres cis que ocupam o cinemão, mas é preciso também se perguntar o porquê de nenhuma dessas pesquisas se construir com base na perspectiva das usuárias, das trabalhadoras sexuais ou das trabalhadoras da limpeza.

A partir das etnografias produzidas por homens e mulheres cis, podemos dizer que há pouca circulação de mulheres (cisgêneras) no local e que a presença dessas mulheres se faz sempre acompanhada de homens (cisgêneros) (Ribeiro Matos, 2012); que as mulheres (cis) que se prostituem no local consideram o ambiente do cinemão um espaço mais seguro (Novais, 2013); e que a presença de mulheres (cis) altera o comportamento dos homens (cis) dentro do cinema, que passam a gravitar ao redor delas (Ribeiro Matos, 2012). Como explica Ribeiro Matos (2012), a presença de mulheres no cinema transforma as relações internamente levando alguns homens a não manterem intercursos com outros homens, algo que se rearticula assim que elas deixam o local.

No campo literário, não encontramos nenhum texto produzido por autoras cisgêneras e, talvez, por conta disso, nenhum texto consiga produzir uma voz ou uma narrativa própria para as mulheres cis dentro do cinemão. Elas aparecem, então, sempre mediadas pela voz

do homem (cisgênero) que ou frequenta ou trabalha no local. Podemos dizer que essas narrativas literárias constroem um imaginário sobre a mulher cisgênera que passa pela ausência de uma voz, pela objetificação e/ou pela imagem do corpo que pode ser violado.

O Corpo Trans No Cine[Mão]

No campo das ciências humanas, cabe destacar a total ausência de homens e mulheres trans que produzem pesquisa nessa área. Não encontramos, nos quatro anos de investigação, nenhum texto que se entenda científico produzido por homens ou mulheres trans que abordem o cinema pornô. Entretanto, em todas as pesquisas produzidas por homens e mulheres cisgêneros aparecem referências às travestis, o que significa que estes corpos não estão completamente ausentes do espaço do cinemão. Das muitas coisas que isso pode nos dizer, talvez, a mais importante seja constatar que essa população, que tem uma expectativa de vida no Brasil, por conta das práticas de extermínio, de trinta e cinco anos, ainda se encontra fortemente excluída das universidades e da produção de pesquisa acadêmica.

Além de ainda não produzirem textos acadêmicos a partir do cinema pornô, os homens trans também não produzem literatura e nem mesmo relatos eróticos, assim como também não são representados na produção antropológica e literária sobre cinema pornô. Podemos dizer que os homens trans são como fantasmas que estão marcados por uma total ausência de representação. Se é questionável a afirmação de que esses sujeitos não frequentam os cinemas pornôs, é recorrente entre os mesmos a afirmação de que não só a voz, como também as demandas deles, são inaudíveis à maior parte das pessoas. Como afirma Luciano Palhano (2015), os homens trans existem sem existir.

As mulheres trans, as travestis, entretanto, ainda que não produzam pesquisa científica a partir do cinema pornô, quase sempre aparecem nas narrativas antropológicas de pesquisadores cisgêneros. A produção antropológica, entretanto, constrói o lugar das mulheres trans dentro do cinemão sempre a partir da prostituição; não há, por exemplo, texto que narre a experiência travesti como usuária desse espaço. Essas pesquisas produzem, portanto, uma narrativa única sobre as travestis que está sempre mediada pela prostituição. Consequentemente, nos textos antropológicos, as travestis ou aparecem nas laterais das salas de cinema, exibindo seus corpos na caça de clientes, ou em pequenos grupos fora das salas, onde sociabilizam e reconstróem a feminilidade.

Nos textos literários, construções abjetas sobre os corpos das travestis aparecem em Aguinaldo Silva (1986), onde são construídas tanto a partir da violência, da feiura e da animalidade (1986, p. 120), quanto como falsas mulheres (1986, p. 118); e em Antonio Carlos Viana (2009), através das queixas de seu Manoel que diz que “travecos” estão roubando o lugar das mulheres (cisgêneras) e “avacalhando” os shows das *strippers* (2009, p. 214).

Novamente é no campo literário onde encontramos uma maior polifonia e posicionalidade dos corpos trans no cinema pornô. Dessa forma, podemos dizer que a literatura rompe com a narrativa da antropologia, que circunscreve esses corpos exclusivamente à prosti-

tuição, e reescreve a história travesti no cinema pornô também como usuárias, a partir das autoras trans e travestis. Nesse sentido, através dos textos de Naty Menstrual (2008 e 2009) e de Susy Shock (2013), podemos perceber a usuária travesti que ocupa o cinema pornô como espaço de prazer; assim como também podemos perceber a experiência da prostituta travesti, que trabalhando no cinemão também o entende como um espaço de trabalho e de prazer. A polifonia de vozes das travestis, portanto, ainda que não seja tão grande quanto a dos textos que narram a experiência do homem cisgênero, apresenta posicionalidades que extrapolam a narrativa única da antropologia.

O conto *Una rata muerta* (2008), de Menstrual, é o único texto escrito por travestis a narrar a experiência da prostituição travesti no cinemão. Neste, a narradora, a Talatro, aborda, principalmente, a territorialidade que se constrói no cinema pornô. Pelo fato da Talatro ser a mais velha prostituta travesti no espaço, ela decide quem pode ou não frequentá-lo. O cinema pornô, portanto, é não só um lugar de prazer e de trabalho para a narradora, mas é também um lugar que possui suas próprias regras.

Os outros textos de Menstrual constroem o cinema pornô exclusivamente como um espaço de prazer para as travestis enquanto usuárias. No conto *Qué tren, qué tren* (2008), a narradora nos relata a história de uma velha travesti, a Nelly, que sofre com os estragos causados pelo silicone industrial colocados em sua juventude e, por isso, encontra na escuridão do cinemão um lugar confortável para o seu corpo envelhecido e disforme. Além disso, o conto narra a experiência travesti nas ruas, onde podemos perceber a transfobia sofrida pela personagem, que é agredida por homens cisgêneros justamente no dia em que tenta romper, saindo à rua, com a tristeza que a rodeia.

No conto *Continuadisimooooo* (2008), a narradora, que frequenta um cinema pornô no bairro de Once, em Buenos Aires, diz que a experiência sexual do cinemão a relaxa e a prepara para a semana esgotadora que enfrenta. Na crônica *Corazón de cine porno* (2009), a cronista relembra como tomou conhecimento dos cinemas pornôs e como eles foram o palco, durante longos anos, da sua vida sexual. Além disso, diz que no cinemão fez amigos, namorados, realizou fantasias, se apaixonou, encontrou os maiores e os menores paus da sua vida e experimentou muitas outras coisas que levariam anos para serem narradas; assim como também nos conta a hesitação de uma usuária travesti ao entrar pela primeira vez no cinemão.

Por fim, no conto poético *Cine XXX* (2013), de Susy Shock, o cinema é um espaço onde a narradora, através de uma conga promíscua, tenta afastar a lembrança, “el reinado de tu olor”, de um antigo amor. Dessa forma, o cinemão funciona como um elixir prazeroso que serve tanto para manter a narradora alegre e luminosa, quanto para não a fazer naufragar em tristeza.

Assim sendo, podemos dizer que as narradoras travestis além de construírem outras narrativas sobre a experiência da transgeneridade dentro do cinema pornô, rompendo inclusive com as narrativas antropológicas e literárias que as reduzem à prostituição, inserem no sistema literário assuntos que tradicionalmente não fazem parte da literatura, como a trans-

fobia, o envelhecimento dos corpos a partir do uso do silicone industrial, as territorialidades que se constroem a partir da prostituição travesti, assim como também o amor a partir desses corpos. Nesse sentido, podemos dizer que a polifonia literária travesti cria diversas representações, todas elas prazerosas, a partir do cinema pornô.

Referências

- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro: Interlúdio, 1999.
- FREIRE, Marcelino. *Amar é crime*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- LEMEBEL, Pedro. *La Esquina es mi Corazón*. Santiago: Seix Barral, 2001.
- MAIA, Helder. *Cine[mão]: espaços e subjetividades darkroom*. Salvador: Devires, 2018.
- MENSTRUAL, Naty. *Continuadísimo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.
- MODARELLI, Alejandro. *La noche del mundo*. Buenos Aires: Mansalva, 2016.
- NOVAIS, Nathália. *Libertinagem projetada: livro reportagem sobre a história das salas de exibição de filmes pornô do Distrito Federal*. 35f. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) - Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- PALHANO, Luciano. *Homens trans, da invisibilidade à luta*. Disponível em: <<https://bit.ly/2M-3zK5c>>. Acesso em 21 out 2019.
- RIBEIRO MATOS, Fernando. *Trilhas do sexo: discursos, corpos e sexualidade na cultura da mídia*. 2012. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.
- SHOCK, Susy. *Relatos en Canecalón*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, 2013.
- SILVA, Aguinaldo. *Memórias da Guerra*. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- VIANA, Antonio Carlos. *Cine Privé*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- VIDELA, Roberto. *La intimidad*. Buenos Aires: Mansalva, 2015.

Enunciação personalizada e ramificações históricas

Personal enunciation and historical ramifications¹

Henri Pierre Arraes de Alencar Gervaiseau²
(USP)

Resumo: A partir do confronto de obras de Mekas, Castillo, Perec e Bober diversamente relacionados à experiência do exílio, discuto diferenciações nos modos enunciativos e de construção narrativa em documentários em primeira pessoa.

Palavras-chave: Enunciação, primeira pessoa, documentário, narrativa, exílio,

Abstract: From the collation of works of Mekas, Castillo, Perec and Bober, differently related to the experience of exile, I discuss differentiations in the enunciative modes and ways of narrative construction.

Keywords: Enunciation, first person, exile, documentary, narrative, exile.

“O exílio não é uma questão de escolha:

nascemos nele, ou ele nos acontece”.

(SAID, 2003,p.57)

Discuto no presente texto diferenciações nos modos enunciativos e de construção narrativa de três filmes de cunho documental em primeira pessoa diversamente relacionados à experiência da errância e do exílio no mundo contemporâneo: *Lost, lost, lost* (1976), de J. Mekas; *Récits d’Ellis Island* (1980), de R. Bober e G Perec; e *Calle Santa Fé* (2007), de C.Castillo.

Centro primeiramente a minha atenção sobre configurações enunciativas existentes nos filmes. Observo como se distribuem ou se juntam os papéis de autor, narrador, filmador e personagem, e que tipo de sujeito corporal, cuja experiência existencial é evocada, se manifesta na tela. Em seguida, discuto como implica-se narrativamente a construção temporal das obras, diante da possibilidade da cristalização da experiência vivida, a partir do registro de instantes decisivos ou quaisquer do cotidiano e da eventual incorporação de material de arquivo.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão *Enunciação e temporalidade no documentário moderno e contemporâneo*.

2 - Professor titular da ECA-USP e cineasta, dedica-se a pesquisa *O documentário como meio de expressão da experiência do deslocamento* que prevê a realização de uma série de ensaios audiovisuais.

Configurações enunciativas

A expressão *documentário em primeira pessoa* não aponta obrigatoriamente para a primeira pessoa do singular. Pode haver filmes cuja configuração enunciativa central remete a primeira pessoa do plural: nós.

Este *nós*, no caso de *Retratos de Ellis Island* condensa de modo episódico e elíptico fragmentos da trajetória biográfica familiar e do sentimento de mundo dos autores, filhos de refugiados poloneses na França de ascendência judaica. Percec, autor e narrador dos textos enunciados em voz *over* de forma personalizada, não é o diretor do filme. Entretanto é o seu corpo, e não o do diretor, que irá aparecer fugazmente em planos onde parece destinado a silenciosamente representar a figura de uma pessoa que investiga e observa vestígios remanescentes numa antiga ilha que outrora acolheu o centro de controle dos serviços federais de imigração norte-americanos.

A personalização da enunciação aqui também se dá pela adoção de um procedimento estético singular: o da colocação, no final dos anos 70, no espaço vazio da locação explorada em cores, pela câmara, de ampliações, em preto e branco, de registros fotográficos de pessoas que por ali circularam no início do século vinte. Para além da potencialização da força evocativa das figuras que aparecem nas imagens, através do seu aumento de tamanho, a colocação das fotos no cenário, em lugares próximos onde os registros originais foram efetuados, explicita para o espectador marcas da enunciação e aponta para o caráter construído da representação que lhe é dado a ver.

A questão da implicação pessoal dos autores com o universo que investigam, encontra-se enigmaticamente colocada nos primeiros segundos da abertura. Entretanto, o retardado desvendamento da natureza desta implicação só ocorre quarenta minutos depois, quando é finalmente explicitada a ascendência judaica dos autores e a condição comum de filhos de refugiados.

É quando a voz *over* por um breve momento profere, na primeira pessoa do singular, poéticos e interrogativos enunciados, apontando para sentimentos e pensamentos que afloram na cindida subjetividade do enunciador, ao procurar expressar para terceiros a dimensão mais propriamente pessoal de uma experiência de errância e de exílio, enquanto judeu, diferentemente compartilhada, no contexto da Segunda Guerra, não apenas com Bober, mas ainda com milhões de outras pessoas.

Se Percec e o seu parceiro já nasceram no exílio, o desterro, para Mekas aconteceu, no início de sua vida adulta. Envolvido em atos de resistência a ocupação alemã, perseguido pelos nazistas, teve de deixar o seu país natal, a Lituânia. Transitou de 1944 a 1948 por diferentes campos para refugiados de guerra antes de emigrar para os Estados Unidos em 1949. Em longas que realiza, a partir de *Walden* (1969) assume simultaneamente os papéis de autor, narrador, câmara e personagem. Algo comum em filmes de cunho autobiográfico, onde,

como lembra Goursat (GOURSAT, 2016, p.180-181), estes papéis -geralmente assumidos por indivíduos diferentes, e que fazem explodir a enunciação em uma multidão de enunciadores- encontram-se reunidos em uma só pessoa.

Um aspecto central da personalização da enunciação nos filmes de Mekas é o seu estilo muito pessoal de registro de cenas e situações, que se consolida na primeira metade dos anos sessenta. A presença do corpo do cineasta na tela, dependendo dos filmes é intermitente e até rarefeita, como nos primeiros rolos de *Lost, lost, lost*. De modo mais frequente o espectador ouve o timbre inconfundível com o qual enuncia, em inglês, e forte sotaque estrangeiro, falas eminentemente subjetivas, exteriorizando emoções, reflexões e pensamentos.

O recurso a voz *over*, menos preponderante no *Calle Santa Fé*, é, entretanto, reiterado no curso do filme. De modo constante a diretora é representada em cena na sua busca de um maior entendimento retrospectivo de um acontecimento disruptivo que marcou a dobra de sua existência. No dia 5 de outubro 1974, um ano aproximadamente após o golpe militar, a polícia política chilena promoveu um ataque surpresa a casa da Rua Santa Fé, onde ela residia, clandestinamente, com as filhas e o seu marido Miguel Enriquez, dirigente máximo do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR). Miguel é morto. Ela é levada, ferida, inconsciente, para um hospital, e expulsa do Chile, após um período de internação. Exilada desde então basicamente na França, realiza, mais de trinta anos depois, um documentário no qual procura retomar o fio da meada da sua trajetória de vida.

Uma das linhas, fragmentada porém cronicamente desdobrada da narrativa, é dedicada a tentativa de reconstituição do que ocorreu na rua Santa Fé naquele fatídico dia 5, após o momento em que as balas a atingiram. Além de narradora, e diretora, Castillo é constituída como personagem. Sua constante atuação em cena focaliza a nossa atenção. Como, por exemplo, quando a vemos, acompanhada por uma amiga, que desempenha o papel de mediadora, dialogando com vizinhos, testemunhos ou protagonistas silenciosos das ocorrências de outrora.

Goursat, que retoma aqui observações de Dulong, sublinha que a presença do corpo dos realizadores na tela, nestas situações, é essencial, na medida em que o simples depoimento oral não parece suficiente aqui. As imagens devem mostrar o corpo nos lugares ou no ato de testemunhar. Isto porque "*O corpo do testemunho presentifica o acontecimento ao estabelecer uma continuidade física entre o passado e o presente do encontro... O testemunho faz mais do que contar, ele designa o rastro que é, e dá a ver, melhor do que qualquer outro vestígio, a permanência do passado*>> (COURSAT, 2016, p. 180-181).

A presença física do corpo de Castillo no filme, efetivamente cumpre esta função, como ocorre também com o corpo do Coutinho, no *Cabra Marcado para Morrer*, nas gravações dos seus reencontros e diálogos com os galileus de Vitória de Santo Antão. Entretanto, as aparições do realizador brasileiro são mais rarefeitas e o estilo de registro das cenas é mais casual. Em muitas cenas de *Calle Santa Fé*, a realizadora chilena parece ter programado

a sua filmagem a partir da definição prévia de suas posturas corporais ou de percursos a pé que realiza dentro do quadro. Nas situações em que dialoga com terceiros ou participa de conversas com várias pessoas, há sempre cuidadosos planos e contra-planos das conversas.

No *Lost*, quando aparece em cena, Mekas por vezes realiza performances para a câmara, ou se coloca em cena realizando atividades, mas não há, na maioria dos casos, precisa decupagem prévia da disposição do seu corpo no quadro.

Construção temporal

Relatos de Ellis Island constrói uma sutil e enigmática articulação, com grande ambição de universalidade, entre enunciação personalizada, focalização local e ramificações históricas de experiências de deslocamentos transnacionais. A focalização local é dada pela quase restrição das filmagens ao espaço interno das edificações do antigo centro de controle de imigração. E ainda pela remissão, mesmo que elíptica e fugaz, a singularidade diferencial da percepção, pelos autores, do significado das trajetórias de suas famílias de judeus exilados. O tempo preponderante do enunciador é o do presente da sua problematizada busca de compreensão das vivências outrora intensamente condensadas na ilha.

Se, na maior parte do desenrolar da narrativa é a experiência histórica da passagem dos emigrantes pela ilha que é evocada, a ligação estabelecida pelo enunciador entre aquela experiência e a sua, aliada a exploração pela câmara de espaços em ruínas onde surgem as imagens espectrais das ampliações fotográficas, transforma o lugar num espaço alegórico de representação do *lugar do exílio, da ausência do lugar, do não lugar ...que pertence a todos aqueles que a intolerância e a miséria expulsaram da terra onde cresceram*³. Ao quase concluir as suas falas, o enunciador enfatiza o seu sentimento pessoal de não pertencimento a qualquer comunidade que seja, nacional ou até mesmo, simplesmente, judaica.

Lost, lost, lost foi lançado em 1976, depois da estréia em 1969 de *Walden*, e de *Reminiscências de uma viagem a Lituânia*, em 1972. Foram incluídos, neste último filme, registros efetuados pelo cineasta nos anos 50 que irão reaparecer na sua obra de 1976. Nenhuma gravação, entretanto, realizada por ele por ocasião da volta ao território de origem, em 1972, aparece em *Lost*, composto apenas por material captado entre 1949 e 1963.

Entendo que tratava-se para Mekas, com esta obra, de desenhar o sinuoso movimento de recomposição da memória de um trajeto, que partiria da involuntária e solitária condição de expatriado recém chegado em uma nova terra de arribação; haveria de evocar a amplidão do seu desassossego, e a persistência latente do sentimento de desterro na sua economia psíquica, dilacerada, para além de eventuais e positivas alterações advindas nas suas condições de vida após a sua chegada. Ao cabo, entretanto, o relato poderia apontar para uma recomposição pelo narrador do seu próprio eu, anterior a sua viagem de volta a Li-

3 - Cito aqui fragmentos de trechos da fala em voz *over* do Perek.

tuânia, intrinsecamente relacionada a consolidação da emergência de um novo sentimento, íntimo, de pertencimento a um novo grupo, o dos cineastas de vanguarda norte-americanos do início dos anos 60.

Lost, obra de cunho ensaístico, dialoga com a tradição romântica das narrativas de formação, na qual a errância do protagonista desempenha papel central. A lembrança do passado ocorre na confluência de diversas memórias coletivas. A mais pregnante, inicialmente, é a do exílio. As falas em voz *over*, apesar de elípticas e enigmáticas, desempenham papel central na condução da narrativa e na configuração de uma expressão audiovisual da subjetividade cindida do exilado, bem como do processo mnemônico vivenciado pelo narrador-diretor no seu esforço de rememoração da sua trajetória existencial no curso dos primeiros quatorze anos de sua vida nos EUA. Em função da fragmentação da montagem, do entrelaçamento enigmático das matérias de expressão bem como de freqüentes digressões, é árduo o trabalho de acompanhamento da recomposição da evolução da trajetória do protagonista. É possível, entretanto, através de uma análise atenta, progressivamente apreender o desenho da travessia do herói que a trama compõe bem como a figuração subjacente dos movimentos mnemônicos que surgem no trajeto.

Na última sequência, ao concluir o seu relato, o narrador usa de modo brusco e alternado a terceira e a primeira pessoa do singular, referindo-se *a si mesmo como um outro*, no próprio instante em que exalta o ressurgimento de lembranças. Tal momento remete implicitamente a uma cena do início onde era evocada uma saída com amigas que alegremente dançavam na beira da praia, plano paradoxalmente associado a uma metafórica meditação sobre a morte espiritual de imigrantes lituanos melancolicamente presos a ilusão da possibilidade de um retorno próximo a pátria. O dilaceramento do narrador remetia então ao seu distanciamento da comunidade de exilados. A vivência por ele de uma nova ida na mesma praia com novos amigos, aos quais estava ligado por laços de pertencimento que remetem ao compartilhamento de um *ethos* comum, no território de arribação, reaviva a lembrança daquele momento de incerteza subsequente a chegada.

O surgimento da reminiscência tornou-se possível pela efetuação do trabalho do luto que a conclusão da montagem do filme significou. Para além do sentimento cósmico de pertencimento a planeta terra, a ordem ao qual o enunciador afirma ao cabo pertencer é a do cinema dito de vanguarda ou experimental. Nenhum novo elo com a comunidade nacional do território, onde, em 1949, aportou, é apontado. Nem parecem sobreviver resquícios do seu vínculo originário com a Lituânia.

A semelhança de Mekas, Castillo almejava com o seu filme construir uma identidade narrativa, através de uma elíptica recomposição de cunho memorialístico de fragmentos da sua trajetória existencial. Em ambos os casos tal objetivo pareceu corresponder a uma imperiosa necessidade por parte do enunciador de reencontrar-se na sua cindida história, espousando os sinuosos movimentos da memória, seus inconstantes traçados entre esquecimento e lembrança, e sua dialética remissão a uma simultaneidade de tempos.

É mais amplo o arco temporal do documentário de Castillo. Afora esparsas e rarefeitas referências ao período da Unidade Popular (1970-1973), são aludidos acontecimentos ocorridos desde o golpe militar de 11 de setembro 1973 até 2005, data da última volta de Castillo a Santiago antes da estréia do filme em 2007.

A ordenação do relato não segue uma trilha linear. O núcleo memorial central é o ataque da polícia a casa da *Calle Santa Fé*, e a sincopada elucidação progressiva das consequências do disruptivo acontecimento de outubro 1974.

Afora algumas poucas cenas rodadas por Adolfo Mekas e Ken Jacobs, todos os planos do *Lost* foram registrados por Jonas, sem som. Contrariamente Castillo recorre a uma grande variedade de registros audiovisuais. E de imagens de arquivo, minoritariamente extraídas do seu acervo pessoal, e provenientes basicamente do acervo do MIR e de reportagens televisivas de emissoras aliadas do regime militar. Todos os registros efetuados por sua equipe, gravados com som sincrônico, documentam interlocuções dela com parentes, amigos, ou companheiros do movimento encontrados por ocasião da produção do filme.

É notável a dimensão coral que o filme progressivamente adquire pela incorporação de intensos diálogos e candentes cenas de encontro com terceiros, desenhando, a partir de uma intensa focalização na *Calle Santa Fé*, um alentado retrato de instantes decisivos da entrelaçada trajetória de uma geração de militantes de um período chave da história contemporânea do Chile. Por isso rapidamente, a enunciação transita do *eu* a um *nós*, claramente identificado como um *nós miristas*.

A volta do exilado ao país de origem, fora de campo no *Lost*, é central no relato do *Calle*. Em compensação, a exploração do longo tempo da permanência da cineasta chilena na terra de asilo é rarefeita e se limita a inclusão de estudados planos de Paris e a escassas alusões nas falas em voz *over*. Estas têm, entretanto, peso na narrativa na medida em que contribuem para expressão da tumultuada dinâmica dos sentimentos de pertencimento da banida militante de uma comunidade nacional politicamente cindida.

A relevância específica da obra de Castillo, para nós brasileiros que reiteradamente vivenciamos fraturas em nossa imaginada e efetiva comunidade de destino, é a ênfase dada a incontornável dimensão política da existência do indivíduo, ainda que deslocado, no seio de uma comunidade nacional.

Referências

GOURSAT, J. *Mise en "je". Autobiographie et documentaire*. Aix en Provence: Presses Universitaires de Provence, 2016.

SAID, E. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Os limites documentais: ética e montagem em *Santiago* e *Um Lugar ao Sol*¹

The limits of documentary: ethics and editing in *Santiago* and *High-rise*

Houldine Nascimento e Silva²
(Mestrando - UFPE)

Resumo: Além do potencial, os documentários *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *Um Lugar ao Sol* (2009), de Gabriel Mascaro, também chamam atenção pela abordagem adotada no processo de feitura, o que proporciona uma reflexão acerca dos limites do documentarista. A partir dos dois projetos, este trabalho pretende analisar questões essenciais para o gênero audiovisual documentário, levando em conta aspectos éticos e de que forma a montagem atua e interfere neste sentido.

Palavras-chave: documentário brasileiro, montagem, ética no audiovisual.

Abstract: Besides the potential, the documentaries *Santiago* (2007), by Joao Moreira Salles, and *High-rise* (2009), by Gabriel Mascaro, also stand out by the approach adopted in the making process, which provides a reflection about the limits of the documentarian. Based on the two projects, this paper intends to analyze important issues for the genre documentary, taking account ethical aspects and how editing works and interferes in this sense.

Keywords: Brazilian documentary, editing, audiovisual ethics.

A realização de um documentário pode dar margem a questionamentos sobre até onde o cineasta pode ou não ir sem ferir os limites da ética. Uma das estratégias adotadas por alguns diretores para evitar dúvidas nesse sentido é mostrar, de maneira clara ao espectador, a proposta dos filmes e como ocorreu a escolha dos entrevistados. Durante a produção, armadilhas podem ser criadas para que os entrevistados caiam diante da estrutura concebida.

Na pós-produção, especialmente no que se refere à montagem, também é possível elaborar ciladas. Nesse sentido, vale lembrar o saudoso Eduardo Coutinho (1933-2014), um mestre no assunto, que tinha um poder incomum: ele conseguia a confiança dos sujeitos filmados, os quais se sentiam à vontade para socializar suas experiências.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painel 13. Recepção e crítica de obras audiovisuais.

2 - Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco e mestrando

em Comunicação pela UFPE. E-mail: houldine@gmail.com.

Coutinho tinha a sensibilidade de construir seus documentários a partir de uma conexão criada com as personagens. E isso passa por sua intenção em “tornar o entrevistado sujeito, e não objeto de um filme” (LINS, 2004, p. 117). Assim, para ele, não objetivar as personagens era uma questão fundamental. O segredo estava aí, na relação que estabelecia com os entrevistados, vários deles anônimos e oriundos das classes mais baixas.

Por sinal, é de seu país, o Brasil, que tem saído com certa frequência muitos documentários provocativos, seja no quesito estético ou então na abordagem dos entrevistados. Diante disso, este trabalho busca analisar dois documentários brasileiros: *Santiago* (2007) e *Um Lugar ao Sol* (2009), que abrem espaço para discussão de pontos significativos, como ética e limites da montagem.

Sobre *Um Lugar ao Sol*

Do pernambucano Gabriel Mascaro, *Um Lugar ao Sol* despertou polêmica por onde passou. O filme é responsável por um grande feito: desnudar o pensamento de integrantes da classe média alta brasileira. Contudo, um dos maiores questionamentos reside em como o diretor conseguiu isso. As únicas informações fornecidas são estas: a partir de um livro que cataloga pessoas mais abastadas, Mascaro detectou 125 famílias que moram em luxuosas coberturas distribuídas entre Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, mas apenas nove se prontificaram a participar do documentário, contando como chegaram até ali e como é viver da forma como vivem.

Há claramente uma divergência sobre a ideia que essas pessoas tinham do que seria o filme e o que ele de fato representa. Isso não necessariamente constitui um problema. Para os entrevistados, eles compartilhariam suas “vitoriosas” experiências de vida ao obter uma cobertura, no que para muitos deles parece ser a realização de um sonho. O objetivo de Gabriel Mascaro, no entanto, é diferente do que eles imaginavam. Das conversas, surge uma verborragia, revelando uma visão de mundo bem deturpada dos entrevistados.

Um deles chega a afirmar que a arquitetura dos edifícios permite a socialização, mas a experiência prova exatamente o contrário. Cada um dos moradores se mantém isolado no próprio apartamento e em casos extremos separados das pessoas que habitam o espaço, como os empregados. Em outra situação uma personagem debocha da realidade social de uma comunidade carente próxima à cobertura onde mora. “É lindo. A gente tem fogos quase que diariamente do [Morro] Dona Marta ali para o cemitério”, comenta, referindo-se a tiroteios na região.

O ponto de vista do documentarista sobre o universo de seus objetos não é revelado para eles, embora seja exposto aos espectadores através das estratégias narrativas de que o realizador se vale, como alegorias ao captar imagens dos prédios de diversos ângulos e no recorte do filme. A construção já parte de uma ideia pré-concebida, uma vez que os de-

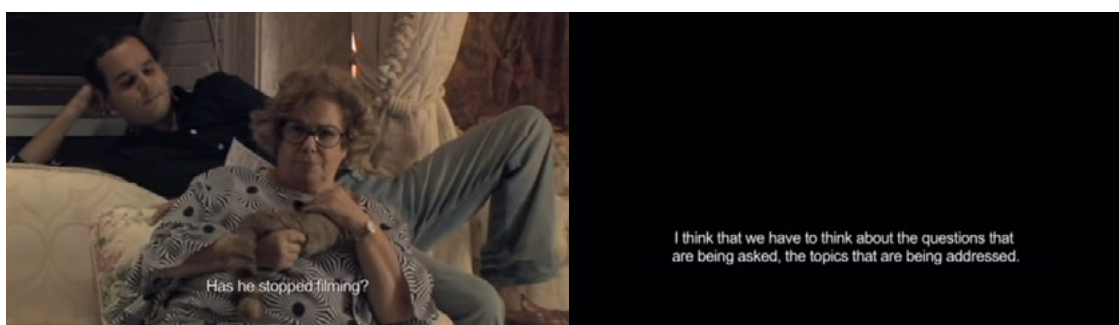
poimentos raramente fogem de uma compreensão de mundo em comum. Em consonância com o tema, Ramos (2001, p. 3) ilustra um pensamento de que “é ético mostrar o processo de representação; não é ético construir a representação para sustentar a opinião correta”.

Embora sejam personagens diferentes em ambientes distintos, quase tudo é costurado de forma uníssona, a corroborar o que o entrevistador imagina encontrar de seus entrevistados. “Saímos de ‘Um Lugar Ao Sol’ muito pouco transformados por tudo que vimos. Como todo panfleto, sua ressonância depende das orientações de cada ouvido, onde as falas assoberbadas podem, rapidamente, virar escape para o riso.” (ANDRADE, 2009)

Assim, o filme não se deixa surpreender pelo que seus objetos falam. E é justamente nessa surpresa que o documentário desenvolve fascínio.

Os desvios do tema – com raras exceções de dignidade – normalmente expõem uma desconexão com o mundo que o filme, antes de problematizar ou se dedicar a compreender, vê apenas como ridícula. Não se deve, é fato, exigir que um filme defenda seus entrevistados de suas próprias palavras, mas cabe ao diretor escolher a relação que ele promoverá com essas pessoas, e os personagens que ele quer construir da totalidade dos depoimentos. Nesse sentido, o problema maior de *Um Lugar Ao Sol* é justamente a redução desses discursos a peças de uma tese que não é de suas personagens, mas sim que o filme constrói à revelia delas. (ANDRADE, 2009)

Um momento-chave que desperta maiores críticas é quando uma das entrevistadas pede para que a câmera seja desligada e que, assim, a equipe pare de filmá-la por acreditar que há um direcionamento no que ela estava dizendo até ali. Sem alertar aos presentes em cena, o diretor opta por seguir com o som ligado e passar para quem acompanha o documentário o teor do que se fala após o pedido que lhe é feito.



Figuras 1 e 2: Entrevistada pede para interromper a filmagem. A câmera é desligada, mas o gravador de som segue captando a conversa em off (Fotos: Reprodução)

Este ponto também está associado à edição, na medida em que a ideia global de montagem perpassa diversos momentos do filme, como a decupagem, não ficando restrita à simples junção de fragmentos de imagem (AMIÉL, 2007). Para tecer *Um Lugar ao Sol*, Mascaro chamou o cineasta Marcelo Pedroso³, que ficou responsável pelo processo de montagem. A decisão de manter esta passagem controversa passa diretamente pela mesa de edição.

3 - Antes de *Um Lugar ao Sol*, Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso dirigiram juntos o documentário *KFZ-1348* (2008).

Sobre *Santiago*

Mais honesto em sua proposta é *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto*. O diretor carioca João Moreira Salles decide ter novo contato com imagens rodadas em 1992, quando tinha a intenção de realizar um filme sobre *Santiago Badariotti Merlo (1912-1994)*, um antigo mordomo que trabalhou para sua família por três décadas. O cineasta abandonou o projeto porque, na sua visão, não conseguiu montar um material interessante.

Treze anos depois, Salles dá novo sentido às imagens ao avançar em aspectos importantes para o próprio cinema, quando passa a indagar questões fundamentais para a feitura de um documentário. Para isso, chama o montador Eduardo Scorel e sua então assistente Livia Serpa, a qual posteriormente se torna co-montadora. Assim, a obra é construída a partir da mesa de edição.

Simultaneamente, uma narração em off é tecida. Há inicialmente um cunho memorialístico em *Santiago*, o filme, ao mostrar a relação de João Salles com o mordomo. Aos poucos, revela-se que, durante as filmagens, havia uma preocupação excessiva pela forma, sintetizada na escolha de uma bela fotografia em preto e branco e na excelência dos enquadramentos, além de uma busca por falas impactantes e da criação de situações. Assim, a narrativa ganharia contornos artificiais e se distanciaria do que envolve o documental.

Em dado momento, por meio da narração em primeira pessoa⁴, Salles indaga diante do cair sequencial de algumas folhas num mesmo ponto da piscina se isso foi feito intencionalmente ou não, assim como no balanço das águas. “A folha me pareceu uma boa coincidência, mas quais são as chances de, logo no *take* seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar? Nesse dia ventava realmente ou a água da piscina foi agitada por uma mão fora do quadro?”, questiona.



Figuras 3 e 4: diretor indaga “coincidências” em tomadas de *Santiago* (Fotos: Reprodução)

Em seguida, aparecem tomadas de um quarto, com objetos mudando de posição, entrando e saindo de cena. “Aqui, o que havia de fato? Uma cadeira e um abajur? Um abajur e uma garrafinha? Ou somente o abajur, sem a garrafinha? Hoje, 13 anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”, reconhece. Mais adiante,

4 - A narração de *Santiago*, embora feita em primeira pessoa, ficou a cargo de um dos irmãos de João, Fernando Salles. Na versão inglesa, o ator Fernando Alves Pinto é o narrador.

observa-se que vários planos contendo depoimentos de Santiago foram refeitos inúmeras vezes e com clara orientação da equipe sobre como o personagem retratado deveria se portar diante das câmeras.

No final, João cai em si e pontua que “tudo deve ser visto com desconfiança” ao se referir às imagens recuperadas. O desfecho é poético e de grande impacto. O documentarista percebe enquanto monta o filme que não há um close ou um enquadramento mais fechado quando captou imagens do sujeito filmado. A câmera está sempre distante do entrevistado e o texto de João Salles é certeiro ao dizer que havia uma “ambiguidade insuperável” entre eles. “Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo”, dispara.

Santiago é, ainda, muitos filmes num só: “um documentário sobre um mordomo, mas também uma carta filmada do diretor dirigida aos irmãos compartilhando memórias, um ensaio fílmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário e uma homenagem póstuma ao personagem”. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 33) Nele, passagens que antes eram apenas depoimentos são ressignificadas e imbuídas de um caráter ensaístico.

Conclusão

A rigor, o formato documental tende a ser encarado como o mais próximo da realidade, mas o tom subjetivo adotado em *Santiago*, por exemplo, trabalha para quebrar essa ilusão.

Em geral, o discurso que tem na reflexividade seu ponto de fuga ético é sustentado pela negação da possibilidade de uma representação objetiva do real. Encontramos, no horizonte, novamente a preocupação do pensamento contemporâneo em frisar a fragmentação da subjetividade que sustenta a representação. A reflexividade, na realidade, é a saída, no vetor ético, do discurso que gira em volta do posicionamento subjetivo estilizado. (RAMOS, 2001, p. 2)

Gutfriend (2006, p. 2) vai além ao dizer que “é possível pensar que todo filme de ‘ficção’ ou ‘documental’ representa o irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o ausente”. O documentário é encarado como uma representação do real. E o termo “representar”, por si, não pode ser entendido como a realidade propriamente dita.

Na maioria das vezes, aspectos essenciais na construção fílmica não estão dentro do quadro. Em *Um Lugar ao Sol*, há essa revelação quase acidental na passagem já citada da entrevistada que pede para que a gravação seja interrompida. Mas o que mais pode ter acontecido? É inviável saber. Da mesma forma se *Santiago* se ativesse a reproduzir os depoimentos de seu objeto.

É bem verdade que a trajetória do documentário nasce a partir de encenações. Mesmo com os irmãos Lumière, ao retratarem o cotidiano de trabalhadores (*A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*, 1895) nos primórdios do audiovisual, por exemplo, havia um direcionamento, já deliberado inúmeras vezes em discussões dentro e fora da academia. Assim sendo, tudo é permitido ao documentário?

Há uma diferença notória entre os filmes dos Lumière e os outros dois documentários aqui analisados: eles são de épocas distintas. Hoje, *Santiago* e *Um Lugar ao Sol* estão associados ao documentário moderno e aos processos relacionados a esse tipo de filme devem responder.

[Um Lugar ao Sol] é um filme que eu fiz naquele momento tentando trazer as questões que eu estava vivendo naquele momento e eu vou amadurecendo, fazendo revisões sobre o meu próprio trabalho, sobre situações que eu pretendo discutir, novas coisas que eu quero fazer diferente. A cinematografia de um realizador é viva e o exercício de aprendizado é constante. (MASCARO, 2019)⁵

Para Ramos (2010, p. 80), existem limites claros: “Pode um documentarista, que filma dentro da estilística da encenação-direta, pedir para o sujeito na tomada repetir duas vezes a mesma passagem por uma porta, pois a luz não estava adequada? Eticamente não pode.”

Por isso mesmo, Salles repudia o próprio comportamento na hora de filmar seu entrevistado.

O que Salles demanda de si mesmo? Que nas tomadas do primeiro *Santiago* já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas éticas da encenação-direta ou da encenação: em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja ética da encenação que o documentário moderno exige para que a figuração de outrem seja considerada ética. (RAMOS, 2010, p.83)

Dessa forma, há a constatação de que *Santiago* oferece uma importante reflexão sobre o papel do documentário. E é nesse ponto que está o seu maior significado: ao evidenciar essas imagens e propor indagações a partir delas, João Salles acaba prestando um bom trabalho ao cinema.

Referências

- AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2007.
- ANDRADE, Fábio. *Um Lugar ao Sol, de Gabriel Mascaro*. Rio de Janeiro: Cinética, 2009. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/lugaraosol.htm>>. Acesso em 07 de Jul. 2019.
- GUTFREIND, Cristiane Freitas. *O filme e a representação do real*. Brasil: Revista E-Compós, 2006.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

5 - Entrevista concedida pelo diretor Gabriel Mascaro ao autor deste artigo em 28 de Jun. 2019.

XXIII
SO
CI
NE

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A encenação documentária*. In: ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL SOCINE; v. 11. São Paulo: Socine, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário?* In: ESTUDOS DE CINEMA SOCINE. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

A Fotografia em Tempos de Alta Resolução¹ - Os Contrausos da Nitidez

Photography in Times of High Resolution
- The “Counter-uses” of Sharpness

Ian de Vasconcellos Schuler²
(Doutorando - UERJ)

Resumo: No ensaio “Em defesa da Imagem Pobre” (2009) Hito Steyerl argumenta em favor das imagens de baixa resolução, convertidas e reconvertidas nas linhas piratas das redes. No entanto, em anos recentes, pequenos produtores assistiram a um crescente barateamento das tecnologias de captação de imagem em alta resolução, o que produziu um ambiente propício para experiências que fazem um uso crítico das condições de captação desses instrumentos. Essa apresentação pretende comentar alguns desses casos.

Palavras-chave: Fotografia; Cinema; Resolução; Nitidez.

Abstract: In the essay “In Defense of the Poor Image” (2009), Hito Steyerl argued in favor of low-resolution images, converted and reconverted into pirate network lines. However, in recent years, small producers have witnessed a growing cheapening of high resolution imaging technologies, which has provided an enabling environment for experiments that make critical use of the capture conditions of these instruments. This presentation intends to comment on some of these cases.

Keywords: Photography; Cinema; Resolution; Sharpness.

A hipótese que será discutida surge de um debate informal que, ao longo dos anos, tive com diferentes pessoas (amigos, colegas, conhecidos, etc.) ligadas a produção de imagens. Esse debate se refere às diferenças de caracterização ou constituição entre imagens em película e digitais. Os defensores da película em geral se referem à alguns componentes que o digital não teria as condições técnicas ou mesmo inerentes para emular: primeiro, a textura característica da imagem em película, com suas reentrâncias, suas pequenas ranhuras e seu batimento que produz o efeito de cintilação na projeção. Onde a película parece orgânica e porosa, tal como uma pele, o digital parece frio e vítreo - sua aparência é límpida demais, como se sua imagem não passasse de uma cópia desalmada. Enquanto a película é material e palpável, e a relação daqueles que trabalham com ela passa pelas próprias mãos de quem fabrica um filme, a imagem digital é simplesmente um código informacional gerado pela interpretação de uma máquina. Há também, e propriamente, as insuficiências técnicas do digital, diante da película: a má reprodução das cores, a profundidade de campo ora

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Interseções Cinema e Arte.

2 - Doutorando em artes visuais pela UERJ, mestre em comunicação pela UFRJ.

muito reduzida, ora excedente, etc. Mas esses debates, que, de certa maneira, tendiam a preterir ou subestimar o digital diante das imagens em película, nem sempre procurava, nas próprias características da imagem digital, elementos que, ao contrário, pudessem demonstrar suas potencialidades. Seguindo o rastro de Lev Manovich em “The Language of New Midia” (2001), Philippe Dubois em “Cinema, Vídeo, Godard” (2004) e outros pesquisadores que trabalham de forma mais ou menos concentrada sobre a questão do digital, partimos da sugestão de que talvez sejam exatamente esses elementos que definem um campo de possibilidades para o trabalho com o digital, incluindo alguns que comentam criticamente essas próprias características. Apesar do possível anacronismo desse debate, tentaremos trazer o enfoque para um problema em particular dessa questão, sendo esse o das imagens em alta resolução.

Essa apresentação tem como premissa uma inversão das hipóteses apresentadas em dois textos, sendo esses “Em defesa da Imagem Pobre” (2009), de Hito Steyerl e “Manifesto dos anti-100 anos de Cinema” (1996) de Jonas Mekas. Não se trata de uma tentativa de contrariar as sugestões apresentadas nesses textos, mas, ao contrário, de adicionar possibilidades a partir da consideração de uma certa “virada” das condições técnicas de captação de imagem desde a década passada.

No ensaio “Em defesa da Imagem Pobre” (2009) a ensaísta e artista visual Hito Steyerl argumenta em favor das imagens de baixa resolução, convertidas e reconvertidas nas linhas piratas das redes. O resultado visual dessas imagens (cuja “pixelização”, baixo registro de cores e achatamento da profundidade passam a fazer parte de suas próprias condições de visibilidade) igualmente produz um espaço de circulação que escapa às programações dos grandes mercados: emergem redes piratas dedicadas a exibição de filmes experimentais, filmes ensaios e todas as formas em vídeo e filme que recusam as lógicas clássico-narrativa de produção - e por isso são dispensadas pelos agentes exibidores tradicionais. Esse circuito exibidor alternativo cria comunidades pulverizadas e espontâneas entre cinéfilos relativamente despreocupados com as condições ideais de exibição, com a qualidade relativa de um produto fílmico autêntico e primeiro. As condições genéticas da imagem digital, em suas vantagens e deficiências, se torna bandeira estética para distintos cineastas, despertando o interesse tanto de jovens realizadores quanto de cineastas veteranos, incluindo alguns que operam dentro da lógica produtiva de Hollywood, como Michael Mann (“Miami Vice”, 2006, “Inimigos Públicos”, 2009), até cineastas que trabalham à margem dos grandes mercados, como Pedro Costa, e Jean-Luc Godard.

No entanto, aproximadamente nos últimos dez anos, os consumidores domésticos e os pequenos produtores de filmes assistiram a um crescente barateamento das tecnologias de captação de imagem em alta resolução, no formato popularmente conhecido como “Full HD”, referente à resolução de captação em 1920 pixels horizontais por 1080 pixels verticais. O relativo baixo custo de acesso a esse padrão de captação permitiu que uma nova geração de cineastas e artistas pudesse produzir imagens com uma resolução e textura similares às produções de alto custo: imagens excessivamente nítidas, que remetem a uma plasticidade típica tanto da publicidade quanto do cinema profissional.

Curiosamente, o ensaio de Hito Steyerl foi publicado em 2009, apenas um ano depois do lançamento da Canon 5d Mark II, em 2008, e da Nikon D90, também em 2008. A Canon 5d Mark II foi considerada por diversos especialistas em fotografia como a “primeira câmera full-frame de preço acessível.”³ As câmeras DSLR com tecnologia de captação de vídeo permitiram que o consumidor doméstico e o cineasta independente ou amador tivessem acesso a uma produção de imagem que, num certo sentido, tendia a mimetizar (com inevitáveis limitações e potencialidades) a captação em 35mm ou das câmeras digitais profissionais e de alto custo, por efeito do tamanho do sensor das câmeras (equivalente ou maior a película em 35mm) e o registro de imagens em 1920 por 1080 pixels, o que produzia imagens com maior informação visual, mais pontos de visibilidade e, portanto, segundo alguns parâmetros técnicos de captação, mais nítidas.

Essa nova perspectiva técnica corresponde a uma alteração do ambiente de produção de imagens: a “divisão de classes” das imagens, para usar uma expressão de Hito Steyerl, que se organizaria entre imagens pobres (imagens sem identidade ou com um percurso genético difícil de ser retraçado, cuja autenticidade não se pode verificar) e ricas (cuja qualidade de captação e exibição é rigorosamente controlada pelo circuito produtor e pelos grandes mercados) sofre um pequeno deslocamento ou abalo interno: a alta resolução se torna possível para os pequenos produtores, e a distinção entre imagens “ricas” e “pobres” se torna menos discernível. É claro que é necessário distinguir, entre uma e outra, o arsenal de aparatos financeiros e industriais que, em certo sentido, favorecem a produção e a circulação de imagens de alto custo, mas baseio o meu argumento na hipótese de que esse novo ambiente produtivo favorece um certo apagamento da fronteira que separaria essas imagens “ricas” ou “pobres”.

Podemos também recordar que foi por volta desses anos (mais ou menos entre 2007 e 2011) que um certo “cinema independente brasileiro contemporâneo”, ou “novíssimo cinema”, que podem ser denominações um tanto arriscadas, e poderíamos mencionar outras de maior ou menor aderência pública, conseguiu estabelecer uma visibilidade no interior do circuito de produção cinematográfica: como notam Marcelo Ikeda e a socióloga Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, a premiação de “Estrada para Ythaca” (2010), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes no festival de Tiradentes de 2010, e de “O Céu Sobre os Ombros” (2011), de Sérgio Borges, no Festival de Brasília, igualmente em 2010, representaram (entre outros inúmeros fatores) a emergência e, principalmente, uma certa oficialização institucional de um cinema independente e de baixo orçamento capaz de produzir longas metragens que competiam com as cinematografias de alto custo. Não devemos ignorar que esse pequeno movimento histórico foi também favorecido pelos novos desdo-

3 - Entre os artigos online que debatem essa ponto, foram consultados os textos “Canon discontinues 5D Mark II, the DSLR that changed video”, de Jeff Blagdon, disponível em: <https://www.theverge.com/2012/12/24/3800440/canon-discontinues-5d-mark-ii-the-dslr-that-changed-video> e “Revolution in Resolution: 10 Years of EOS 5D”, de Jose Antunes, disponível em: <https://www.provideocoalition.com/revolution-in-resolution-10-years-of-eos-5d/>

bramentos das condições técnicas da época, especialmente no que tange às facilitações e os avanços técnicos promovidos pelas tecnologias digitais, como também assinalam outros pesquisadores⁴.

Em texto apresentado em 1996 e posteriormente publicado com o título “Manifesto dos anti-100 anos de Cinema”, Jonas Mekas exalta uma produção descomprometida com as lógicas de mercado e das “sacolas de dinheiro”, e defende o cinema independente feito para e “entre amigos”.

“Nos tempos das grandiosas, espetaculares produções de cem milhões de dólares, quero falar pelos pequenos, invisíveis atos do espírito humano: tão sutis, tão pequenos, que morrem quando levados para as luzes de Klieg. Quero celebrar as pequenas formas do cinema: a forma lírica, o poema, a *aquarela*, *étude*, *esquetes*, retratos, *arabescos* e *bagatelle*, e pequenas músicas em 8mm. (...) Uma câmera Super 8 acaba de produzir um pequeno e suave zumbido em algum lugar, algum lugar no sudeste de Nova Iorque, e o mundo jamais será o mesmo.” MEKAS, 1996.

Podemos supor que nesse trecho Mekas se refere a um tipo de imagem que não apenas estaria em oposição ao cinema oficial em termos de encenação e narrativa, mas que também seria produzido com condições técnicas distintas do 35mm do cinema de indústria: quando ele se refere à “aquarela”, aos “esquetes” e aos “études”, isso pode se referir também a características da própria captação de imagens: o 8mm, talvez, como correspondente a “aquarela” da produção de imagens fílmicas, com sua acuidade figurativa mais desbotada, com seus contornos mais instáveis e a definição das bordas diminuída, servindo assim como modelo técnico de uma produção que tem apreço pela espontaneidade. Mas é exatamente esse tipo de cinema que Mekas pretende exaltar: um cinema mais barato, simplificado em termos de produção e menos comprometido com as lógicas de produção e distribuição dos mercados.

Como já nos referimos, esse “novo ambiente” produtivo (onde o barateamento dos custos teria como consequência a ampliação do acesso público ao equipamento em alta resolução) permite que inúmeras experimentações em Full HD (ou suas derivações de resolução ascendente, como as tecnologias 2k, 4k, 8k, etc., sendo essas, no entanto, ainda relativamente inacessíveis ao produtor independente ou amador) sejam construídas, inclusive *algumas que passam a fazer um uso crítico ou paródico das condições de captação desses novos instrumentos*, ou seja, do próprio Full HD.

Estamos, assim, nos remetendo a casos bastante particulares, onde a própria caracterização visível da imagem, que tem a nitidez como um de seus termos, é trabalhada de forma a comentar a si mesma, direta ou indiretamente. A relativa democratização do acesso às imagens em alta resolução abre espaço para modos de usar que não são mais restritos às produções de alto custo, onde a correspondência entre nitidez e qualidade técnica geralmente é entendida como automática. A “liberação” da nitidez permite que em certas

4 - No texto “Por um cinema Pós-Industrial: notas para um debate” (2011), Cezar Migliorin igualmente se refere às tecnologias digitais (mas não só) como ponto relevante para as condições de produção recentes.

condições ela atue contra ela mesma, contra a “pureza” e a invisibilidade habitual de seu mecanismo produtivo. O que evocamos como “contrausos” da nitidez seriam aqueles que operam uma torção de seu uso típico, que comentam seu ascetismo excessivo pela produção de imagens à beira da repulsa ou em sátiras semi publicitárias.

No trabalho “A pele” (2007), de Thierry Kuntzel, estamos diante de um “ultra-close” da pele de diferentes corpos humanos. Essa proximidade excessiva, que apresenta um aspecto topográfico de partes do corpo tornadas quase inidentificáveis de tão próximas ao mesmo tempo em que dilatadas pela escala da projeção, produz um efeito entre a identificação (por se tratarem de “amostras” muito aproximadas de partes que compõem o nosso corpo físico) e a repulsa, pois essas mesmas partes reaparecem no vídeo como estranhas a nós mesmos, insólitas, como se na superfície de nosso próprio corpo houvessem espaços inacessíveis ao registro de nosso olhar e de nossas sensações. O corpo, assim, tornado estranho a si mesmo, uma criatura independente de nossos gestos e ações conscientes. As imagens de Kuntzel, pela extrema proximidade com os objetos que registra, pode remeter a certas características das imagens publicitárias, de comida ou objetos variados: uma proximidade e uma nitidez que tornam o objeto excessivo, à beira do absurdo ou do grotesco, mas, ao contrário do delineamento publicitário, em que a visibilidade excessiva é projetada e construída de modo a mascarar as suas pequenas imperfeições e outros defeitos, Kuntzel não esconde aquilo que na pele há de repulsivo, e essa dilatação, envernizada pela extrema visibilidade dos poros e reentrâncias da pele, tem o duplo efeito de nos atrair e repelir em relação a essas figurações. A visibilidade conquistada pela nitidez do vídeo opera assim um efeito de atração conciliado à repulsa, numa operação de inversão do significado habitual dos close-ups das mercadorias publicitárias.

Entre esses casos, também nos parece possível mencionar o trabalho dos artistas Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, que em seus projetos produzem cruzamentos entre imaginário popular e publicitário, entre ambientes de estrutura social e econômica precária e imagens “polidas”, como se filmassem anúncios publicitários ou videoclipes de música pop em pequenas cidades de interior do país. Em “Terremoto Santo”, de 2017, os artistas promovem uma encenação entre o institucional e o videoclipe a partir de canções de um repertório evangélico. A acuidade visual das imagens, a estilização dos corpos, cenários, figurinos e personagens, aponta para uma indiscreta síntese entre certo imaginário cultural periférico e o excesso de figuração e visibilidade das imagens publicitárias, numa conjunção de forças onde, ao mesmo tempo em que os dois se potencializam mutuamente e produzem uma espécie de elogio grandiloquente das forças culturais em ascensão nas últimas décadas (as comunidades evangélicas que garantem e ampliam seu espaço social, o que passa pelo aumento e estabilização de seu poder de consumo e, desse modo, pela sua inserção nos mercados e circuitos de imagens), também abrem margem para um certo distanciamento crítico em relação a sua plasticidade excessiva, que, de certo modo, chega à beira do caricatural.

Referências

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

IKEDA, Marcelo. *Novíssimo Cinema Brasileiro*. Cinecasulofilia, 2013.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MEKAS, Jonas. *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*. *INCITE: Journal of Experimental Media*, 2009. Disponível em: <http://www.incite-online.net/jonasmekas.html>

MIGLIORIN, Cezar. *Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate*. In: Revista Cinética, 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. *"Novíssimo" cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*. São Paulo : FFLCH/USP, 2016.

STEYERL, Hito. *In Defense of The Poor Image*. E-flux, 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

Do grotesco ao antropofágico: corpos e rostos sganzerlianos¹

From the grotesque to the anthropophagic:
 Sganzerlien bodies and faces

Isabel Paz Sales Ximenes Carmo²
 (Doutoranda – Montpellier 3/Unicamp)

Resumo: Nos filmes de Rogério Sganzerla, os corpos estão em constante movimento, muitas vezes de forma frenética e caótica; o rosto, por sua vez, serve como enquadramento para a boca, que assume um caráter escatológico. Pretendemos aqui analisar três filmes: *A mulher de todos*, *Sem essa aranha* e *Copacabana mon amour*, a partir dos conceitos de grotesco e antropofágico, segundo Mikhail Bakhtin e Oswald de Andrade, e assim contribuir para a reflexão sobre a representação do corpo na obra sganzerliana.

Palavras-chave: Cinema marginal; grotesco; antropofágico; Rogério Sganzerla.

Abstract: In Rogério Sganzerla's films, bodies are in constant motion, often in a frantic and chaotic manner; the face, in turn, serves as a frame for the mouth, which acquires an eschatological character. We intend here to analyze three films: *A mulher de todos*, *Sem essa aranha* and *Copacabana mon amour*, from the concepts of grotesque and anthropophagic, according to Mikhail Bakhtin and Oswald de Andrade, and thus contribute to the reflection on the representation of the body in Sganzerla's work.

Keywords: Marginal cinema; grotesque; anthropophagic; Rogério Sganzerla.

O objetivo desta apresentação é fazer uma breve análise estética do corpo e especialmente do rosto em três filmes do cineasta brasileiro Rogério Sganzerla: *A mulher de todos* (1969), *Sem essa aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970). Para isso, recorreremos ao conceito do grotesco, como proposto no estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais, publicado em 1965 na União Soviética³, e também sobre ao conceito do antropofágico, descrito por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico, de 1928.

Corpo e boca grotescos

O Cinema Marginal foi, na história do cinema brasileiro, um momento de extrema originalidade e, talvez por isso, de igual complexidade. No seu manifesto "Cinema Fora-da-lei", Rogério Sganzerla menciona suas principais influências, entre realizadores de diferentes ori-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático Corpo, Gesto e Atuação – Sessão 1.

2 - Doutoranda em Estudos cinematográficos e audiovisuais em Montpellier 3 (França), em cotutela com a Unicamp. Mestra em Comunicação pela UFC.

3 - A edição que utilizamos neste texto foi publicada na França em 1970.

gens, assim como descreve sua vontade de criar uma obra livre da intelectualização que marca os filmes do Cinema Novo. Assim nasce a estética radical do Cinema Marginal, cujas características como a ironia, a paródia, as referências, a não-linearidade, o caráter mosaico e sobretudo a exageração e o absurdo são as mais referenciadas pelos pesquisadores.

Segundo Fernão Ramos, em seu texto “Crise do Cinema Novo e aparição do Cinema Marginal” (1987), “as cenas características dos filmes marginais são cenas de laceração e urros histéricos, é a overdose dramática” (RAMOS, p. 193). Ele justifica essa abundância de horror como formar de quebrar o suposto estado catártico do espectador, de tirá-lo de sua apatia por meio da crueldade das imagens exibidas na tela. Assim, o que vemos na tela não é mais uma representação no senso clássico, mas, segundo Ramos, “momentos de exacerbação que não parecem precisar da intriga e da coerência para se justificar”. Trata-se de um cinema “no estado puro, um cinema no grau zero, em que as emoções vêm explodir diretamente na tela” (RAMOS, p. 193-194).

A abjeção de que Ramos fala vem, essencialmente, dos corpos dos atores, que têm um papel central na construção da estética marginal. Nos três filmes sganzerlianos aqui propostos para análise, *A mulher de todos*, *Sem essa aranha* e *Copacabana mon amour*, os corpos se movimentam constantemente, frenéticos. Os atores correm, dançam, batem, saltam, se engasgam, ações que se inscrevem no universo do Cinema Marginal e são consideradas necessárias para construí-lo e reforçá-lo. Nesse sentido, a corporeidade na obra de Sganzerla pode ser associada à ideia de exagero e, sobretudo, à do grotesco.

Lendo o estudo de Mikhail Bakhtin sobre a obra de François Rabelais, “A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e na Renascença” (1970), podemos observar uma série de afinidades entre a maneira como o corpo é representado nos filmes de Sganzerla e a imagem do corpo grotesco na obra rabelaisiana descrita por Bakhtin. Segundo o autor russo, “o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele não está jamais pronto nem acabado: ele está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói um outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por este último.” (BAKHTIN, 1970, p. 315).

A exageração e a profusão são características significativas no corpo grotesco. Ao contrário do corpo advindo de uma concepção clássica, o corpo grotesco, para dar vida à essa hiperbolização física, tenta a todo momento transpor as fronteiras entre ele mesmo e o mundo que o cerca, entre ele mesmo e outros corpos. No início de *Copacabana mon amour*, por exemplo, a personagem de Otoniel Serra realiza uma série de ações enérgicas: ele se põe a cantar, beija a própria mãe, a golpeia com um pano, joga água na irmã, depois se põe a pular como um animal.

Essa necessidade cósmica de se fundir a outros corpos e ao mundo é satisfeita pelo que Bakhtin chama de “atos do drama corporal”, como comer, beber e outras necessidades naturais, por exemplo, copular e parir. Assim, isso se produz por meio das excrescências e os

orifícios: nariz, ventre, falo, ânus, boca, que são partes corporais nas quais pode acontecer uma troca entre dois corpos ou entre o corpo e o mundo. São partes do corpo cujas fronteiras se tornam fluidas e podem ser transpostas.



Imagem 1: Ângela Carne e Osso morde o amante. *A mulher de todos* (1969)

De todas as partes do corpo grotesco rabelaisiano, mas também dos corpos na obra de Sganzerla, a boca é a mais importante. Por meio dela, o corpo parece comer e regurgitar o mundo. O símbolo da “bocarra aberta” está presente em diversos momentos da obra do autor francês e é considerada por Bakhtin como uma de suas imagens centrais. Por exemplo, em *Pantagruel* (1532), Bakhtin descreve as explorações da personagem principal no berço, ainda bebê: quando Pantagruel tenta mamar em uma vaca, ela a agarra e acabar por comer suas tetas e metade do ventre. Em outro trecho, Pantagruel agarra um urso e “o desfaz em pedaços e o engole como um frango” (BAKHTIN, 1970, p. 329).

Várias sequências poderiam ilustrar a dominância dessa boca grotesca na obra sganzerliana. Alguns das ações, citadas ou encenadas, pelas personagens e narradores, colocam a boca como uma porta de entrada: comer, beber, fumar, engolir, morder, lambe, beijar. Já no sentido contrário, como saída corporal, estão declamar, gritar, cantar, dar a língua, vomitar, cuspir, arrotar, suspirar.

Em *A mulher de todos*, Angela Carne e Osso – nome que marca já a importância corporal – morde o amante Armando até ele sangrar; em *Sem essa aranha*, Helena Ignez e Maria Gladys provocam vômitos colocando o dedo na boca; em *Copacabana mon amour*, Vidimar, personagem de Otoniel Serra, lambe uma cueca e tenta engolir uma vela.

Em uma sequência de *Sem essa aranha*, Sganzerla parece desenhar com os movimentos da câmera a ligação existente entre a boca e o baixo corporal. Segundo Bakhtin, “a boca é a porta aberta que conduz ao baixo, ao inferno corporal. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, é ligada à grande boca aberta.” (BAKHTIN, 1970, p. 323). É sempre em torno da boca aberta que todo os órgãos e lugares essenciais do corpo grotesco vão se organizar, e é nesse abismo corporal que o cineasta quer aparentemente mergulhar o espectador.



Imagem 2: A bocarra aberta em *Sem essa aranha* (1970)

O rosto, nesse sentido, não tem nunca o mesmo interesse que aquele enquadrado pelo cinema clássico. Se nesse último registro, o rosto em grande plano pode suscitar sensações sublimes, poéticas e sensíveis, mais próximas de uma dramatização naturalista, o rosto nesses três filmes é raramente enquadrado nessa mesma escala. A exceção à regra é *A mulher de todos* que, de se um lado compartilha várias características de representação do corpo grotesco, de outro concentra na figura de Ângela Carne e Osso, frequentemente filmada em grande plano, o interesse central da trama. A maneira como ela é filmada pode ser sintomática da relação que já a essa altura existia entre atriz e diretor, cuja parceria profissional e amorosa se estendeu até a morte de Sganzerla, em 2004.

Em *Sem essa aranha* e *Copacabana mon amour*, por outro lado, o rosto se perde nas ações empreendidas pelo corpo e pela boca, mas também nos planos gerais que enquadram a paisagem e vários atores por vez. Se o rosto aparece, ele é passageiro, desfocado ou em movimento, ou ainda escondido em contraluz ou por objetos que o escondem, por exemplo, uma peruca ou óculos gigantes. Esse rosto gravita ao redor da boca que é, de acordo com Bakhtin, “a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco nos leva à uma *boca aberta*, e todo o resto só serve para *enquadrar* essa boca, esse *abismo corporal bestial e engolidor*.” (BAKHTIN, 1970, p. 315).

A boca antropofágica sganzerliana

Da mesma maneira que Rabelais foi influenciado pelo contexto cultural de seu tempo na construção do imaginário grotesco, o mesmo acontece com os diretores do cinema marginal, influenciados pelo tropicalismo e pelo redescobrimiento dos movimentos literários e artísticos do início do século XX, em busca de uma cultura brasileira que cruzasse a influência colonizadora e a cultura indígena e afro-brasileira.

Aqui, nos interessa destacar a importância do movimento antropofágico, inaugurado na década de 1920 pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade. Inspirado no ritual canibal conduzido pelos nativos, Andrade usa o termo para criar um texto político que incita a consciência de uma cultura nacional original, livre da submissão tipicamente colonial. A antropofagia torna-se, segundo o pesquisador Benedito Nunes, no prefácio da obra “A utopia antropofágica” (1990), “metáfora, diagnóstico e terapêutica”. Metáfora, porque o ritual an-

tropofágico, de assimilação das características dos inimigos, bons ou ruins, visa conquistar a autonomia intelectual; diagnóstico, sublinhando a repressão colonizadora, uma vez que o ritual antropofágico era proibido pelos jesuítas; e terapêutica, à medida que o ato antropofágico se torna a reação violenta contra os mecanismos sociais e políticos da era colonial.

O Cinema Marginal, assim como o movimento tropicalista, na música, adota várias ideias do Manifesto Antropofágico no sentido de afirmar uma estética cinematográfica autenticamente brasileira, como anteriormente tentado pelo Cinema Novo. Além das características relacionadas à composição da imagem e à narrativa, que compõem um mosaico caleidoscópico, os corpos dos atores também são atravessados por essa emergência antropofágica, de maneira mais ou menos literal.

No jogo atoral, as personagens incorporam essa metáfora, tornando-a física pela boca. Em *Sganzerla*, a boca cumpre o papel do canibal cultural, a metáfora antropofágica proposta por Andrade, porque a boca come e morde objetos simbólicos da indústria cultural ou de culturas populares, como a indígena e a afro-brasileira. Em *A mulher de todos*, Angela morde um vinil; no final do filme, Doktor Plirtz, interpretado por Jô Soares, come uma página de uma revista em quadrinhos; em *Copacabana mon amour*, Vidimar coloca na boca uma vela acesa, usada em rituais religiosos. A boca é o elo entre o corpo grotesco e o antropofágico, buscando se fundir com o cosmos e ignorando qualquer individualidade, absorvendo essas múltiplas influências e regurgitando-as.



Imagem 3: Vidimar engole uma vela. *Copacabana mon amour* (1970)

A fome volta como um *leitmotiv* insistente em cada um desses filmes. As pessoas se tornam “fantasmas famintos” em *Sem essa aranha* e em *Copacabana, mon amour*; em *A mulher de todos*, Angela Carne e Osso deseja “bom apetite, é isso”; a personagem de Maria Gladys grita, em *Sem essa aranha*, “Ah, que fome! Estou com dor de estômago! “. O mesmo vale para a personagem de Otoniel Serra, que exclama: “Tô com fome, quero comer, tô com fome, macacada! “. A expressão da fome e o ato de comer fazem ao canibalismo cultural, mas também ao desejo de fusão cósmica, como os ditos poéticos de Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico: “Da equação Eu parte do *Cosmos*, ao axioma *Cosmos* parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia”. (ANDRADE, 1928)

Da mesma forma que os vanguardistas do início do século XX, esses atos antropofágicos executados pela boca na obra de Sganzerla também assumem um significado político que atravessa o corpo e o liberta, num combate à violência física e moral dominante exercida pelos militares durante a ditadura. Apesar do caráter anti-intelectual do Cinema Marginal, tentamos tecer um elo que unisse corpo e teoria, cinema e literatura, grotesco e antropofágico. Ainda algumas pistas se desenham nessa análise, por exemplo, o papel dos olhos e do nariz grotescos, cada um incluindo diferentes simbolismos. Mas, por enquanto, chegamos à nossa conclusão.

Referências

- ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANDRADE, O; ROLNIK, S. *Manifeste anthropophage. Anthropophagie zombie*. Paris/Bruxelles: Black Jack éd, 2011.
- AUMONT, J. *Du visage au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1992.
- BAKHTIN, M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.
- COURTINE, J.; HAROCHE, C. *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions du XVIe siècle au début du XIXe siècle*. Paris: Petite bibliothèque Payot, 2007.
- DAMOUR, C. *Jeu d'acteurs: corps et gestes au cinéma*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2016.
- DIDACO, J. *Annotations from the Edge of an Abyss: Rogério Sganzerla's Anthropophagic Film Collages*. Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema, v. 31, 2004.
- LE BRETON, D. *Des visages: essai d'anthropologie*. Paris: Editions Métailié, 1992.
- MACIEL GUIMARÃES, P. *Erigir novos corpos, reinventar personas: o ator moderno do cinema brasileiro*. Famecos, v. 21, n. 1, p. 287-307, 2014.
- RAMOS, F. La crise du Cinéma Novo et apparition du Cinéma Marginal. In: PARANAGUÁ, P. A. (Org.). *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
- VIVIANI, C. *Le magique et le vrai: l'acteur de cinéma, sujet et objet*. Aix-en-Provence: Rouge profond, 2015.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

Alain Resnais em defesa do realismo mental¹

Alain Resnais in defense of mental realism

Isadora Meneses Rodrigues²
 (UFPE)

Resumo: A partir da análise de um conjunto de entrevistas que o cineasta francês Alain Resnais concedeu a revistas como *Cahiers du Cinema* e *Positif* entre as décadas de 1960 e 1980, o objetivo deste trabalho é identificar traços de um pensamento conceitual do diretor que atravessam reflexões estéticas propostas pelos seus filmes. Defendemos que, em conjunto, esses textos e obras fazem emergir uma teoria do realismo mental cinematográfico.

Palavras-chave: Alain Resnais, realismo mental, montagem.

Abstract: From the analysis of a set of interviews that French filmmaker Alain Resnais gave to *Cahiers du Cinema* and *Positif* between the 1960s and 1980s, the aim of this paper is to identify traces of the director's conceptual thinking that permeate aesthetic reflections proposed by his films of the same period. We argue that a theory of cinematic mental realism emerges from this collection of texts and films.

Keywords: Alain Resnais, mental realism, montage.

Introdução

Alain Resnais não escreveu sobre os seus filmes e nem elaborou uma teoria da arte cinematográfica como fizeram a maioria dos seus contemporâneos da *Nouvelle Vague* e do *Nouveau Roman*, os dois movimentos artísticos mais importantes da França em meados do século XX. Apesar de Resnais não se encaixar na categoria de cineasta-teórico ou cineasta-crítico aos moldes de Godard, Rohmer, Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, para mencionar apenas alguns, Jacques Aumont (2004) o cita como um dos diretores que encarnam em sua obra um pensamento sobre a arte do filme. Para além dessa reflexão conceitual contida em sua filmografia, Resnais participou de algumas entrevistas em profundidade entre as décadas de 1960 e 1980 em que apresentou, como buscaremos defender nesse trabalho, reflexões que contêm ideias teóricas implícitas em torno de uma temática específica.

Nessas entrevistas, concedidas em sua maioria para as revistas francesas *Positif* e *Cahiers du Cinema*, Resnais discute a representação do pensamento humano no audiovisual, defendendo um cinema que se debruce “sobre o sistema nervoso central” (RESNAIS, 2002,

1 - Trabalho apresentado no XXIII encontro SOCINE, realizado de 08 a 11 de outubro na UNISINOS, em Porto Alegre.

2 - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). Contato: isadora.comunicacao@gmail.com.

275). O realizador francês acreditava que sua obra era “uma tentativa, ainda muito grosseira e primitiva, de aproximação da complexidade do pensamento, do seu mecanismo”, insistindo no fato de que as suas experiências não passavam “de um pequeno avanço em relação ao que se deveria fazer um dia” (RESNAIS, 1969, p.88).

Levando em consideração o contexto dessas entrevistas, é importante pontuar como a percepção de Resnais sobre os próprios filmes destoa da crítica especializada do período. Muito mais do que aderir ao discurso corrente na época, que apontava a memória como preocupação fundamental de seu cinema (WARD, 1968; BOUNOURE, 1962), Resnais se define como um realizador mais interessado em retratar a consciência e o imaginário. Isso não significa descartar a memória como um elemento importante em seus filmes, mas essa negação parece servir para pontuar um interesse mais amplo, o de manipular os artifícios da linguagem cinematográfica para retratar o entrelaçamento das várias atividades mentais que fluem na consciência: sensações, desejos, consciência corporal, imaginação, raciocínio e, não menos importante, os processos de rememoração.

Tendo isso em vista, o objetivo deste trabalho é identificar traços de um pensamento conceitual nas entrevistas em que ele participou entre os anos de 1960 e 1980, buscando estabelecer pontos de contato e de tensão entre essas reflexões e as proposições estéticas dos seus filmes. Defendemos que, em conjunto, esses textos e obras fazem emergir uma teoria do realismo mental cinematográfico. Trabalhamos ainda com a hipótese de que essa vontade de Resnais de retratar a fisicalidade da mente em ação o conecta aos debates literários sobre o romance de fluxo de consciência da primeira metade do século XX e o distancia da *Nouvelle Vague* francesa, cinema da física dos corpos (DELEUZE, 2005), e dos romancistas-cineastas do *Nouveau Roman*, que renovaram a ideia de literariedade a partir da negação da construção psicológica do personagem (ROBBE-GRILLET, 1969).

Em defesa do realismo mental

Se a *Cahiers du Cinema* dos anos de 1960 definiu Resnais como “o primeiro pintor cubista do cinema falado, o que rompe com o real” (DE BAEQUE, 2010, p.368), nas entrevistas para a mesma revista Resnais reivindicava que seus filmes apresentavam um vínculo fundamental com a realidade, pois entendia que o cinema não era um instrumento de representação do mundo objetivo, mas um modo de aproximação do que ele chamou de realismo mental. Para ele, “o realismo não consiste em filmar apenas, por exemplo, as nossas conversas, mas também em mostrar as imagens que neste momento perpassam o nosso espírito” (RESNAIS, 1969, p.36).

Para que essa investigação da vida mental fosse bem-sucedida no cinema, Resnais argumentava não ser possível trabalhar com o tempo unidirecional do relógio, pois “a ordem como a qual as ideias ou as imagens se associam em nosso espírito raramente é cronológica. Pensa-se numa coisa, depois numa outra que não tem relação alguma com a precedente, que não é sua continuação nem lógica, nem temporal.” (RESNAIS, 1969, p.152). Nessa entre-

vista concedida ao crítico Bernard Pingaud, o cineasta declara que seguir essa desordem do fluxo do pensamento — criando novas leis de progressão narrativa— é o que configura o “verdadeiro realismo”.

Para substituir o tempo linear característico da narrativa clássica, em que os atos são encadeados em uma sucessão lógica, Resnais propôs o tempo multidirecional das percepções, em que presente, passado e futuro aparecem como unidades simultâneas. Um tempo, segundo ele, mais “sutil e natural”. Na conversa com Pingaud, Resnais chega a definir esse tempo como “decronológico”, usando o prefixo de negação para descrever o método de composição de um filme ideal em que “a visão das coisas mudasse a todo instante, onde o cenário e a própria situação pudessem modificar-se no decorrer da mesma cena” (RESNAIS, 1969, p.153). Essa transformação constante na aparência dos objetos e na configuração do espaço faria sentir, segundo ele, o pensamento, que se dá em um fluxo cambiante de imagens e sensações. Nesse filme ideal, os objetos não seriam neutros, mas fruto de uma paixão perceptiva que os deformaria em cena. Só assim seria possível dar a ver o ato cinematográfico que Resnais considerou essencial: o movimento de passagem entre o plano do real e do imaginário. Das imagens externas para as imagens internas, que ora ele chama de imagens do pensamento, da consciência e do imaginário, sem muito rigor na diferenciação que a ciência faz dos três termos.

Longe de apresentar qualquer tipo de pensamento sistemático ou de propor uma gramática que opere essa flutuação entre os planos do real e o do imaginário, Resnais insistiu em muitas entrevistas que esse efeito só seria criado na montagem. Na entrevista concedida a Pingaud, ele aborda a relação da montagem com a vida mental num tom essencialista característico das primeiras teorias do cinema, chegando a afirmar que a liberdade do tempo no audiovisual “só é possível por conta da sucessão e da colagem”. (RESNAIS, 1969, p.159).

Analisando mais de perto os filmes da primeira fase de sua carreira, podemos perceber como é de fato a montagem que constrói uma economia narrativa que elimina o tempo linear. Defendemos que existem três elementos fundamentais de composição em seus filmes. O primeiro deles é o contraponto entre som e imagem. Para além da ideia de concorrência e assincronia que o conceito evoca, trabalhamos aqui também com a noção de que os dois elementos trabalham de modo interdependente nos filmes de Resnais, pois o ouvido e o visto são tratados como elementos de igual significância. Essa relação de contraponto entre som e imagem está presente, por exemplo, em *Hiroshima mon amour* (1959), em que os ruídos do presente da cidade de Hiroshima acompanham as imagens do passado da protagonista em *Nevers*; e em *O Ano Passado em Marienbad* (1961), quando a narração em off do personagem principal descreve o que supostamente deveria aparecer na imagem, mas o que vemos em cena é outra coisa. Nesses filmes, o falado e o visual se contradizem para marcar a ambiguidade que caracteriza as formas de pensamento, principalmente os processos de rememoração, pois a memória é débil, erra, se confunde e cria.

A outra característica de composição dos filmes de Resnais que se relaciona com a vida mental é a inserção de hiatos visuais, normalmente de paisagens, que suspendem brevemente o fluxo narrativo do enredo. São os *flashes* do jardim que aparecem no início de *O Ano Passado em Marienbad*, quando estamos ainda acompanhando a história a partir do luxuoso hotel barroco. É também a tela preta de *Amor à Morte* (1984), marcada por pontos brancos que flutuam no espaço como flocos de neve e que irrompe a narrativa sem se conectar diretamente à trama; são as tomadas que mostram vegetações predatórias saindo do asfalto e plantas invasoras que desorganizam um belo jardim, imagens que desestabilizam a narração linear e o registro realista de *Ervas Daninhas* (2009).

O último elemento de composição dos filmes de Resnais que elencamos é a repetição. Em quase todos os seus longas-metragens vemos repetições de gestos, de falas, do espaço fílmico, assim como a duplicação de personagens e da trama, quando narrativas espelhadas se multiplicam e o filme aparece no interior do próprio filme. Deleuze (2005) chama de estrutura especular esse movimento de reflexividade no cinema. Nos filmes de Resnais, por meio de um jogo de repetições que reorganizam as ações e criam novas possibilidades do acontecido, temos acesso a diversas camadas de uma mesma realidade: estamos simultaneamente no presente, no passado e no futuro, no interior e no exterior, na imaginação e no mundo concreto.

Defendo que uso desses recursos, diretamente dependentes da montagem, buscam emular a ambiguidade, os devaneios e contradições que caracterizam as nossas atividades mentais. Em entrevista para a *Cahiers du Cinema* em 1961, Resnais (1969, p.92) se diz próximo da concepção da montagem de atrações de Serguei Eisenstein, em que “todos os planos são vivos”. Como se sabe, o cineasta soviético considerava que “a forma da montagem, como estrutura, é uma reconstituição das leis do processo do pensamento” (EISENSTEIN, 2002, p.105). Na filmografia de Resnais, a montagem— recurso que permite o contraponto entre som e imagem, a inserção dos hiatos visuais e a repetição— busca refletir o tempo caótico e estilhaçado do pensamento humano.

Esse tema da representação do funcionamento mental é sempre atravessado, nas entrevistas analisadas, por uma problematização em torno da natureza pouco política desses mesmos filmes que investigam mais diretamente a consciência humana. Essa acusação nos parece estranha hoje, já que Alain Resnais é usualmente vinculado ao *rive gauche* da *Nouvelle Vague*, composta por diretores envolvidos mais diretamente com a esquerda francesa dos anos de 1960. Temos que lembrar, contudo, que essa categorização se deu por conta, principalmente, de filmes como *Noite e Neblina* (1956) e *Hiroshima mon amour* (1959), que abordam as catástrofes bélicas do século XX de um modo frontal. Depois dessas obras, Resnais fez filmes acusados, na maioria das vezes, de serem demasiadamente formalistas, como *O Ano Passado em Marienbad* (1961), *Providence* (1977), *Meu tio na América* (1980) e *Je t'aime je t'aime* (1968), o seu filme mais problematizado nas entrevistas da época. Isso porque o filme narra a história de Claude Ridder, um homem comum que após uma tentativa de suicídio malsucedida é convidado a fazer parte de um experimento científico envolvendo uma viagem no tempo. Na trama, acompanhamos a confusão, oscilação, embaralhamento

de memórias e mistura de temporalidades que caracterizam os estados mentais de Ridder ao entrar na máquina do tempo. A ficção científica foi considerada afastada demais das preocupações imediatas da França de 1968, que vivia o contexto das *manifestações* estudantis de maio.

Se defendendo dessas acusações de excesso formalista e de distanciamento da realidade concreta e urgente do mundo, Resnais considerava que essa aproximação entre cinema e consciência tinha um caráter político, mesmo que não aparente na superfície dos filmes. Uma política que não passa nem pela ideia de um engajamento militante e nem por uma pedagogia das imagens. Essa relação entre cinema, consciência e política é apresentada e defendida mais diretamente em *Meu Tio na América* (1980), que termina com as exortações do neurocientista Henri Laborit, que fala que “enquanto não tivermos difundido, largamente, pelos habitantes deste planeta, o modo como o nosso cérebro funciona, como o usamos... enquanto não soubermos como ele sempre foi usado para dominar os outros...há poucas hipóteses de que algo mude” .

Por fim, um último tema que recorrentemente aparece nessas entrevistas de Resnais e que se conecta com a defesa de um realismo mental cinematográfico é a suposta ligação do seu cinema com a literatura de Marcel Proust. Curiosamente, Resnais nega essa relação sempre que questionado. Na entrevista intitulada “*Proust Jamais*”, concedida a Robert Benayon e publicada na *Positiv* em 1983, Resnais declara não ter a mesma fascinação pela memória que o escritor francês. O que o interessa é o cérebro, “essa faculdade extraordinária que nós temos de imaginar na nossa cabeça o que vai acontecer, lembrar o que se passou e ver o quanto isso molda a nossa vida, transforma completamente as reações do nosso corpo e o espaço que habitamos” (RESNAIS, 2002, p.277).

Acreditamos que a associação usual de Resnais a Proust parece advir de um erro de análise literária, em que Proust é associado diretamente aos romancistas do fluxo da consciência, como James Joyce e Virginia Woolf. Por mais que esses escritores tenham feito uso do monólogo interior como romancista francês e tenham de fato sido influenciados por ele, há algo que os distancia. Enquanto o autor do monumental *Em Busca do Tempo Perdido* se ocupou apenas do aspecto rememorativo da vida, os escritores do fluxo da consciência estavam mais preocupados em registrar todo tipo de impressão que a consciência absorve, desde trivialidades a momentos fantásticos e evanescentes. Em *Ficção Moderna* (2014, p.109 e 110), por exemplo, Virginia Woolf defende que a busca pela compreensão da realidade por meio da literatura não é uma questão de descrição dos aspectos materiais e exteriores da vida. Woolf declarou que para retratar a realidade na ficção seria preciso analisar uma mente comum num dia comum e registrar “os átomos, à medida que vão caindo, na ordem que eles caem na mente” (WOOLF, 2014, 110).

Para finalizar, portanto, nos parece que se podemos conectar Resnais mais diretamente a alguma literatura, não é nem tanto a Proust ou aos escritores do *Nouveau Roman*, mas justamente a Joyce, Faulkner, Dorothy Richardson e Woolf. Não só pela forma que esses romancistas trataram a consciência na ficção, mas pela própria defesa conceitual de um realismo mental em termos muitos parecidos aos de Resnais.

Referências

- AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- BAECQUE, A. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOUNOURE, G. *Alain Resnais*. Paris: Éditions Seghers, 1962.
- DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EISENSTEIN, S. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- RESNAIS, A. Jogar com o tempo. In PINGAUD, B. e SAMSON, P. *Alain Resnais ou a criação no cinema*. São Paulo: Documentos, 1969.
- RESNAIS, A. *Positif, revue de cinéma: Alain Resnais*. Anthologie établie par Stéphane Goudet. França: Ed. Gallimard, 2002.
- RESNAIS, A. et all. *Cadernos de Cinema 5*. Trad. António Landeira, Lisboa: Dom Quixote, 1969.
- ROBBE-GRILLET, A. *Por um Novo Romance*. São Paulo: Documentos LTDA, 1969.
- WARD, J. *Alain Resnais, or the theme of time*. London: Martin Secker & Warburg, 1968.
- WOOLF, V. Ficção Moderna. In: O valor do riso e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Os estratos do tempo em *Sudoeste*, de Eduardo Nunes (2011)¹

The layers of time in *Sudoeste*, by Eduardo Nunes (2011)

Ismail Xavier²
 (ECA-USP)

Resumo: O texto focaliza *Sudoeste*, acentuando o modo como organiza o tempo da vida insólita de Clarice nasce, fica moça, envelhece e morre no intervalo que, para todos à sua volta, é de um único dia. Valem aí os estratos do tempo tecidos na narrativa, dado estrutural que define sua relação com todos à volta, evocadoras de um passado que sua vida vem ecoar.

Palavras-chave: narrativa, estratos de tempo, vida insólita, patriarcalismo

Abstract: This text focuses on *Southwest (Sudoeste)*, specially the way in which Clarice's uncommon experience flows: she is born, comes to youth, gets old and dies while all people around her live a single day. The plot unfolds different "layers of time" woven by the narrative, a structural condition that defines the way she interacts with her community and reveals a past that her presence comes to reverberate.

Keywords: narrative, layers of time, uncommon life, patriarchy.

Introdução

A primeira imagem do filme nos dá a ver, num plano geral, uma estrada à beira do lago. Há folhas e arbustos mais perto da câmera que, a uma certa altura, faz uma *pan* para seguir uma charrete que leva Iracy que atende a um chamado para acudir um parto urgente.

Nesta tomada, há um domínio da horizontalidade na paisagem, realçado pelo vento que ganha expressão nas pás do moinho localizado junto à pousada onde ela encontra o rosto aflito de Conceição que a espera. Há uma formatação especial do quadro que já ganha logo em seguida um efeito dramático especial na sequência do parto. Acompanhamos apenas os vais e vens de Conceição no corredor, suas paradas na porta do quarto para ver como tudo está indo, aflição pontuada pela câmera impassível. Um longo plano do corredor destaca a textura das paredes e aumenta a tensão. Com pouca altura e bem largo, o quadro

1 - Apresentado na Sessão "Análise fílmica e teoria do cinema: tempo, realismos", no dia 10/10/2019 às 11:30hs,
 2 - PhD in Cinema Studies, New York University (1982); Prof. Visitante: New York University (1986), Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle (1999 e 2011), Univ. Leeds UK (2007) Univ. Chicago (2008), Univ. del Cine (Buenos Aires, 2019), Univ. Nacional de La Plata (2019). Autor, entre outros livros, de *O discurso cinematográfico - a opacidade e transparência* (Paz e Terra, 1977, 10ª. ed. 2019), *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (Brasiliense, 1983, 3ª. Ed. 34 Letras).

é, porém, distinto do *cinemascope*. Pedro Butcher analisou muito bem este formato que acentua o escoamento do tempo, algo que se conecta com a metáfora trazida pelo giro das pás de um moinho cuja imagem se impõe mais de uma vez no filme (Butcher, 2014, pp18-26).



Figura 1: Conceição aflita à espera de sinais no corredor

Terminada a operação, a parteira comunica a morte da moça grávida e da criança. Conceição toma as providências para o enterro imediato. Embora se veja o inchaço no ventre da moça como se a criança ainda lá estivesse, valem as providências para um enterro sumário e imediato, com o corpo sendo alojado vala comum. Quando Iracy pergunta pelo nome da jovem morta, ela diz “Clarice”. Tudo se encerra como se não houvesse ninguém interessado no caso, ou como se Conceição tivesse no interesse de alguém implicado nesta gravidez.

Ao se afastar para canoa que a levará à sua palafita, Iracy retira o bebê vivo de onde estava escondido e o leva consigo. Quando a gestante morreu, ela cobriu o cadáver de forma a parecer que o bebê ainda estava em seu ventre.

Configuração da trama e formas de figurar o escoamento do tempo.

A forma das imagens na abertura já prenuncia a ênfase na exploração de texturas de paredes e tetos, com lentos movimentos de câmera que sugerem um tempo inscrito nas edificações. Nas sequências ao ar livre, vale o movimento dos cabelos e saias, ou os *travellings* e *pans* laterais que reforçam este efeito do vento sudoeste presente na trilha sonora, condensando a metáfora do tempo. O dinamismo mais efetivo – afora aquele das fofocas, rumores e olhares curiosos dos adultos – está na vivacidade das crianças.

Esta mesma manhã nos traz a curiosidade de três meninos que remam até a palafita para sondar a casa da parteira que tem fama de “bruxa”. Dois deles desistem, dada a dificuldade de subir ao patamar onde está a casa, mas o terceiro chega até lá, conseguindo, por uma fresta de janela, enxergar um braço de criança que puxa a veneziana. Malaquias, o fornecedor de Dona Iracy, passa por ali para entregar os peixes e leva João - este é o seu nome - de volta para a praia. Quando na palafita, Malaquias não saiu do barco e disse a ela para tomar cuidado, pois o pessoal está a se referir a ela como a “bruxa”. Quando ele leva João, diz que não tem menina lá. João insiste em tê-la visto. E nós, que também vimos o seu braço puxando a janela, nos perguntamos que menina é esta, já longe de ser um bebê.

Logo adiante, uma menina vem de canoa para a praia, junto com um cachorro, o mesmo antes visto lá na palafita. Sua procedência indica que talvez seja a mesma menina que João percebeu estar lá. Chegando à praia, tem contato com o pessoal a trabalhar numa salina. Tímida, com poucas palavras, acaba se afastando. Seu cachorro saltou de volta à canoa e esta foi levada pela correnteza. Só, sem poder voltar, ela caminha e descansa na areia. Sebastião passa e vê esta menina desconhecida sozinha e a convida para ir com ele. No caminho, eles passam em frente à casa de Conceição. Ele se aproxima e o beijo-e-abraço denota intimidade. Ela informa que a manhã na pousada “foi comprida”. E expõe o acontecido. Ele comenta “foi melhor assim; era cria ruim”. Enfim, ele tem conhecimento e opinião sobre o caso. Resta saber qual. Ela pergunta “quem é a menina?”. Ele; “não sei”. Ela vai até menina, pergunta e vem a resposta: “Clarice”. Mesmo nome da moça morta nesta manhã. Primeiro elo de um feixe de coincidências que atíça a imaginação. Sebastião se despede e ela comenta: “você está sempre se lixando para o que acontece com os outros”.

Ele leva a menina consigo para sua casa. Luzia, sua mulher, aceita a novidade como um fato normal, e ele explica que ela ficará até ele descobrir quem é o pai. Em conversa com Luzia, Sebastião informa, como algo sem importância, que a filha deles morreu. A mulher sente o golpe, mas se cala. Seu choro virá quando estiver só. Esta é a tônica: o abismo entre o sentimento da mulher e a indiferença do marido, machista, autoritário.

No almoço, Malaquias é o convidado do dia e há o comentário sobre a morte da menina-moça grávida que agora sabemos ser filha do dono da casa. O amigo comenta: “e o pior é que você nem sabe quem é o pai da criança”. “Isto não importa”, responde. E o papo repica na fama de Iracy. Sebastião reclama que o amigo vive defendendo a “bruxa”.

Sebastião, nesta comunidade parada no tempo, atravessada pelo vento Sudoeste e à beira de um lago em deterioração, é o macho ressentido que reduz sua vida em família ao exercício do poder sobre a esposa. O seu “foi melhor assim” soa como condenação moral que depois saberemos poder vir de algo pior. Agora, sua conversa com Conceição ganha novo sentido e revela a cumplicidade com ela neste particular. Se a chegada da nova menina não tem nada de inusitado para a família, para nós há a marca de sua procedência: a palafita.

Quem fica feliz com a nova companhia é João. Ficou tempos sem ver sua irmã mais velha e ainda não sabe que está morta. Tem agora a amiguinha. Em dado momento, quando ele diz que vai chover, ela pergunta: “o que é chuva?”. Ele explica, estranhando um pouco a pergunta: nunca teria visto uma chuva? Depois, em conversa no quarto, ela se mostra esparta e imaginativa. Explica que se alguém “imaginar acreditando” que algo aconteceu em sua vida, aquilo se torna memória assumida como fato para o resto da vida. E adiante na conversa diz “feche os olhos e vamos escutar a chuva”, o convidando a usar a imaginação. Curiosa, criativa na brincadeira e na conversa, Clarice é encantadora.

Em outra conversa, João entende que deve explicar a ela o que é um palhaço e mostra a máscara que o pai, usa na festa de Folias de Reis. Uma vez só no quarto, quando João sai para fazer algo fora de casa, ela sente ameaça nos olhares de Sebastião que está na sala; fecha a porta e se tranca; ele tenta abrir, mas logo desiste. Por precaução, ela acaba saindo

pela janela do fundo. Vai caminhar lá fora. Termina se acostando no tronco de uma árvore. Tira uma soneca. Enquanto dorme, há um corte e ela se torna uma jovem, primeiro momento em que o salto no tempo é explicitado pela montagem à nossa vista.



Figuras 2.e 3: Antes e depois do salto no tempo

Tudo em volta permanece igual, o que evidencia a lei que regula as ocorrências insólitas, dado reforçado pelo fato de que a atriz que a interpreta agora é Simone Spoladore que vimos no papel da moça morta no parto. Razão para concluirmos a favor do paradoxo de que esta moça é a criança que foi levada por Dona Iracy e aquela cuja presença foi constatada por João lá na palafita. Este salto seria da mesma natureza que outros que marcaram sua vida em etapas anteriores. Faz-se nítido um dado estrutura desta fábula feita do jogo com estratos de tempo distintos que superpõem e que a narrativa tece em conjunto (KOSELLEK, 2014, pp.19-27). No caso, o que é apenas uma manhã para os outros, são vários anos para ela.

Clarice, este nome teria sido dado por Dona Iracy que lembremos ter perguntado a Conceição o nome da morta. A parteira a salvou às escondidas. Por que não a levou para longe? Fica sujeita às fofocas que, caso alguém testemunhe estes saltos no tempo, atribua esta anomalia a um feitiço de sua autoria, uma forma fácil e redutora de explicar tudo.

Depois do novo salto descontínuo e involuntário, Clarice volta à continuidade do tempo dos outros para interagir com eles dentro de um escoamento normal e partilhado. Neste caso, o dado importante é que ela parece não ter ainda ajustado suas emoções à nova idade, como quem precisa de um tempo para assimilar o salto em todos os seus aspectos. Seu comportamento diante da passagem da Folias de Reis é infantil e ela irá brincar de esconde-esconde com o portador daquela máscara que ela reconhece e imagina que ele seja João. O folião aproveita a brincadeira para cerca-la em lugar fechado e estuprá-la. Mais forte, garante o sexo forçado e tudo indica ser Sebastião satisfazendo seu desejo.

O estupro joga um laço ao passado: viria repicar um estupro de sua própria filha? Esta repetição teria um sentido específico dentro da fábula? Novo salto no tempo e ela aparece, ao caminhar, nitidamente grávida. Num dado momento cai desfalecida. Acorda deitada num sofá e se vê cuidada por Luzia. Percebe que não está mais grávida e exclama “cadê a criança?” Luzia lhe diz “que criança? não há criança.” E tenta lhe consolar. Diz que entende a sua dor; teve uma filha que morreu “nesta manhã”. Conta que antes de morrer a filha andava falando sozinha, meio doida. Não menciona a gravidez, mas explica que a uma certa altura o marido a levou para longe e ela não a viu mais. “Não por acaso”, pensamos nós.

Neste encontro, Luzia conduz a conversa e tem chance de expressar sua melancolia. O élan vital – afora a empolgação geral na festa de Folias de Reis - se aloja no mundo infantil. Clarice volta a girar na órbita da família que é a sua e ela não sabe, nem eles. Reencontra o riso e a alegria em novo encontro com João. Embora ela aí seja uma moça, vale como nova companhia. Tudo corre bem, mas numa cena mais adiante João estará triste. Ficou sabendo da morte de sua irmã. Sensível, Clarice olha à sua volta, com Luzia a uma certa distância, e se afasta encerrando esta estação em que teve com João seus momentos de “*joie de vivre*”. Caminhando ao léu, seus passos a levam ao reencontro com Conceição.

Ela é vista de costas pela câmera que a segue até se avistar Conceição junto a uma casa. O contra-campo a mostra de frente de corpo inteiro verificamos já ser ela uma senhora em torno de seus 60 anos. Ela se aproxima e Conceição a observa com ar intrigado, alisa seus cabelos e a examina, notando que está com o broche que sua mãe tinha na hora do parto. Neste momento ela é toda pensamentos, como que diante do estranho familiar, do intrigante, misterioso que se apresenta de forma concreta diante dela. E Clarice lhe surpreende com a pergunta: “para onde levaram a filha de Sebastião na hora do parto?” Ela responde: “para a pousada lá na Estrada da Serra”, mas fica perplexa. É agora pessoa a par do que há de mais estranho nesta figura. Ninguém, nem mesmo ela sabe da mentira de Dona Iracy. E a parteira não está mais por perto para ser inquirida. Houve neste dia um estranho incêndio na palafita que queimou tudo. E a própria Clarice, quando ainda jovem, foi a única pessoa que tentou se aproximar. Um curioso momento de ida até lá que tornou patente a sua ligação com o lugar que traz na memória. Não podendo fazer nada, retornou sem saber se a parteira havia morrido lá dentro ou se havia ido embora. Ela morrerá sem rever sua mãe substituta.

Afora este, não há fatos novos a definir um ponto de inflexão no destino de nenhuma personagem. E a passagem de Clarice pelo mundo não traz alteração significativa na vida da comunidade, valendo talvez sua presença forte na memória de João e no pensar de Conceição sempre intrigada com sua presença. Sim, há o estupro talvez duplicado que faz de Sebastião uma figura da perversidade sem limite, machista sempre alerta, como vimos no olhar para a menina em sua própria casa.

Em tudo mais à volta, não há sinais de interrogação pela identidade desta moça que, ao olhar de todos, não é a menina Clarice que brincava ao ar livre neste dia, apesar desta sua figura idêntica à da mãe. O espectador faz suas indagações no plano simbólico; sabe que a

identidade da atriz não se confunde com a das personagens. É um recurso com função simbólica que cabe anotar com cuidado. Tudo em questão? sim. Faz parte do jogo de *Sudoeste* que se inscreve em um gênero próprio.

A esfera do fantástico.

Ficaremos sem resposta até o fim, para esta e outras perguntas deixadas por um filme que se inscreve no terreno do fantástico, na acepção de Tzevan Todorov, gênero em que há, no centro da trama, um fato que resiste a explicações, nos faz mergulhar num campo de incertezas diante de eventos insólitos cujo teor não se explica, cabendo ao espectador lidar com as ambiguidades, o teor enigmático dos acontecimentos e seu anseio de interpretação (TODOROV, 1970, pp.147-166).

A Clarice, depois do encontro com Conceição, resta compor sua jornada para morrer no mesmo lugar em que nasceu, carregando consigo o broche de sua mãe morta. Ela age como quem cumpre um destino mergulhada na total solidão, concentrada no cumprimento de um roteiro que parece já traçado. Na sequência, há a repetição de certos lances lá do início, em especial os planos da chegada lá na pousada com as pás do moinho de vento (tempo) a girar. Quando ela passa pelo andar térreo em silêncio, lá está Sebastião a beber e comentar com os amigos a Folia de Reis, satisfeito com a sua caça bem sucedida.

Sozinha no quarto, ela se deita no leito de morte e vemos seu rosto ainda mais envelhecido, novo salto, logo antes do fim. Como contraponto, o som traz o diálogo com João sobre “fechar os olhos ouvir a chuva”. Há um hiato de tela preta e a imagem repõe um momento de plena felicidade ao lado de João num brincar de pega-pega no jardim da casa.

A descontinuidade da vivência de Clarice destaca a espessura própria de cada momento vivido e sua qualidade de duração. O seu campo de ambiguidades e estranhezas “fora das leis naturais” ganha seu efeito, mas o andamento que toma a vivência de Clarice na espessura própria de cada momento faz valer aí o estatuto do poético, tonalidade que sofre ruptura somente no momento do estupro, esta linha de tensão presente de começo a fim e sobre a qual se pode projetar a presença de um estigma – o do incesto. Mas a tônica está nas vivências mais luminosas que estimulam uma outra reflexão sobre os momentos de vida, a tessitura de cada experiência. O que pode ser observado como um mote aparentado com o lugar comum, é o contraste entre a infância de momentos luminosos – figura da relação entre felicidade e inocência - e os dissabores próprios às relações entre adultos, em especial na vida familiar, apanágio dos jogos de poder e tristeza feminina que estão acoplados a traços deste contexto onde se passa toda a trama, um lugar isolado e pautado por relações que dizem muito dos mandonismos patriarcais como traço característico da truncada modernização brasileira.

Referências

BUTCHER, PEDRO. “A subversão do quadro”. In: *Sudoeste* [folheto do DVD], Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles, 2014.

KOSELLEK, REINHARDT. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro, Editora Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014.

SCHELER, MAX. *L'homme du ressentiment*. Paris, Gallimard, 1970.

TODOROV, TZEVAN. *As estruturas narrativas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970

O movimento gráfico por camadas: animetismos de Hayao Miyazaki e Wesley Rodrigues¹

The drawing movement by layers: animetism in Hayao Miyazaki and Wesley Rodrigues

James Zortéa Gomes²

(Doutorando em Poéticas Visuais - UFRGS)

Resumo: As articulações gráficas entre camadas no tempo determinam uma estreita relação com a visualidade fílmica que observamos em animações tradicionais. O célebre Hayao Miyazaki e o animador brasileiro Wesley Rodrigues apresentam filmes onde as visualidades operam a partir de um *animetismo* (LAMARRE, 2009) entre camadas gráficas. Thomas Lamarre propõe que esses movimentos gráficos entre as camadas, muito presentes em animes, criam uma sensação de movimento distinto do *cinematismo* (EISENSTEIN,1990).

Palavras-chave: Animetismo, cinematismo, camadas, animação.

Abstract: The graphical articulations between layers in time determine a close relationship in filmic visuality of traditional animations. The famous Hayao Miyazaki and brazilian animator Wesley Rodrigues present films where visualities operate from an *animetism* (LAMARRE, 2009) between graphic layers. Thomas Lamarre proposes that these graphic movements between layers, very present in anime, create a distinct movement sensation from *cinematism* (EISENSTEIN,1990).

Keywords: Animetism, cinematism, layers, animation.

A multiplicidade de manifestações sensíveis, provenientes da criação audiovisual, demonstram como essa linguagem é ferramenta poderosa sobre nossa atenção e transformadora da sociedade contemporânea. Uma vez que o audiovisual prepondera na construção dos discursos que transitam na atualidade, cabe aqui, explorar uma reflexão sobre algumas sutilezas dessa linguagem. Logo, o artigo explora como as interrelações entre superfícies, no processo criativo da animação tradicional 2D, pode apresentar uma visualidade carregada de operações distintas dos modelos de visualidade que imperam na representação audiovisual. Neste sentido, para compreender as técnicas de representação do movimento no *animetismo* (LAMARRE, 2009) em contraste ao cinematismo *eisensteiniano* (EISENSTEIN,1990), estabeleço uma relação paralela na análise de processos criativos nas obras animadas do célebre Hayao Miyazaki e do jovem Wesley Rodrigues. Se existem óbvias di-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Orientalismos. narrativa, atuação, animação.

2 - Doutorando em Poéticas Visuais PPGAV/UFRGS. Professor nos cursos de Realização Audiovisual, Fotografia, Design e Jogos Digitais - UNISINOS; Cursos de Comunicação da ULBRA-RS. Diretor da Osso filmes.

ferências nas trajetórias e no reconhecimento internacional desses artistas, por outro lado, cabem aproximações que transitam entre soluções gráficas para construção das linguagens empregadas nas animações.

Thomas Lamarre debate operações específicas do processo de criação em animações tradicionais, para tanto, destaca que o aparato da construção audiovisual está intimamente marcada pela composição de movimentos gráficos entre camadas (LAMARRE, 2009, p.26). Essas camadas compostas, tão recorrentes nas animações tradicionais, criam uma sensação de movimento distinto da câmera cinematográfica, que o autor caracteriza de *animetismo* (LAMARRE, 2009, p.6). Se o *cinematismo* parte da potencialidade de explorar o movimento em profundidade perspectiva, um mergulho rumo ao êxtase (EISENSTEIN, 1990), por outro modo, “o animetismo não trata-se de movimento em profundidade, mas de movimento sobre e entre superfícies.” LAMARRE (2009, p. 7).

Existe um movimento balístico no *cinematismo*, no qual a visualidade é estruturada por uma racionalidade cartesiana, que estrutura a organização do mundo enquanto aceleração da perspectiva, uma visão hiper-cartesiana (VIRILIO, 2005). O *cinematismo* nas reflexões atreladas a *dromologia*, proposta por Paul Virilio, denunciam um abismo para o sujeito racional que é destacado das relações presenciais, emerge a partir da velocidade tecnológica um “rompimento do espaço pela propagação das imagens à distância, destrói as noções de duração, lugar, interior, exterior, infinitamente grande e pequeno” (TACUSSEL, 1989, p.15). Por sua vez, o *animetismo* não estabelece uma contraposição radical ao cinematismo, ele “não nos tira da condição tecnológica moderna, mas sugere outras maneiras de habitar nela” LAMARRE (2009, p. 6). Logo, o animetismo surge da construção audiovisual realizada por operações gráficas sobre camadas, que podem possibilitar um outro modo de perceber nosso cotidiano de aceleração técnico-sensorial.

Proponho aqui uma reflexão sobre o conceito de *camada*, não somente para estreitar as plasticidades das realizações presentes em Miyazaki e Wesley Rodrigues, mas também, para compreender uma especificidade no processo daquele que desenha no plano horizontal, quando debruçado sobre uma mesa de luz. Grande parte da concepção de representação e construção de movimento, nas realizações de animações tradicionais 2D, provém desta relação dos traços justapostos sobre camadas. O cultivo de um campo parte de ações que transformam uma superfície, tal qual um desenho sobre uma folha de papel. Para reconhecer uma camada é preciso determinar que alguma coisa está disposta sobre outra, o que impõe uma ordem entre as coisas. O empilhamento sempre é adição, visto que, cada nova inserção de informação transforma o aglomerado e cria um novo sentido entre as camadas. Entre uma e outra camada, existem desgastes, perfurações, vazios, borrões que permitem relações dinâmicas ao desenho, sendo que uma camada mais recente pode ser permeada por uma mais antiga. Deste modo, o desenho compõe um campo de depósito, no qual, cada camada inscrita configura um novo panorama (GOMES, 2010, p.18).

A organização por empilhamento é interface comumente empregada em softwares que trabalham com camadas digitais, as chamadas *layers*. “As interfaces de múltiplas camadas remetem a nossa experiência no mundo com a ação da gravidade, pois elas consistem em pilhas formadas sempre por uma base e um topo que organizam-se em função de um eixo de atração” (GOMES, 2010, p.19). Essa organização de camadas permeáveis, dispostas uma sobre a outra, tem relação direta com uso do acetato na história da animação, pois ele permitiu o emprego de um recurso econômico ao processo de confecção das animações. A transparência da camada de acetato permitiu separar os desenhos das ações dos personagens em relação aos cenários que configuram o fundo. Para Alberto Lucena Júnior, a técnica desenvolvida pelo animador Earl Hurd “foi a maior contribuição técnica para a animação tradicional até o advento da computação gráfica: o desenho sobre folhas de celulóide transparente” (BARBOSA JÚNIOR, 2005, p. 66). A translucidez de parte das camadas é uma propriedade fundamental para as animações, uma vez que revelam ou ocultam as informações sobrepostas, na medida em que se compõe a visão geral da imagem.

Outra contribuição técnica ao audiovisual surgiu com o aperfeiçoamento da *multiplane cam*³, aparato que permitiu novas estratégias para representação do movimento entre camadas ordenadas sob a perspectiva da câmera. O sistema da câmera multiplanar de Walt Disney buscava uma solução para a *paralaxe*, na construção de um deslocamento que aprofunda-se sobre as camadas, logo, “foi o primeiro passo para produzir movimento em profundidade e, portanto, a percepção balística associada ao cinematismo.” LAMARRE (2009, p. 30). Uma vez que, as animações comportam movimentos de profundidade multiplanar, elas mergulham sobre a perspectiva da câmera, então, é importante apontar que cinematismo e animetismo coexistem nas possibilidades criativas de representação do movimento.

Nas obras de Hayao Miyazaki e Wesley Rodrigues a horizontalidade é intrínseca a maneira como eles criam os movimentos com as camadas, cada qual determina sua própria dinâmica das sobreposições. O fluxo peculiar que cada artista animador cria para as animações parte das estratégias de passagem entre os desenhos, o *intervalo animético* dentro da composição. “O intervalo entre as imagens insere o ritmo do movimento e organiza a composição dentro do campo visual na animação.” (LONGO, 2017, p.174). As camadas das ações dos personagens, dos elementos que deslizam sobre a paisagem, são todas estratégias de movimentação entre camadas, que constituem fluxos gráficos da composição. Nas animações tradicionais, o fluxo de movimento, geralmente dos personagens, é criado pela sucessão de desenhos. O movimento dos desenhos emerge dos interstícios entre as imagens, cada deslocamento gráfico, realizado quadro a quadro, cria um intervalo animético. “É na composição, acima de tudo, que a força da imagem em movimento (intervalo animético) é aproveitada e direcionada dentro da animação, e a animação dos personagens sempre é feita com uma sensação de multiplanaridade da imagem em movimento animada.” LAMARRE (2009, p. 191).

3 - Dispositivo que permite movimentar camadas com distintas velocidades diante da perspectiva da câmera. Foi Walt Disney o primeiro a fazer patente do invento da câmera multiplano em 1938: https://www.waltdisney.org/sites/default/files/MultiplaneGuideCurriculumPacket_Final.pdf disponível on-line, acessado em outubro de 2019.

Miyazaki e Wesley criam trajetórias próprias para suas narrativas animadas, com desenhos que partem da criação de um *layout*. “O layout é um esboço separado da construção e é feito para cada camada da imagem. Pode ter fundo, meio termo, primeiro plano e às vezes, camadas adicionais dentro destes. É o layout que define as características essenciais da composição e enquadramento na animação.” (LONGO, 2017, p.182). Miyazaki e Wesley Rodrigues planejam seus layouts debruçados sobre a mesa de desenho, no plano horizontal, que é campo tradicional da inscrição do desenho. A construção narrativa e fabular que encontramos nas obras de ambos os artistas possuem relação íntima com o processo de desenhar.

O ato de desenhar, no que concerne o fundamento de sua ação, está intimamente relacionado a esse plano horizontal e consequentemente à sua esfera de atração, donde podemos supor a queda, o abismo e as trevas como imagens arquetípicas evocadas nesse processo. (...) Seria em razão dessa relação original com o plano horizontal que a ordem gráfica dividiria com este as qualidades de um campo mnemônico, onde os vestígios do que foi outrora enterrado pelo tempo não raro afloram à superfície como prova desse caráter original de inscrição. (GONÇALVES, 2005, p. 32)

É o acúmulo dos traços, a sobreposição de gestos entre planos, que permitem ao desenho compor um campo de reminiscências cognitivas para aquele que o interpreta, oferecendo um outro modo de representação do espaço, muitas vezes distantes do *cinematismo*. Esse fluxo de articulações gráficas que formam uma composição, move-se entre camadas no tempo, nos desenhos quadro a quadro, determinando uma estreita relação com a visualidade fílmica. Miyazaki e Wesley Rodrigues apresentam em seus filmes visualidades que operam a partir de um requintado movimento entre camadas gráficas.

No curta “Viagem na Chuva” (2014) de Wesley Rodrigues, podemos observar que o intervalo animético (LAMARRE, 2009, p. 48), por vezes, explora o movimento dos personagens com o ritmo dos borrões de pintura. As relações dinâmicas que atuam nas camadas entre desenho e pintura são os agentes da aglomeração de informações e sentidos da narrativa visual. Wesley Rodrigues utiliza os mais diversos materiais gráficos para criar paisagens rítmicas, a fim de compor um horizonte fantástico sobre o papel.

Fluidez, na verdade, talvez seja o termo que melhor defina o movimento em *Viagem na chuva*. No curta, tudo se move com a fluidez dos líquidos e, ao acelerar, as personagens deformam de maneira aerodinâmica, como gotas a cair em alta velocidade.(..) As personagens “gotejam” partes de sua substância na forma de faíscas, pontos e traços luminosos, como se fossem diluir-se na obra prima que é cada fotograma. (PINNA, Daniel apud CARNEIRO, 2018, p.77)

Os desenhos sobre o papel⁴ de Wesley exploram percursos para criação de personagens, cenários e narrativas visuais, revelando o início do processo criativo de composições para os filmes animados.

4 - A exposição “Fabulosos Desenhos Delirantes” foi realizada na Cinemateca Capitólio Petrobras, Porto Alegre, RS, entre 16/05 à 09/06 de 2019, apresentou artes originais de Wesley Rodrigues.

Os trabalhos gráficos revelam uma maestria no domínio dos volumes, texturas, cores, luzes e sombras, além de ousadia nas torções da forma, tudo em proveito do fluxo da composição. Wesley aplica uma inteligência gráfica ancorada nos fundamentos da animação tradicional 2D, mas carregado de uma experimentação inventiva nas soluções plásticas e imaginárias.



Figura 1: Layout de Viagem na Chuva | Desenho de layout do Viagem na Chuva (2014) de Wesley Rodrigues.

Diante da vasta cinematografia de Hayao Miyazaki, que pode ser observada sobre diversos aspectos e com diferentes soluções animadas em cada filme, neste artigo, cabe destacar um trecho de “Ponyo - Uma Amizade que Veio do Mar” (2008). Filme onde Miyazaki cria incríveis plasticidades de representação para os comportamentos fluídos do mar, explorando diferentes ritmos sobrepostos entre camadas de movimento. De acordo com Miyazaki, o filme Ponyo retrata um “mundo onde magia e alquimia são aceitas como parte cotidiano. O fundo do mar, como nosso pensamento subconsciente, cruza-se com a superfície ondulada de cima. Distorcendo o espaço normal e contorcendo formas normais, o mar é animado não como pano de fundo da história, mas como um de seus principais personagens.” (MIYAZAKI apud WU, 2016).



Figura 2: O mar sobre os pés de Ponyo | Frame still de "Ponyo - Uma Amizade que Veio do Mar" (2008) de Hayao Miyazaki.

Em Ponyo (2008) o mar revolve-se no encadeamento de camadas panorâmicas, a a paisagem líquida é animadas em intervalos completos para representar a dinâmica de transformações das ondas. Destaca-se a cena onde os personagens Lisa e Sozuke, mãe e filho, enfrentam a chegada de um possível *tsunami*. No caminho para casa, os dois fogem de carro pelas curvas das encostas e são perseguidos por Ponyo, que percorre a superfície do mar agitado. As ondas agitam-se sobre a linha do horizonte em uma dinâmica fantástica, nos quais, por alguns momentos, o movimento das ondas metamorfoseia-se em formas de peixes, que sustentam a corrida de Ponyo. Para Lamarre, existe uma recorrência na animação Ghibli, na qual "Miyazaki transmite o sentido de uma natureza mais dinâmica e menos controlável, mas insiste em um quadro absoluto de referência: a natureza." (LAMARRE, 2009, p. 306).

Por fim, tanto as obras de Miyazaki e Wesley Rodrigues articulam uma inteligência gráfica que parte das interrelações entre camadas da animação. O intervalo animético de ambos os artistas parte da exploração de práticas do desenho e da pintura na construção de movimentos que operam animetismos propostos por Lamarre. Nesse sentido, o autor destaca que Miyazaki ao optar pelo intervalo animético, acaba por implicar numa abertura à tecnologia, ao mesmo tempo em que nos oferta uma abertura ao seu determinismo, que busca escapar da condição tecnológica moderna. (LAMARRE, 2009, p.85). Miyazaki e Wesley Rodrigues oferecem em suas obras um paradigma para presenciar outra relação com a tecnologia.

Referências

- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Senac, 2005.
- CARNEIRO, G; SILVA, P. (orgs). *Animação Brasileira: 100 filmes essenciais*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.
- GOMES, James Zortéa. Rastros do desenho e seus desdobramentos no vídeo digital. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2010.
- GONÇALVES, Flávio. "Um percurso para o olhar: o desenho e a terra". In *Porto Arte*, nº 23, Porto Alegre, 2005.
- LAMARRE, Thomas. *The Anime Machine: a media theory of animation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- LONGO, Angela. *Animetismo e Cinematismo: tendências de composição e operacionalidade plasmática no anime*. Anais do 6º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva e X Semana Acadêmica de Cinema. Curitiba: UNESPAR, 2017.
- PONYO, Uma Amizade que Veio do Mar (BRA). Direção: Hayao Miyazaki, Produção: Toshio Suzuki
Roteiro: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli. Animação (101 min), 2008.
- VIAGEM na Chuva. Direção: Wesley Rodrigues. Goiânia: Armoria Studio. Animação (12 min), 2014.
- VIOLEIRO Fantasma, O. Direção: Wesley Rodrigues. Goiânia: Armoria Studio. Animação (7 min), 2017.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. Boitempo, 2005.
- TACUSSEL, Patrick. *Imagens de síntese: para uma mutação civilizacional*. In: *Forum Educacional*. 1989.
- WU, Cheng-Ing. *Hayao Miyazaki's Mythic Poetics: Experiencing the Narrative Persuasions in Spirited Away, Howl's Moving Castle and Ponyo*. *Animation*, v. 11, n. 2, 2016.

Horror cotidiano: O social e o político nos filmes brasileiros de horror¹

Daily horror: The social and political in Brazilian horror movies

Jéssica Patrícia Soares²

(Mestranda em Comunicação - PPGCOM/UFRGS)

Resumo: Partindo de uma perspectiva interseccional (BRAH, 2006), o texto analisa os filmes *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *O Animal Cordial* (Gabriela Almeida, 2017), através de marcadores sociais, como raça, gênero e classe social, buscando compreender como a representação desses marcadores podem, no gênero horror brasileiro recente, se articula a discussões e transformações sociopolíticas que tem tomado corpo no país na atualidade.

Palavras-chave: Cinema de horror, Cinema brasileiro, Interseccionalidade, Arte e Política.

Abstract: Starting from an intersectional perspective (BRAH, 2006), the paper annalyzes the films *Good Manners (As Boas Maneiras; Juliana Rojas e Marcos Dutra, 2017)* and *Friendly Beast (O Animal Cordial; Gabriela Almeida, 2017)* through social markers as race, gender and social condition, in order to understand the articulations of these questions within the horror gender with sociopolitical discussions in Brazil nowadays.

Keywords: Horror films, Brazilian films, Intersectionality, Art and Politics.

Em *Dança Macabra*, obra que esmiúça o horror e o terror em diferentes formas de entretenimento norte-americano da década de 1950 aos anos 1980, Stephen King destaca como muitos temores que afligem as pessoas provém de origens políticas, econômicas e psicológicas. O escritor salienta que tais temores dão as obras um “interessante sentimento alegórico” (2012, p.15), característica que se tornou tradicional nos filmes do gênero. De modo similar, Angela Ndalians (2012) vê o cinema de horror como um meio para “cruzar limites”, o que seria acentuado em um mundo caótico, refletindo no sucesso do gênero particularmente em momentos em que a sociedade passa por crises.

Considerando especificamente a filmografia brasileira, percebe-se um crescimento na realização de obras que dialogam com elementos do gênero horror. Neste panorama, é possível destacar títulos que alcançaram reconhecimento no circuito nacional e internacional de festivais, como *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017) e *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral, 2017). Uma vez que o gênero no Brasil vem apresentando um crescimento

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Painel: Cinema de Horror no Brasil.

2 - Mestranda em Comunicação no PPGCOM - UFRGS, sob orientação da Professora Dr^a. Miriam de Souza Rossini. Bacharel em Jornalismo pela ULBRA. Bolsista do CNPq. E-mail: jsspatricia@gmail.com.

na segunda década do século XXI, e tal tendência acompanha anos de intensa polarização política no cenário brasileiro, a discussão de questões como raça, gênero e classe social em âmbitos de visibilidade – como o cinema –, torna-se uma ferramenta que ajuda a formar e amplificar discursos. O objetivo deste texto é analisar como as duas obras permitem pensar estes marcadores socialmente instituídos, a partir de uma abordagem interseccional à luz da corrente teórica de Avtar Brah (2006), que pensa em tais marcadores se relacionando entre si, e não subordinados uns aos outros.

Em *As Boas Maneiras*, o tensionamento racial e a desigualdade proveniente da diferença entre classe social atravessa toda a obra, confrontando como tais classificações refletem nas duas protagonistas. Uma análise da produção possibilita pensar no modo como determinados marcadores de diferenças constituem a sociedade brasileira e atuam de modo a produzir e acentuar assimetrias sociais. Já *O Animal Cordial* exacerba a intolerância em um cenário cotidiano, a partir de uma narrativa que aborda a forte estratificação social da sociedade brasileira e a violência legitimada por determinados discursos. A produção, que evoca códigos e convenções tradicionais ao horror, traz a figura do ser humano como o monstro capaz de provocar uma perturbação no senso de realidade do espectador, que vê na tela um acontecimento banal transformar-se em uma carnificina.

A sutileza dos horrores que irrompem da desigualdade: *As Boas Maneiras* (2017)

“Uma fábula de horror sobre um Brasil desigual”. O título que abre a crítica do jornalista Felipe Moraes no site *Metrópoles*³ sintetiza a dinâmica de *As Boas Maneiras*. Mesclando elementos fantásticos e de horror em uma São Paulo noturna, caracterizada por uma lua cheia que parece iluminar constantemente o céu, Rojas e Dutra criam uma narrativa que transporta o mito do lobisomem para uma metrópole repleta de preconceitos e desigualdades, cruelmente próxima a nossa realidade. A narrativa inicia quando a personagem Ana (Marjorie Estiano), uma jovem branca, de classe alta que está grávida, contrata Clara (Isabél Zuaa), mulher negra e moradora da periferia de São Paulo, para ser babá de seu filho. Nas cenas iniciais, acompanhamos a entrevista de emprego submetida a Clara, que não possui experiência na função ou recomendações, o que, para os padrões esperados por Ana, inviabilizaria sua contratação. A situação muda quando a personagem sofre uma crise de dores proveniente da gravidez e é ajudada por Clara, que iniciou um curso de enfermagem, porém nunca o concluiu. O desfecho incentiva Ana a contratá-la, todavia, como o bebê ainda não nasceu, outras tarefas como faxina, preparo das refeições e, até mesmo, a pintura do futuro quarto da criança, ficam a cargo de Clara, que acumula funções de doméstica.

3 - Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/critica-as-boas-maneiras-e-fabula-de-horror-sobre-um-brasil-desigual>. Acesso em 02 de novembro de 2019.

As Boas Maneiras preza por demonstrar os conflitos diários que resultam do convívio entre duas mulheres de vivências tão distintas e pela situação de patroa e empregada. A relação estritamente profissional das duas avança a partir da tensão resultante dessa diferença de classe social para uma aproximação afetuosa entre ambas, que desencadeia em uma relação amorosa até um desfecho trágico modificar os rumos da narrativa.

Pensando a partir de uma perspectiva interseccional, Ann Phoenix (2006) discorre sobre como, ainda que uma categoria social esteja em foco – neste filme classe social, territorialidade e raça, especialmente – a interseccionalidade atua de modo a lembrar que nós não conseguimos entender uma categoria de forma isolada. “O conceito de interseccionalidade provê uma linguagem conceitual para reconhecer que todo mundo está simultaneamente posicionado entre categorias sociais como gênero, classe, sexualidade e ‘raça’” (PHOENIX, 2006, p. 22). Em *As Boas Maneiras*, não somente estes marcadores relacionam-se, personificados na figura de Clara, como a maneira em que estas classificações se articulam são centrais na narrativa.

Uma das cenas que representa esta questão ocorre nos minutos iniciais, quando Clara aparece para a entrevista de emprego com Ana, e fala pelo interfone com o porteiro que monitora o edifício luxuoso onde mora a personagem. Após segundos de silêncio, em que a câmera foca em um plano médio a expressão apreensiva de Clara, seu nome é checado em uma lista de espera para visitantes e o funcionário permite sua entrada, salientando que “o elevador de serviço é o da esquerda”. Em nenhum momento, o porteiro questiona a motivação daquela visita, e sequer precisa, pois, o corpo de Clara, que o porteiro certamente observa pela câmera de segurança, carrega as respostas.

A montagem da cena, o nervosismo da personagem negra e de classe baixa frente a um ambiente alheio ao seu, a câmera que deixa o enquadramento aberto suficiente para demonstrar suas mãos, contorcidas compulsivamente até que a entrada no luxuoso edifício lhe é permitida, tudo isso são indícios para compreender sua angústia. Ainda assim, nada é mais sensível à situação do que o tom de voz ríspido do porteiro, sua desconfiança em deixar uma mulher negra, de vestimentas simples, entrar no edifício. Em sua análise sobre o mito da democracia racial no Brasil, a antropóloga e filósofa Lélia Gonzalez alertava para as formas em que a mulher negra é vista na sociedade, retomando a ideia de que o lugar dela está situado a partir das noções de “mulata, doméstica ou mãe preta”, e somente dentro desses parâmetros que sua inserção na sociedade é permitida.

No cotidiano revestido pela violência que a inexistência de uma democracia racial provoca, a mulher negra se transfigura em mãe preta, que cerca o berço da criança brasileira com bondade e ternura, ou em empregada doméstica, que

nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí, ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. (...) Os porteiros dos edifícios obri-

gam nossa entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (...) só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço” (GONZALEZ, 1984, p. 230).

As Boas Maneiras expõe a atualidade dos escritos de Gonzalez, elaborados há mais de 30 anos, para desenvolver um horror, uma repulsa, calcada neste cotidiano preconceituoso e envelhecido, contudo que não deixa de retornar para assombrar. Não somente a personagem Clara é negra, mas ainda acumula os marcadores sociais de classe, sexualidade e territorialidade, acentuando seus constrangimentos perante outras camadas da sociedade. Sobre isso, Avtar Brah (2006) discute que os problemas que afetam as mulheres não podem ser analisados isoladamente do seu contexto de desigualdade nacional, uma vez que o cenário de cada país carrega uma história que engendra os dispositivos acionados culturalmente. Assim, a mulher não é somente vista como “mulher” dentro das estruturas de relações sociais, mas com uma categoria anexada a sua classificação, como, na situação de Clara, a “mulher negra”, a que, salvo na época do carnaval – em que se torna objeto de desejo sexual –, retorna para o anonimato do trabalho doméstico (GONZALEZ, 1984), expondo a violência simbólica que o mito da democracia racial no Brasil exerce especialmente nesses corpos.

A representação da violência urbana e social em *O Animal Cordial*

Ao analisar o filme *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), Mariana Souto (2012) argumentava sobre como a filmografia brasileira estava vendo nascer um conjunto de produções que combinavam elementos do horror em obras que retratavam “o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira” (SOUTO, 2012, p. 45). Desde a publicação do texto da autora, uma série de filmes com tais características despontou no cenário nacional, como *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2018), *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2019), além do próprio *O Animal Cordial*, analisado neste texto. Em comum a estes filmes estão argumentos que provocam o espectador a partir de situações plausíveis na sociedade contemporânea, contudo abomináveis de diferentes maneiras.

Na obra de Gabriela Amaral, acompanhamos o interior de um restaurante paulistano próximo ao término do expediente; um estabelecimento que se esforça para transpassar uma pretensão de elegância, contudo demonstra sinais de ter parado no tempo. No início da narrativa, o dono do restaurante, Inácio (Murilo Benício), está ensaiando algumas respostas para a visita de um crítico gastronômico, que pode elevar a avaliação do local e trazer novos clientes. A postura inflexível do proprietário, contudo, gera atritos com sua pequena equipe de funcionários, especialmente o cozinheiro-chef Djair (Irandhir Santos). Quando o estabelecimento é assaltado por Magno (Humberto Carrão) e Nuno (Ariclenes Barroso), fica nas mãos de Inácio, com o auxílio da garçonete Sara (Luciana Paes), controlar a situação de modo que a imagem do restaurante não fique manchada pelo incidente – pretensa justificativa que desencadeia um banho de sangue em uma sequência de mortes regidas pelo proprietário.

Além da violência urbana e, especialmente, entre personagens distintos quando em confronto, o filme possibilita pensar a articulação de alguns marcadores sociais, principalmente a partir do personagem Djair. De cabelos compridos “*sobrancelha muito bem feita e perfumes de rosas*”, como exaspera o personagem, antes de ter suas madeixas mutiladas por Inácio, Djair articula em si características que historicamente provocam assimetrias em nosso país. De gênero indeterminado, Djair possui atributos normativamente femininos, como os cabelos compridos que, em uma cena posterior, Inácio revela sempre ter detestado. Nordestino, é um *preto, paraíba, viadinho*, como se identifica em um desabafo perante outro personagem, contudo, é ele quem ainda mantém o restaurante relevante com suas receitas.

Em entrevista para o portal *Vice*⁴, a diretora e roteirista Gabriela Amaral (2017) destaca que entre suas motivações para organizar a narrativa parte do emocional, em que o humano é a primeira camada que o espectador deve acessar ao assistir o filme:

O humano nada mais é do que o contraditório. Tudo que *tá* ali são contradições que a gente tem. Aqui, a diferença de classe gera atrito. A diferença de cor, de regionalidade. O Djair, por exemplo, é um cozinheiro nordestino num restaurante paulistano, branco. Ele é a grande estrela, mas tá lá calado, silenciado, tendo as ideias usurpadas. Então, tem uma tensão regional ali que acho que hoje nem é tão mais pauta, mas quem é nordestino sente.

Não somente aquele grupo de personagens está sob a mira da arma de Inácio, que decide quem vive e quem morre no decorrer daquela madrugada, como empunha suas próprias batalhas entre si, reverberando personalidades hostis que exacerbam preconceitos. Além do confronto constante entre Inácio e Djair, há o embate entre Sara e uma das clientes, Verônica (Camila Morgado), mulher de classe alta, que exala o imaginário de feminilidade com sua vestimenta rosa, os cabelos loiros e as joias que adornam sua aparência, cujo par de brincos e sapatos de salto alto são roubado por Sara após sua morte.

Diferentemente de *As Boas Maneiras*, a produção de Gabriela Amaral pode ser considerada um filme de horror em sua plenitude, um *slasher* com características tradicionais ao subgênero - um grupo reunido em uma mesma localidade, um assassino frio que se apresenta, em determinados momentos, imbatível, e muita violência gráfica. A trama baseia-se em uma situação plausível, que se torna horrífica pela similaridade com o real.

Considerações finais

Tanto *O Animal Cordial* quanto *As Boas Maneiras* não são filmes que refletem nosso tempo somente por estarem inseridos neste período do século XXI, mas são narrativas que propõem enveredar por discursos que vigoram no país, em refletir questões subjetivas de personagens que facilmente são encontrados em qualquer âmbito das esferas sociais. A potencialidade do cinema de horror em provocar o espectador tem sido utilizada pelos cineastas brasileiros de modo a articular uma abordagem realista do cotidiano com elementos

4 - Entrevista disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/mb45m4/gabriela-amaral-almeida-usa-o-horror-para-falar-sobre-o-brasil. Acesso em 15 de novembro de 2019.

fantásticos. Assim como Rancière (2009) compreende que o real precisa ser ficcionado para ser pensado, o cinema amplifica as discussões propostas em tela, no caso dos dois filmes brevemente analisados, possibilita que o espectador se veja no “outro”, e que tal reconhecimento com uma realidade similar a sua gere sensações como incômodo e angústia, sentimentos caros ao gênero.

De acordo com Brah (2006), toda formação discursiva é um lugar de poder (2006, p. 373), e o poder é constituído de modo performático a partir de práticas econômicas, políticas e culturais e através delas, sendo que as subjetividades de dominantes e dominados são produzidas nos interstícios desses lugares de poder que se intersectam. Logo, ocupar tais brechas é fundamental para tensionar determinados discursos agressivos e preconceituosos que ainda permeiam o imaginário do brasileiro, característica que está proporcionando uma nova forma de produzir afetos no espectador dentro desse cinema de gênero contemporâneo produzido no país.

Referências

BRAH, Avtar. *Diferença, diversidade, diferenciação*. Cadernos Pagu, nº 26. Campinas, p. 329-376. 2006.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223 - 244.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

NDALIANIS, Angela. *The Horror Sensorium: Media and the Senses*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Carolina do Norte, 2012.

PHOENIX, Ann. *Interrogating intersectionality: productive ways of theorising multiple positioning*. In: Kvinder, Kon & Forskning, v. 2-3, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.

SOUTO, Mariana. *O que teme a classe média?: Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Contracampo, nº 25, dez/2012. Niterói: Contracampo, 2012, p. 43-60.

Nuances poéticas na ficção televisiva infantojuvenil¹

Poetic nuances in infant-juvenile TV fiction

João Paulo Hergesel²

(Doutor - Universidade de Sorocaba)

Resumo: Ao observarmos a produção televisiva para crianças e adolescentes, indagamos: de que maneira as nuances poéticas são manifestadas pelo audiovisual? Com o objetivo de compreender como certos elementos da poesia são despertados durante a criação de uma obra de ficção seriada, analisamos um recorte da telenovela *As Aventuras de Poliana* (SBT). Realizamos, para isso, uma análise estilística, ancorada em David Bordwell (2008) e Jeremy G. Butler (2010), entre outros autores.

Palavras-chave: Audiovisual, televisão, ficção seriada, estilo, nuances poéticas.

Abstract: As we look at television production for children and adolescents, we ask: how are poetic nuances manifested by audiovisual? In order to understand how certain elements of poetry are awakened during the creation of a serial work of fiction, we analyze a clipping from the telenovela *As Aventuras de Poliana* (SBT). For this, we performed a stylistic analysis, anchored by David Bordwell (2008) and Jeremy G. Butler (2010), among other authors.

Keywords: Audiovisual, television, serial fiction, style, poetic nuances.

Considerações iniciais

A ficção seriada destinada a crianças e pré-adolescentes tem se mantido na televisão aberta brasileira, sobretudo no SBT, mesmo com a ascensão dos canais pagos direcionados exclusivamente a esse público. Uma observação inicial a esse tipo de produto aponta que, mesmo em se tratando de narrativas convencionais que priorizam o entretenimento trivial, parecem existir momentos em que características do poético se sobressaem, o que nos leva a questionar: de que maneira as nuances poéticas são manifestadas pelo audiovisual?

O objetivo geral deste trabalho é compreender como o poético (enquanto característica daquilo que contém elementos da poesia) é despertado pela poética (entendida como modo de criação de um produto) em uma obra de ficção seriada televisiva infantojuvenil. Conseqüentemente, os objetivos específicos enquadram: refletir sobre a relação entre comunicação poética e comunicação televisiva; fomentar os estudos de análise estilística no audiovisual; e estudar a composição de parte da mídia infantil no cenário da cultura brasileira.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: FICÇÃO TELEVISIVA BRASILEIRA: NARRATIVA, ESTILO E CRÍTICA.

2 - Pesquisador de pós-doutorado (PPGCC/Uniso). Doutor em Comunicação (UAM), mestre em Comunicação e Cultura (Uniso) e licenciado em Letras (Uniso). E-mail: jp_hergesel@hotmail.com.

O embasamento teórico que fundamenta esta pesquisa – ancorado nos estudos contemporâneos de Comunicação, Cultura e Mídia – inclui, entre outros autores: João Batista Melo (2011), no que se refere ao audiovisual infantojuvenil; Míriam Cristina Carlos Silva (2009; 2018), acerca do poético nas mídias; e David Bordwell (2008) e Jeremy Butler (2010), a respeito da análise estilística.

A relevância desta pesquisa, em síntese, está na amplificação de reflexões a respeito de obras midiáticas, de cunho televisivo, que atuam, direta ou indiretamente, no contexto linguístico, social, histórico e cultural e crianças e adolescentes. Nessa linha de raciocínio, salientamos também a necessidade de entender o que acontece nesse tipo de produção, considerando seu impacto cognitivo, psicológico, criativo e intelectual para esse tipo de público.

Para efetivar a análise proposta, faz-se uma leitura atenta do texto audiovisual, observando os aspectos estilísticos (movimentação de câmera, angulação, tipo de plano, enquadramento, cenário, posicionamento, encenação, iluminação, figurino, maquiagem, trilha musical, efeitos sonoros, cargas expressivas nas falas e diálogos). Após a exploração do material, faz-se uma reflexão dos achados, com a finalidade de prover discussões que atinjam os objetivos elencados.

Para um melhor aproveitamento das discussões, concentramos, neste momento, a análise na telenovela *As Aventuras de Poliana* (SBT, 2018-presente). Com autoria assinada por Íris Abravanel e direção geral de Reynaldo Boury, a obra é uma adaptação do romance estadunidense *Pollyanna*, de Eleanor H. Porter, publicado em 1913. Neste trabalho, utilizamos como recorte parte do capítulo 181, que foi ao ar em 23 de janeiro de 2019.

Este trabalho continua o processo de pesquisa a respeito das nuances poéticas em narrativas midiáticas infantojuvenis (cf. HERGESEL, 2018). A hipótese, inspirada pelos resultados preliminares, sugere que, mesmo em se tratando de uma narrativa corriqueira, as escolhas estilísticas são cautelosas, sobretudo nos enquadramentos peculiares, na iluminação provocativa e na sonoplastia própria do objeto, além da presença de figuras de linguagem no discurso audiovisual.

O audiovisual infantojuvenil, seu histórico e suas características

As narrativas infantojuvenis consistem na criação artística e/ou cultural destinada a crianças e adolescentes. Inicialmente, na chamada literatura primordial, as narrativas não eram separadas por público-alvo: as mesmas histórias apreciadas pelos adultos, em reuniões e rodas de conversas, acabavam sendo apresentadas às crianças. Na Idade Média, porém, alguns autores perceberam que determinados enredos pareciam atrair mais a atenção dos jovens; começou, então, a produção de conteúdo priorizando essa faixa etária.

No audiovisual, de acordo com Melo (2011), a primeira produção com tendência infantojuvenil foi *O regador regado*, produzido pelos Irmãos Lumière, em 1895/1897. A narrativa registra um jovem brincando com um jardineiro: ele pisa na mangueira, interrompendo o

caminho da água; depois solta o pé, fazendo jorrar água no rosto do jardineiro. Por mais que não fosse dedicado a crianças, o filme trazia elementos que vieram a caracterizar o cinema infantojuvenil, como “o humor pueril, a brincadeira e o espírito lúdico” (p. 53)

Conforme resgatado por Melo (2011), a origem do audiovisual infantojuvenil está relacionada à expectativa financeira dos donos de cinema: como as crianças eram menores que os adultos, era lógico que cabiam mais crianças em uma sessão do que adultos; em outras palavras, seriam mais ingressos vendidos e uma renda maior para o estabelecimento que exibiria o filme. Com esse raciocínio, a primeira sessão de cinema voltada a um público de juveníssimos espectadores ocorreu na Inglaterra em 07 de fevereiro de 1900 – ou em data aproximada.

No Brasil, durante a Era Vargas, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince); no entanto, as produções da empresa não tinham temática nem linguagem direcionadas a crianças ou a adolescentes. Um desses filmes, no entanto, conforme relata Melo (2011), feito com as técnicas de animação da época, veio a se caracterizar posteriormente como a gênese do cinema infantil brasileiro: o curta-metragem *O dragãozinho manso: Jonjoca*, de 1942³, adaptação creditada a Humberto Mauro a partir da história de Odylo Costa Filho.

O primeiro longa-metragem infantojuvenil brasileiro, registra Melo (2011), foi *Sinfonia amazônica*, de Anélio Latini Filho, lançado no início dos anos 1950⁴, que responde também como primeiro longa-metragem de animação brasileiro. O segmento infantojuvenil no cinema brasileiro também foi responsável por grandes bilheterias, tendo como destaque: *O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão*, de J. B. Tanko, lançado em 1977, com mais de 5 milhões de espectadores; *Lua de Cristal*, de Tizuka Yamazaki, lançado em 1990, com mais de 4 milhões de espectadores; *Fala Sério, Mãe!*, de Pedro Vasconcelos, lançado em 2017, com mais de 3 milhões de espectadores; entre outras produções⁵.

Dos filmes citados, dois são estrelados por personalidades que conquistaram sua fama na televisão: Renato Aragão e Xuxa – esta, apresentadora de programas infantis; aquele, ator de comédias benquistas por crianças e adolescentes. A respeito dessa mídia, desde seu surgimento, as crianças e o adolescentes sempre tiveram um espaço reservado na programação. Se formos elencar os primórdios da ficção televisiva nacional, encontraremos adaptações de obras literárias voltadas a esse público, especialmente na TV Tupi, como é o caso de *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* (1953), *Oliver Twist* (1955), *Peter Pan* (1955), *Heidi* (1956) e a primeira versão de *Pollyana* (1956-1957).

3 - Disponível em: <https://bit.ly/2lyzf5v>. Acesso em: 23 fev. 2019.

4 - O estudo de Melo (2011) aponta que o filme é de 1952; o site IMDb registra como sendo de 1951. O site AnimaMundi, por sua vez, explica que a obra começou a ser produzida em 1947, mas, por serem necessários 500 mil desenhos realizados à mão, só chegou a ser concluído em 1953.

5 - Dados disponíveis em: <https://bit.ly/2SiMuXq>; <https://bit.ly/2NqnXPb>; e <https://bit.ly/2Nn3BGE>. Acesso em: 23 fev. 2019.

Embora sejam inúmeras as possibilidades de olhares acerca da ficção seriada infanto-juvenil, na pesquisa em desenvolvimento, visamos à compreensão desse tipo de conteúdo em termos de narrativa e estilo – e nas nuances poéticas que surgem se apresentam nessas obras.

O poético nas mídias e sua transição entre a literatura, a cinema e a televisão

O “poético”, segundo Isabella Pichiguelli e Míriam Cristina Carlos Silva (2017), é “uma qualidade da linguagem” que “pode se manifestar em imagens, sons, no corpo, no cinema, em distintos modos de codificação da linguagem e em diferentes suportes midiáticos” (p. 4). Em um estudo anterior, Silva (2010) afirma que “poético” é um fenômeno que oferece um “constante intercâmbio entre os diversos textos da cultura, entre os quais estão os media” (p. 280), vindo a contribuir com o pressuposto de que existe um frutífero relacionamento entre a poesia e as mídias.

Ao abordar especificamente a telenovela, Míriam Cristina Carlos Silva e Bruna Emy Camargo (2018) classificam tal narrativa como “um produto produzido artificialmente, que leva em conta uma linguagem e um público específicos” (p. 135). Para as autoras, no entanto, “além de representar os fenômenos sociais, como mediadora, levando à interpretação dos fatos, pode oferecer novos modelos de realidade, sensibilizando o olhar do público, sobretudo quando converge com a arte” (p. 135). Em narrativas cujo propósito não é atingir a noção de texto artístico, no entanto, também são perceptíveis momentos que se sobressaem linguisticamente, o que vimos chamar de “nuances poéticas”.

Para esclarecer o que entendemos por “nuances poéticas”, retornamos a Pignatari (2011) e resgatamos a ideia de sintagma e paradigma. Para o autor, o eixo paradigmático está diretamente ligado à seleção, à semelhança, à similaridade; o eixo sintagmático, por sua vez está vinculado à combinação, à proximidade, à contiguidade. Nesse sentido, Pignatari diz que a comunicação poética ocorre quando “o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contiguidade” (p. 17); explica que “fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura)” (p. 17).

Tendo também como ponto de partida tais reflexões de Pignatari, Luís Mauro Sá Martino (2013) explica que “é característica da comunicação poética alterar as relações entre os eixos sintagmático e paradigmático na elaboração de formas inesperadas, criativas, de uso da linguagem” (p. 52). Ao aplicar esse pensamento na análise da “comunicação poética do humor” no seriado *Chaves* (México: Televisa, 1973-1980), o autor diz que “a poética da linguagem está também na elaboração de formas novas como modalidades de se compartilhar mensagens conhecidas” (p. 52).

Nessa linha de raciocínio, denominamos “nuances poéticas” algo similar ao que Silva (2009) considera “comunicação erótica”, ou seja: pitadas expressivas que “desperdiçam significâncias”, “aguçam os sentidos do receptor”, são “signos gerando signos que geram

outros signos”, são “referentes gerando referentes e visando ao prazer textual” (p. 51). Conforme registrado em reflexões anteriores, “são passagens cuidadosamente elaboradas que demonstram zelar pela expressividade, destacando-se das demais partes que compõem determinada narrativa” (HERGESEL, 2018b, p. 6).

A análise estilística aplicada à ficção televisiva

Miriam Cristina Carlos Silva (2018) propõe um processo metodológico para observação de aspectos poéticos nos meios audiovisuais. Para a autora, que se dedica à análise de produções ibero-americanas, deve-se, inicialmente, observar o objeto “anotando os elementos de maior peso dramático” (p. 7); em seguida, deve-se assistir novamente ao produto, atentando-se a “aspectos estéticos, tais como o uso da cor, enquadramentos, elementos de cena, figurino e ambientação” (p. 7). Juntamente à descrição das cenas, deve-se pontuar aspectos narrativos, para que, somada a isso, seja feita a leitura dos aspectos poéticos, “entendidos como ‘qualidade da linguagem’ criativa e criadora, capaz de comunicar por meio do sensível” (p. 7).

Segundo trabalhos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa Inovações e Rupturas na Ficção Televisiva Brasileira (PPGCom/UAM/CNPq), a análise estilística de determinado produto audiovisual não deve ser aplicada ao longo de sua totalidade, pois isso resultaria num esforço desnecessário e inviável de ser realizado. A recomendação, segundo os autores (PUCCI JR. *et al*, 2013), é selecionar “pontos nodais” da trama, isto é, momentos que contribuam para atingir os objetivos elencados.

Tendo isso em mente, selecionamos como *corpus* para este trabalho a cena em que Guilherme convida Raquel e Brenda para fazerem uma tarefa escolar durante o jantar e desperta a revolta de Roger, seu pai. A cena é parte do capítulo 181, que foi ao ar em 23 de janeiro de 2019, e pode ser ilustrada pelos *frames* abaixo (Figuras 1, 2, 3 e 4):



Figuras 1 a 4: As Aventuras de Poliana – capítulo 181. Direção de Reynaldo Boury. São Paulo: SBT, 2019.

Resultados

O poético, enquanto característica complexificadora da linguagem, não está necessariamente relacionado à dificuldade de entendimento ou à limitação de públicos. Contém elementos poéticos todo objeto que condensa, num montante de signos, uma possibilidade maior de interpretação. A intertextualidade, por remeter a outra(s) obra(s) e amplificar o espectro de compreensão e/ou participação da espectralidade, já é um exemplo de comunicação poética.

No excerto narrativo analisado, o poético se manifesta pela quebra da expectativa, pela afronta ao corriqueiro: durante um jantar, não é esperado que os participantes comecem a dançar, assim como, para a narrativa da telenovela, havia pouca (ou nenhuma) esperança na aceitação por parte da mãe e da irmã de Guilherme. Também se nota a manifestação do poético por meio da alusão ao filme *Os fantasmas se divertem*, como uma releitura ou tradução, em formato televisivo, brasileiro, para o público infantojuvenil.

Estilisticamente, o poético mostra-se presente na encenação jocosa dos personagens e em seu figurino exótico, além da existência de dois focos narrativos para o registro da *mise-en-scène*: um externo (a câmera da produção) e um interno (a filmadora oculta de Guilherme). O processo estilístico também compreende a trilha sonora, cuja letra *nonsense* inserida numa melodia já existente, também pode ser considerado uma característica do poético.

Referências

- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BUTLER, Jeremy G. *Television style*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- HERGESEL, João Paulo. "Poéticas da morte em *As Aventuras de Poliana* (SBT)". In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., Joinville, SC, 2018. *Anais [...]*. São Paulo: Intercom, 2018.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. A comunicação poética do humor no seriado "Chaves": as estratégias do cômico durante a "trupe clássica" (1973-1980). *Triade*, Sorocaba, v. 1, n. 1, p. 41-57, 2013.
- MELO, João Batista. *Lanterna mágica: infância e cinema infantil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- PICHIGUELLI, Isabella; SILVA, Míriam Cristina Carlos. Comunicação, poesia e o religare. *Comunicologia*, Brasília, v. 10, n. 2, p. 3-18, 2017.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 10. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- PUCCI JR. Renato Luiz *et al.* "Avenida Brasil: o lugar da transmidiação entre as estratégias narrativas da telenovela brasileira". In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Estratégias de transmidiação na ficção televisiva brasileira*. Porto Alegre: Sulina, 2013. p. 75-131.
- SILVA, Míriam Cristina Carlos. *A pele palpável da palavra*. Sorocaba: Provocare, 2009.

SILVA, Míriam Cristina Carlos Silva. "Contribuições de Iuri Lotman para a Comunicação: sobre a complexidade do signo poético". In: FERREIRA, Giovandro Marcus et al. *Teorias da Comunicação: trajetórias investigativas*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2010. p. 273-291.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. "Representações poéticas da morte nas narrativas midiáticas: *Um Conto Chinês*". *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-17, 2018.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; CAMARGO, Bruna Emy. "Representações da morte nas narrativas midiáticas: a poética da novela *Velho Chico*". *Verso e Reverso*, São Leopoldo, v. 32, n. 80, p. 133-141, 2018.

Filiações monstruosas: corpo e comunidade em As Boas Maneiras¹

Monster Affiliations: Body and Community in The Good Manners

João Victor Cavalcante²

(Doutorando - Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: O trabalho discute relações entre corpo e comunidade no longa-metragem *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). O objetivo é pensar a figura do lobisomem, central na narrativa do filme, como um disparador de novas formas de sociabilidade que incluem agências não antropocêntricas. Ao juntar elementos heterogêneos como possibilidades de comunidade, o filme de Rojas e Dutra indica certa política dos afetos e do corpo, a partir da fabulação sobre um Brasil desigual e contemporâneo.

Palavras-chave: Monstro, Corpo, Comunidade, Heterotopia.

Abstract: The work discusses the relations between body and community in the feature film *The Good Manners* (Juliana Rojas and Marco Dutra, 2017). The goal is to think of the werewolf figure, central to the film's narrative, as a trigger for new forms of sociability that include non-anthropocentric agencies. By joining heterogeneous elements as possibilities for community, Rojas and Dutra's film indicates a certain politics of affections and body, based on the fable about an unequal and contemporary Brazil.

Keywords: Monster, Body, Community, Heterotopia.

O trabalho dedica-se a pensar o longa-metragem *As Boas Maneiras* (2017), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, no intuito de investigar as relações entre corpo e comunidade problematizadas no filme, a partir de uma proposição cosmopolítica, como elaborado por Isabelle Stengers (2018), em um sentido em que espaços de sociabilidade são reinventados a partir de usos políticos diversos. No nosso caso, interessa-nos pensar o espaço diegético, posto em cena pela ficção, bem como uma noção de espaço cosmológico fabricado por esta, entendendo o espaço fílmico como um real possível colocado no campo do sensível, que projeta corpos e comunidades distintos dos que são engendradas por um tipo de realismo normativo ou representacional no que toca os projetos de sociabilidade. Nesse sentido, a noção de cosmos utilizada neste trabalho:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção.

2 - Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pesquisador vinculado ao Imago: laboratório de estudos de estética e imagem (UFC) e ao Grupo Narrativas Contemporâneas (UFPE). E-mail: joaos88@gmail.com.

[...] designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (STENGERS, 2018, p.447).

As proposições cosmopolíticas lançam projetos de mundo, ou pelo menos projetos de comunidade, descentralizadores e heterogêneos, que encaixam peças em outros formatos, e que desaceleram o fluxo de compreensão do real, como algo que “resiste à maneira como a situação é apresentada, cujas urgências mobilizam o pensamento ou a ação” (STENGERS, 2018, p. 444). Pensamos isso a partir da chave da monstruosidade, manifesta pelo lobisomem, corpo fantástico fora dos domínios da anatomia humana, pela organização familiar que se forma ao redor dele, desde a relação transgressora entre suas duas mães à estrutura doméstica que deriva dessa união, e também a partir de outra ideia de monstruosidade, relacionada à multidão que se forma no final da narrativa em virtude de um linchamento.

A monstruosidade surge no filme não como uma causalidade narrativa disparada pela transgressão, como é corrente na representação clássica do monstro de horror, tido como um distintivo de fronteiras e como uma alteridade negativa que deve ser docilizada ou destruída. O monstro em *As Boas Maneiras* figura como um signo móvel que se desloca por corpos distintos ao longo do filme. A monstruosidade tradicionalmente é incorporada na imagem como um indicativo de um outro incontornável, que se aproxima para questionar a ordenação e a integridade do humano, notadamente no horror e no terror. Em *as Boas Maneiras*, observamos uma contravenção à gramática de gêneros fílmicos: o monstruoso aparece aqui como um significante flutuante, que marca a potência do par destruição/re-nascimento, relação intimamente ligada à aparição de monstros nas culturas, como algo que é causa e efeito da transgressão de estruturas normativas, mas mantendo-se como arauto da catástrofe.

O longa-metragem divide-se em duas partes, com um arco temporal de sete anos, costuradas pela personagem Clara (interpretada pela atriz portuguesa Isabel Zuaá). As duas partes do filme, que se emendam uma à outra pela narrativa, divergem em procedimentos e técnicas. A primeira parte é majoritariamente noturna, escura, com a maioria das cenas ambientadas no espaço doméstico. A cidade é mostrada como um fundo distante, vista pela janela do apartamento de Ana (Marjorie Estiano), como uma paisagem artificial e onírica. A segunda parte do filme mostra-se mais diurna, e os acontecimentos alternam-se entre o espaço público (a rua, a escola, a vizinhança), o espaço privado (a casa) e o espaço secreto do quatinho onde Joel é trancado nas noites de lua cheia, em que se transforma em lobisomem.

Se a primeira parte tem a atmosfera soturna e inóspita recorrente na estética do horror, a segunda mostra-se, pelo menos a princípio, como um melodrama cotidiano sobre vidas no subúrbio. Há na montagem geral do filme uma manipulação de técnicas diegéticas, sobretudo com a inserção dos elementos do melodrama e do musical em uma narrativa

que se pretende de horror. Os números musicais encerram as duas partes do filme, notadamente em dois momentos de clímax narrativo e de representação da catástrofe, a saber, o nascimento de Joel, e a consequente morte de Ana, e o linchamento final, que dá fim à vida de Joel e Clara. A primeira parte encerra com o canto de uma moradora de rua (a rua estranhamente esvaziada) que entoa algo semelhante a uma canção de ninar, mas com o tom de lamento de profecia. Ao final, Clara entoa também uma canção de ninar para acalantar Joel (transformado em lobisomem). À voz de Clara, soma-se um som extradiegético que a acompanha na canção, como uma voz coletiva, e nos conduz ao desfecho do filme. Os dois momentos cantados podem ser equiparados, enquanto elementos narrativos, ao coro na tragédia grega, que ocupa o espaço projetado do espectador, como a visão da sociedade que contempla a catástrofe se desenrolar diante de seus olhos, mas sem condições de interferir ativamente. O coro musicado em *As Boas Maneiras* é corporificado em personagens ambivalentes, que ao mesmo tempo em que podem sintetizar a tragédia brasileira, são corpos precarizados e invisíveis: a moradora de rua, na primeira parte, e Clara, mulher negra e homossexual, moradora da periferia. Corpos nos quais a tragédia parece sempre antevista.

Esse arranjo estético vai operar uma potente inversão de sentidos do que a imagem do monstro revela, mas não de um modo a gerar empatia gratuita pelo lobisomem, ou pela mãe monstruosa que o gera na primeira parte do filme. O caminho de construção da monstruosidade como um signo móvel inicia na gestação de Ana, que espera o nascimento de uma criatura bestial, seguido pela criação e educação de um menino-lobo, ao mesmo tempo em que um terceiro corpo monstruoso, gerado pela proliferação dos corpos individuais em uma massa destrutiva, como um afeto latente que se acumula para gerar a catástrofe.

Noel Carrol (1990), ao propor uma categorização dos elementos constitutivos das narrativas de horror identifica uma série combinatória de enredos possíveis para a manifestação da monstruosidade, que incluem disparadores narrativos ligados ao descobrimento, irrupção e o confronto com o *mal* no filme. *As Boas Maneiras* dialoga com uma série de referências já tradicionais do monstro cinematográfico, que servem de corpus para a categorização de Carrol, como, por exemplo, a luta feminina pela ingerência sobre o próprio corpo e a irrupção do mal como algo que escapa ao controle do sujeito, como observado em *O Bebê de Rosemary* (1968), *Carrie* (1976), ou ainda com Ellen Ripley, protagonista da franquia *Alien* (1979)³; além da luta pela vida de um filho monstruoso, similar ao *Frankstein*, sobretudo a adaptação de 1931, e da relação entre racismo e monstruosidade, que ressoa *A Noite dos Mortos Vivos* (1968), de George Romero. Não é coincidência que os três filmes – *As Boas Maneiras*, *A Noite dos Mortos Vivos* e *Frankstein* – terminem com uma multidão desgovernada que marcha para a destruição dos corpos não-normativos.

Partindo da categorização de Carrol, é possível entender como, ao deslocar as convenções de gênero, e ao mesmo tempo, fragmentar o conceito de monstro em operadores distintos. *As Boas Maneiras* fabrica outras noções de corpo e de comunidade, outras cosmo-políticas, portanto, não como uma referência negativa às instancias normativas, mas como

3 - A discussão sobre a relação entre monstruosidade e maternidade no cinema pode ser encontrada em autores como Sarah Arnold e David Greven, citados nas referências ao final deste trabalho.

universos que tem seu próprio centro de sentido. Há um monstro que se anuncia durante toda a primeira parte do filme, em que acompanhamos a gravidez de Ana, fruto de uma tripla desobediência: Ana trai o noivo, faz sexo com uma figura desconhecida, que descobrimos depois tratar-se de um padre, e desobedece à ordem do pai de abortar o filho que traria desonra para a família. A transgressão da personagem se coloca diante de interditos notoriamente patriarcais (o pai, o noivo e a igreja). O preço é pago com a vida: Ana morre ao dar à luz um pequeno lobisomem que vem ao mundo não pela via biológica dos partos, nem de humanos, nem de lobos. Joel nasce dilacerando o ventre da mãe, como um mensageiro da tragédia. É com a outra mãe, a não biológica, que Joel vai ser criado, em um deslocamento espacial significativo no filme: Clara leva o pequeno lobo recém-nascido para a periferia. Nesse ponto a trama deixa de se concentrar nos espaços domésticos do apartamento de luxo, cujo anonimato permite o desenrolar da relação complexa entre Ana e Clara que oscila entre patroa e empregada, predadora e presa, mãe e filha, mas também companheiras e amantes.

É digno de nota o espaço que a figura do lobo e do lobisomem ocupam no imaginário ocidental⁴, como um monstro inescrupuloso, cujo único movimento é do da destruição e morte, seja o lobo nos contos de fada, seja o lobisomem nas adaptações fílmicas, há sempre o impulso descontrolado para a destruição, que, pelo menos no cinema, cria uma ambiguidade angustiada no personagem condenado a transformar-se em lobo nas noites de lua cheia, como uma pulsão dupla: a bestial que tende ao caos e à morte, e a humana, que busca a conservação e a vida. Nos filmes de horror, o lado humano normalmente vence o bestial, mas deixa um resíduo de dúvida de que a monstruosidade é, na verdade, parte latente do humano, como uma bestialidade não mais externa, mas que ocupa espaço na própria constituição do que é ser uma pessoa, e que deve ser sempre controlada e combatida.

Esse pensamento faz ressoar uma concepção liberal moderna de homem, que tem seu fundamento no jusnaturalismo do século XVII, sobretudo com a figura do Leviatã, de Thomas Hobbes, que propunha uma noção de humano naturalmente mal: o homem é o lobo do homem. Cabe ao estado, este também um arremedo monstruoso formado pela junção de todos os homens, controlar e governar sobre a natureza humana essencialmente caótica. É curioso perceber, em Hobbes uma bipartição da monstruosidade em indivíduo e sociedade, como blocos de forças destrutivas: o estado tem que ser mais monstruoso e mortal que o sujeito, para reprimir sua corrupção.

Em *As Boas Maneiras*, podemos perceber a apropriação desses elementos dicotômicos, mas de modo móvel, em que a monstruosidade essencial do homem não se manifesta na irrupção de desejos “desviantes”. Há a gestação de um monstro, fruto de um encadeamento de “desvios” sexuais, morais e comportamentais, que se desdobra em uma comunidade igualmente heterodoxa, a família formada por Clara e Joel. Contudo, é no polo normativo que a monstruosidade vai operar sua força de catástrofe, na organização de uma sociedade

4 - Embora o filme de Rojas e Dutra referencie o lobisomem a partir do folclore brasileiro, no imaginário ocidental, a referência mais antiga sobre o lobisomem remonta à mitologia grega e à figura de Licaão (Licáon ou Licaonte), que, por violar sagradas leis de hospitalidade, é punido por Zeus, sendo transformado em lobo. De seu nome, deriva o termo licantropia.

moralmente conservadora, como se o Leviatã fizesse valer seu direito de controle sobre o corpo e sobre os afetos dos indivíduos. Esse deslocamento de polos desviantes e normativos encontra eco nas configurações sociais contemporâneas, sobretudo a ideia de sociedade disciplinar, em que o corpo se debate com o coletivo e pulveriza-se em comunidades diversas. O Leviatã parece agora, também, uma figura pulverizada, um *pathos* incorporado em instâncias menores e menos visíveis de poder.

Dessa forma, sai de cena o corpo do soberano e entra a sociedade disciplinar, cuja monstruosidade onipresente conjura espaços outros de controle dos afetos, como as heterotopias, identificadas por Foucault como espaços que funcionam em condições não hegemônicas. O modo como o cinema manipula e formula espaços, como em *As Boas Maneiras*, nos habilita a pensar a própria cosmologia fílmica como uma heterotopia. Sobretudo no filme de Rojas e Dutra, há a exaltação de espaços privados em conflito com espaços coletivos, em que as personagens dividem-se em uma vida dupla. Seja no apartamento de Ana, em que a relação patroa/empregada assume um formato mais complexo e heterogêneo, seja no deslocamento de Clara, da periferia ao centro, e de volta à periferia, ou ainda o espaço do quartinho construído para abrigar o lobisomem.

Em *As Boas Maneiras*, o que temos é a disposição de dois espaços justapostos que funcionam como heterotopias fabulatórias sobre mundos possíveis e sobre negociações com o real – o que parece ser uma tendência do cinema brasileiro contemporâneo em filmes que gestam espaços em que os afetos fora da curva normativa circulam e forma comunidades heterogêneas⁵, em filmes como *Inferninho* (2018), *Batguano* (2014), *Sol Alegria* (2018), *Bacurau* (2018) etc. O filme Rojas e Dutra, de modo particular, traz a incômoda figura do quartinho construído nos fundos da casa de Clara, onde Joel fica acorrentado nas noites em que se transforma em lobisomem. O gesto pode sugerir empatia, trazendo a resignação da mãe que trancafia o filho acorrentado para protegê-lo, criando assim uma possibilidade de sobrevivência. Contudo, o espaço do quartinho não é a fuga idílica em direção a uma utopia da infância selvagem e monstruosa, como o é, por exemplo, em *Onde Vivem os Monstros* (Spike Jonze, 2009). Joel é real, sua face monstruosa contrasta com a doçura de criança, mas é igualmente violento e cruel como todo o imaginário ligado à figura do lobo e do lobisomem. Como agente de catástrofe, Joel mata o próprio amiguinho de escola.



5 - Sobre o tema, ver o texto de Ângela Prysthon (2015), citado nas referências ao final do texto.



Na contramão das utopias maravilhosas, o quartinho é uma cela que só funciona como linha de fuga se for rigidamente mantida enquanto tal. O que é curioso, ao observamos as imagens, é o tipo de composição comunitária que se forma no recuo à heterotopia: Joel acorrentado, resignado à própria natureza monstruosa, filho não-biológico de uma mulher negra, em uma cela possível de ser comparada, não apenas com um presídio, ou uma cela psiquiátrica, mas também com uma senzala, com seus grilhões presos à parede. O que parece ser a princípio uma negação do real externo, opera aqui como uma reapropriação de espaços de opressão, reafirmando a lição foucaultiana de que os espaços não existem por si, mas a partir das relações que se estabelecem neles e com eles, como uma cosmopolítica, que não nega o centro hegemônico, mas desarticula seu poder unificado, criando outros centros.

Em as boas maneiras o espaço carcerário do quartinho/senzala parece constranger o espectador a uma memória iconográfica histórica pela via do fantástico. Corpos que se reinventam como comunidade pela repetição do mesmo, mas de modo diferente: enlutados e precarizados, Clara e Joel refazem a fantasia da família nuclear suburbana, mas o fazem não pela realização paternal e edipiana, há outras fantasias e outros mitos de origem em jogo na constituição dessa comunidade. Uma comunidade invisível, forjada diante do poder de ação do luto, que possibilita criar mundos possíveis ao redor do signo da monstruosidade, que se aproxima, no caso de Joel, muito mais de uma noção de precarizado do que de predador. Nesse sentido, para finalizar, podemos pensar os devires-monstruosos, filiações com alteridades não humanas, como possibilidades de linhas de fuga das estruturas patriarcais, binárias e enrijecidas, mantendo fissuras para a construção de cosmologias próprias, habitadas por existências espectrais, mas que corroem o centro, desaceleram o fluxo do real, e perturbam a equação entre poder e potência.

Referências

- ARNOLD, Sara. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Editora Papirus, 1990.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* (volume 4). Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 edições, 2013.

_____. *As Palavras e as Coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes. São Paulo, 2007.

GIORGI, Gabriel. *Formas Comuns*: animalidade, literatura, biopolítica. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2015.

GREVEN, David. *Maternal Horror Film*: Melodrama and Motherhood. Londres: Palgrave Macmillan; 2013.

PRYSTON, Ângela. *Furiosas frivolidades*: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. Revista Eco-Pós, v.18, p. 66-75, 2015.

STENGERS, Isabelle. *A proposição cosmopolítica*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

Temporalidade *drag* em *Alegria de Viver* (1958) de Watson Macedo¹

Temporal drag in Watson Macedo's *Alegria de Viver* (1958)

Jocimar Dias Jr.²
(Doutorando - PPGCine-UFF)

Resumo: Neste trabalho, buscaremos investigar certos códigos subculturais gays possivelmente articulados pelo cineasta homossexual Watson Macedo em suas chanchadas, particularmente através das “reincarnações” de Carmen Miranda no corpo da mocinha Eliana Macedo. A noção de temporalidade drag (FREEMAN, 2010) será invocada para pensar os interstícios entre performatividade queer, gênero e história, a partir de um curioso (e deslocado) número musical em *Alegria de Viver* (Watson Macedo, 1958).

Palavras-chave: queer, temporalidade drag, chanchada, musical.

Abstract: In this presentation, we aim to explore certain gay subcultural codes possibly articulated by homossexual filmmaker Watson Macedo in his musicals, particularly through Carmen Miranda “reincarnations” in the body of actress Eliana Macedo. The notion of temporal drag (FREEMAN, 2010) will be invoked in order to consider the interstices between queer performance, genre and history in a curious (and displaced) musical number in *Alegria de Viver* (Watson Macedo, 1958).

Keywords: queer, temporal drag, musicals.

Todo viado tem a Judy Garland que merece ou que lhe convém, uma diva para chamar de “sua”. No caso de Vincente Minnelli, pode-se dizer que sua diva era sua esposa, a própria Judy Garland, estrela de seus mais famosos musicais na MGM. Tudo indica que o casamento era de fachada, o que não quer dizer que ele não a amava, não a admirava – como tantos outros homossexuais no armário em sua época. E mais de um teórico já chegou a sugerir que Minnelli nos deixou rastros nos próprios filmes de certa subcultura homossexual existente na época e da qual, em última instância, ele mesmo participava. Basta lembrarmos, entre outros exemplos, dos inúmeros dançarinos particularmente afeminados que dançam ao redor de Garland em *Ziegfeld Follies* (1944) e que não parecem estar interessados amorosamente nela, mas serem seus fãs e admiradores (TINKCOM, 2002).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na Sessão 5 do ST Corpo, gesto e atuação, às 11h30 do dia 11 de outubro de 2019.

2 - Jocimar Dias Jr. é doutorando pelo PPGCine-UFF, desenvolvendo pesquisa sobre releituras queer das chanchadas de Watson Macedo (orientação: Prof. Dr. João Luiz Vieira).

No caso de Watson Macedo, o “Rei das Chanchadas”, a equivalente à Judy Garland certamente seria sua própria sobrinha, Eliana Macedo, a mocinha por excelência das chanchadas carnavalescas que dirigiu. Ou seria antes a figura de Carmen Miranda? Ou antes ainda as reencarnações de Carmen no corpo de Eliana, numa estranha simbiose? Fato é que, em seus filmes, o que não faltam são números musicais extravagantes contendo personificações da “baiana”, como em “Bate o bumbo, Sifrônio” de *Aviso aos Navegantes* (1950) ou “Os quindim de Iaiá” no final de *Rio Fantasia* (1952), em que Eliana, tal qual Garland, também se vê rodeada de dançarinos afeminados. Tais números enquanto “imitações baratas” da iconografia consagrada pela “Pequena Notável” são, numa leitura mais imediata, o clichê mais batido das chanchadas. Mas desde que descobri através do livro de Sérgio Augusto, *Esse mundo é um pandeiro*, que Macedo era um homossexual no armário, uma pergunta me persegue: seria possível que ele estivesse remetendo a algo a mais?

Esse algo a mais seria a apropriação da figura de Carmen Miranda por certa subcultura homossexual no Brasil daquela época, principalmente através das festividades carnavalescas, onde a “inversão” de gênero através da indumentária pode ser lida, em alguns casos, como prática de transgressão pública dos padrões heteronormativos de gênero. Em sua pesquisa abrangente, James Green evidencia como certos espaços carnavalescos foram gradativamente ocupados por homossexuais e travestis de maneira recorrente nos anos 1940 e 1950, inclusive sendo comum a existência de blocos de rua, bailes e concursos de fantasias específicos para esses públicos (GREEN, 2000, p. 331). Para Green, a figura da “baiana”, antes mesmo de Carmen Miranda, aparece com centralidade nesse processo:

A síntese da *performance camp* brasileira durante o carnaval tem se constituído de múltiplas variações sobre a imagem de Carmen Miranda, com sua caracterização da baiana “típica”: o turbante, o umbigo de fora, as saias rodadas sobrepostas se tornaram um importante ingrediente dos desfiles carnavalescos desde o começo do século. Os homens usavam o mesmo tipo de fantasia no carnaval mesmo antes da primeira aparição cinematográfica de Carmen Miranda caracterizada como baiana, em 1938, mas os “bichas” brasileiros logo captaram o componente *camp* na representação da Pequena Notável, com seus balangandãs excessivos e o sortido turbante de frutas tropicais (GREEN, 2000, p. 336).

Quando uma reiteração da figura de Carmen Miranda ocorria em seus filmes, Macedo estava atendendo apenas a uma demanda mercadológica, ou ele também estava deixando rastros dessa subcultura homossexual efervescente dos arredores da Praça Tiradentes, mesmo que de forma palatável para um público mais conservador?

Ainda sobre os aspectos queer da figura de Carmen Miranda, Shari Roberts chama a atenção para a ambiguidade na interpretação de Carmen Miranda da “baiana”, principalmente a autoconsciência e controle corporal que a *performer* apresentava em sua autoparódia, quando afirma que “embora o texto paródico de Miranda funcione para reforçar estereótipos retrógrados de latino-americanos e de mulheres, dando suporte a concepções racistas e sexistas da ideologia dominante, seu texto ao mesmo tempo os revela como estereótipos, permitindo leituras negociadas ou subversivas dos fãs” (ROBERTS, 2002, p. 151). Para a au-

tora, a apresentação excessiva que Carmen Miranda faz de si mesma, como se estivesse fora de controle, na verdade é uma “demonstração de seu *hiper*controle sobre sua própria voz e imagem” e, portanto, a *persona* que criou se destaca como “uma dupla máscara que insiste em questionar tanto a essência feminina e a estereotipação estrangeira, e assim oferece opções de leitura resistentes, alternativas”. Por leituras resistentes, Roberts entende principalmente a forma como fãs utilizaram sua imagem alegórica, principalmente mulheres e homens gays, lembrando que a “baiana” era a personagem mais imitada por *drag queens* nos shows do exército durante a II Guerra Mundial, tanto por soldados heterossexuais quanto gays (ROBERTS, 2002, p. 148).

Em pesquisa recente, Fernando Balieiro retoma a argumentação de Roberts sobre a apropriação da figura de Carmen Miranda enquanto *drag* por homossexuais. Balieiro busca, de certa forma, resgatar a importância da recepção gay da “Pequena Notável”, que fora diminuída e desprezada inclusive por um dos seus maiores biógrafos, Ruy Castro, que chegou a afirmar em entrevista que estava fazendo sua parte para a cantora deixar de ser “exclusividade do mundo gay e também passar a pertencer ao mundo hétero” (CASTRO apud BALIEIRO, 2014, p. 90). Balieiro se debruça, então, sobre exemplos de homens gays que performavam como “bainhas” ainda enquanto Carmen estava viva, como o soldado americano Sascha Brastoff, que chegou a reproduzir sua performance no filme *Winged Victory* (1944); ou depois de sua morte, como o caso de Erick Barreto/Diana Finsk, uma *drag queen* famosa por suas interpretações da cantora, e que a personifica em passagens ficcionais de *Bananas Is My Business* (1995) de Helena Solberg. Balieiro questiona as concepções em que Carmen é reduzida a uma simples “fabricação” ou “produto direto da visão nacionalista do governo Vargas ou da Política da Boa Vizinhança”, ressaltando que “a mesma personagem que servia para representar a união política pan-americana então, entre um grupo social específico”, se estudada pelo ponto de vista da recepção homossexual, “era representativa da transgressão sexual” (BALIEIRO, 2014, p. 109).

Existiria uma dimensão *drag* implícita nas performances de Eliana Macedo enquanto Carmen Miranda que estaria relacionada a certa subcultura homossexual? Do ponto de vista de uma transgressão sexual deliberada, talvez não, mas do ponto de vista de certa dimensão temporal, é possível dizer que sim. Tal dimensão aparece de maneira bastante curiosa na sequência que vimos em *Alegria de Viver* (1958), quando Elizabeth (Eliana Macedo) vai ao cinema encontrar seu par romântico, Gilberto (John Herbert), acompanhada da prima do interior, Margarida (Annabella), mas todos acabam se desencontrando no *hall* de entrada. As duas primas, então, entram no cinema juntas para assistir ao filme. Na tela, vemos a própria Eliana cantando um *pout-pourri* de sambas, dentre eles “Disseram que voltei americanizada”, em que aparece vestida com o figurino de “baiana” de Carmen Miranda, cantando um dos sucessos da cantora em sua fase pós-Hollywood, em um cenário de palco que lembra uma favela carioca, quase que simulando um hipotético “retorno” de Carmen para os morros, alguns anos após sua morte. Num comentário irônico, a personagem de Annabella se espanta com a semelhança da cantora na tela com a personagem de Eliana, que retruca, sarcasticamente, que já disseram isso para ela antes – uma piscadela metalinguística para o público,

que já esperava dela uma personificação de “baiana”. Assim, de maneira completamente não justificada em termos de verossimilhança na narrativa, Eliana assiste a si mesma na tela do cinema cantando – ela assiste ao seu duplo, que por sua vez é o duplo de Carmen, num efeito de espelho que funciona propositalmente de maneira “deslocada” da narrativa, enquanto homenagem celebratória à diva falecida.

Mas que temporalidade seria essa da performance *drag* funcionando aqui? É a pergunta que Elizabeth Freeman se coloca:

“Finalmente, o que acontece se nós [...] reconsiderarmos a [performance] *drag*, tão central para a teorização da mobilidade de identificação de gênero e do excesso visível que questiona o binarismo de gênero, como um fenômeno temporal? Como um excesso do significante ‘história’ ao invés de ‘mulher’ ou ‘homem’?” (FREEMAN, 2010, p. 62).

A resposta elaborada pela autora sobre qual seria a temporalidade *drag* vai em direção ao que seria uma transitoriedade temporal, levando em conta “todas as associações que a palavra ‘*drag*’³ tem com retrocesso, retardamento, e o empuxo do passado sobre o presente” (FREEMAN, 2010, p. 62):

Conforme argumentaram Andrew Ross e Richard Dyer, o efeito do *camp* depende não apenas da inversão de binarismos como masculino/feminino, alto/baixo e assim por diante, mas também de ressuscitar signos culturais obsoletos. *Camp* é um modo de arquivamento, na medida em que traz de volta, amorosamente, sadisticamente, até mesmo masoquisticamente, o lixo da cultura dominante, e exibe o feroz apego do artista em relação a ele (FREEMAN, 2010, p. 68).

Revisando o trabalho de Judith Butler, Freeman considera a performance *drag* enquanto alegoria, ou seja, “um modo fortemente narrativo” que “tem uma afinidade com o ritual”, um modo de performance que “envolve contar uma história antiga através de uma nova”, transformando “corpos em emblemas e vice-versa” e contando “uma história pessoal que é também a história de uma forma de gênero que ficou no passado” (FREEMAN, 2010, p. 69-70). Assim, repensada enquanto complexamente alegórica, o trabalho primordial da performatividade queer seria “construir e fazer circular algo como um mapa temporal corporificado, um armazém corpóreo para formas contingentes de ser e pertencer, um armário cheio de possibilidades de gênero” (FREEMAN, 2010, p. 70-71), formando um “sistema não arquivístico de transferência” (“repertório”) cujo trabalho consiste em “reincarnar o passado perdido não dominante no presente e passá-lo para frente com uma diferença” (FREEMAN, 2010, p. 71). Freeman pensa a performance *drag* como “um obstáculo produtivo ao progresso, um arrastão distorcido para trás, uma pressão necessária no tempo presente” (FREEMAN, 2010, p. 64), que inevitavelmente foge/escapa dos esquemas temporais causais da crononormatividade, evocando esquemas temporais mais complexos.

3 - No inglês, verbo que significa “arrastar”, “rebocar”, “puxar”, “dragar”.

Esta sequência poderia ser pensada em simples termos de negociações queer, através da qual trabalhadores gays (não só Macedo enquanto diretor, mas também outros membros de equipe) poderiam efetivar múltiplas articulações de códigos queer se utilizando da extravagante figura estelar de Carmen e suas (re)personificações enquanto *drag*. Mas também é possível pensá-la em termos temporais mais complexos, se tivermos em mente as forças que movem o filme como um todo. A narrativa de *Alegria de Viver* parece estar preocupada primordialmente com a repaginação da figura da mocinha de Eliana nos tempos de *iê-iê-iê*, e boa parte da trama é dedicada às suas idas ao Rock Boy Club, onde aprende gradativamente a dançar e cantar, com êxito, o *rock'n'roll*, que surge como significante do presente. É neste contexto que a cena da encarnação deslocada de Carmen Miranda aparece, como um aceno para um tempo que já se foi – completamente embebida, já em 1958, de uma “qualidade de passado” (*pastness*). A sequência apresenta deliberadamente, se ensarmos nos termos de Freeman, um “tipo de brincadeira corporal com modelos ‘datados’ de gênero [que] realiza exatamente o tipo de travessia temporal que registra certa estranheza irreduzível ao simples travestimento”, em que o ato de Eliana de se vestir como alguém de outra década, através da citabilidade de normas de feminilidade consideradas ultrapassadas, não configura nem uma continuidade nem um completo repúdio, mas, ao invés disso, “uma história de dissociações e entrelaçamentos disjuntiva e pegajosa”, próprias da forma de criação cultural da performatividade queer (FREEMAN, 2010, p. 70).

Mas este número possui também uma espécie de efeito colateral que se espalha pelo filme, e que me parece perfeitamente possível de ter sido percebido pelas plateias da época: se o número de Eliana como “baiana”, em suas múltiplas falsificações e interrupção abrupta, pode ser entendido como um “número musical interrompido” ou “falhado” (HERZOG, 2010), ele acaba tornando os demais números, de certa forma, também falhados. Assim, posteriormente, quando Eliana canta em inglês “*I hate that thing*” no palco do Rock Boy Club, apesar de sua inegável habilidade para dançar o *rock* e sua perfeita pronúncia da língua estrangeira, ela ainda mantém certos trejeitos da “baiana”, tornando sua performance, no mínimo, falsificante – acaba sendo um comentário intra-fílmico de que a atual performance de Eliana é também uma forma de *drag* passageira, tão artificial quanto a anterior, tão (ou mais) fabricada que a anterior, uma espécie de “gaguejo” que não deixa de articular certas fissuras temporais. Como afirma Freeman, citando Meryl Altman: “o recuo das ondas é parte constitutiva da onda; seu movimento para a frente também é um arrastão para trás” (FREEMAN, 2010, p. 65), e o filme de Macedo, definitivamente, apresenta estes movimentos temporais contraditórios, próprios de uma complexa relação entre uma subcultura homossexual em negociação com o cinema massivo.

Referências

- BALIEIRO, Fernando. “Seria Carmen Miranda uma Drag Queen? Uma Análise Queer da Trajetória e Recepção da Cantora e Entertainer Brasileira”. *Revista Florestan*, ano 1, n. 2, 2014.
- FREEMAN, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.

GREEN, James. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HERZOG, Amy. *Dreams of Difference, Songs of the Same: The Musical Moment in Film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

ROBERTS, Shari. "The Lady in the Tutti-Frutti Hat": Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity". In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London: Routledge, 2002.

TINKCOM, Matthew. "Working like a Homosexual: Camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit". In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. London, New York: Routledge, 2002.

Doce Amianto e a não-normatividade sonora¹

Doce Amianto and sonorous non-normativity

Joice Scavone Costa²

(Doutoranda - Universidade Federal Fluminense | UFF)

Resumo: A partir da taxonomia sugerida pelos conceitos dos teóricos Claudia Gorbman, David Bordwell e Michel Chion, procuramos as tensões na relação visual e sonora no filme *Doce Amianto* (Guto Parente; Uirá dos Reis, 2013), cuja voz apresenta condições de estranheza durante toda a duração do filme. A *disjunção* é reinventada a cada plano e o sonoro povoa o visto e o não-visto sem necessariamente preenchê-los com uma presença específica.

Palavras-chave: Estudos do som; voz; camp; queer; indireto livre.

Abstract: Mobilizing concepts of sound studies theorists Claudia Gorbman, David Bordwell and Michel Chion, this study seeks the possibilities to intervene in the tense relationship between the visual and the sonorous in the movie *Doce Amianto* (Guto Parente; Uirá dos Reis, 2013), whose speech presents some “weird conditions” throughout the movie. *Disjunction* is reinvented at every level and the sound populates the movie without necessarily filling the seen and the unseen with a specific presence.

Keywords: Sound studies; voice; Camp; Queer; free indirect.

Tendo como base o longa-metragem *Doce Amianto* (Guto Parente; Uirá dos Reis, 2013) – realizado em Fortaleza (CE) –, iremos analisar o modo como o espaço sonoro da voz dos personagens ecoa sem que haja um compromisso com a captação sincrônica, explicitando o desprendimento de diálogos e performances musicais, e colaborando para sua fruição – o que promove uma desconexão da duração da imagem com relação ao som e amplia os caminhos da audiovisualidade.

Michel Chion lamenta a tendência ao esquecimento da *sonoridade* da voz nos estudos sobre o som no Cinema em seu texto *La voix au cinéma* (1984), uma vez que esta, como meio, se confunde com aquilo que profere, a textualidade da fala e a geração de sentidos semânticos para a narrativa (CHION, 1999). Em 2019, muitos pesquisadores dos Estudos do Som debruçam-se sobre este elemento vocálico a partir de diferentes perspectivas. O fato da voz e da fala estarem no cinema desde sempre, ainda que “silenciadas”, nos permite pensar que já há muito existia uma diferença entre o som do corpo (a boca e o sistema fisiológico) e o conteúdo da palavra. O “advento do sonoro” intensifica essa presença vocal no cinema, levando a uma expressiva relevância da fala e dos diálogos nos filmes. Chion recorre

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL.

2 - Atualmente trabalha no *Brazilian Film and Video Preservation Project* | BFVPP, leciona nas Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e na Academia Internacional de Cinema (AIC) do Rio de Janeiro.

à noção de *vococentrismo* para refletir sobre o fato de que nossa *atenção sonora* sempre esteve atrelada à voz como elemento destacado em primeiro plano, acima dos demais sons que rodeiam o ambiente, no cinema, como em nosso dia-a-dia; entendendo que nossa audição seria “naturalmente” mais voltada para perceber, localizar e decodificar a voz, destacando-a dos demais sons ao redor (BOSCHI, 2015).

O cinema altamente centrado em torno do diálogo e da narração verbal seria equivalente ao papel que teria a figura humana na constituição da *mise en scène* cinematográfica, cujos enquadramentos são elaborados a partir de seu corpo. Nosso objetivo aqui é evidenciar as possibilidades do trabalho das equipes de som no filme *Doce Amianto*, realçando sua rica qualidade estética.

A impossibilidade da realidade

A partir da taxonomia proposta por Claudia Gorbman, David Bordwell, Michel Chion e Rick Altman, tentamos compreender de que forma a criação sonora do filme *Doce Amianto* se relaciona com os corpos, os cenários, os objetos e demais elementos cênicos na construção da linguagem cinematográfica desse filme que, definitivamente, não passa despercebido.

Em primeira análise, a *diegese* (GORBMAN, 1976) do filme é fluida e impossibilita a definição do “universo de ação na História”. A relação entre elementos *diegéticos*, *não-diegéticos* e *meta-diegéticos* varia e parece brincar com o espectador, que procura compreender o que é “perceptível pelos personagens em cena”, dentro do enquadramento visual e não - *on screen* e *off screen* -, para além do que seriam “sonoridades subjetivas”. A sonoridade, partilhada de diferentes formas pelos personagens, parece traduzir o imaginário da personagem Amianto (Deyne Augusto), em seu estado de espírito alterado ou em alucinação, que se mantém ao longo do filme com diferentes nuances.

O exagero de sonoridades do universo diegético parece compor um meio onírico que corresponde à representação visual e sonora de uma experiência em que um personagem se afasta de seu estado normal e adentra um plano emocional próximo do sonho. A expectativa é que lá ele permaneça durante algum tempo, retornando bruscamente à realidade (normalmente por efeito de um evento diegético). Em *Doce Amianto*, porém, a realidade nunca se apresenta.

Segundo William James, a realidade é transformada por um pensamento anterior, pelo fato de o real ser representado. Tal concepção supõe que não é possível estar diante da realidade, pois ela é sempre “falsificada” [*faked*] em sua representação (*Apud* ANDACHT; OPOLSKY, 2017). Tanto no cinema, quanto demais meios de comunicação, toda representação é, a priori, falha e incompleta, pois pode estar errada ou ser simplesmente falsa. Nosso *corpus* analisa um filme que foi ao extremo do “exagero” e da “falsidade” e que, por isso mesmo, escancara aspectos do real comumente inexplorados.

A ideia de “explicitação da *artificialidade*” e do excesso na construção do real é partilhada pelas teorias *Camp* (LACERDA, 2011) e *Queer* (BUTLER, 1990), aqui evocadas para desmontar a impossibilidade de conceituação da construção sonora do filme *Doce Amianto* a partir dos códigos da linguagem cinematográfica já organizados dos Estudos do Som no Cinema.

A intenção é não limitar a pesquisa aos signos verbais, à fala, mas incluir nela os signos não verbais ou índices, quais sejam: os gestos, o tom, as características sociais do ator e do personagem falante que advém das evidências sonoras materiais da voz. Pretendemos esmiuçar o significado da voz, para além do verbo. Paul Zumthor (2007) compartilha da ideia de que além de signo linguístico e padrão sintático, a fala expressa um signo icônico. Devemos nos lembrar, aqui, de que a fala é também indicial, pois estabelece relação direta, física, entre a pessoa que a emite e a própria palavra. A fala, e mais especificamente a voz, não pode ser dissociada do ser humano que a produz e emite, sendo portanto indissociável do corpo, uma vez que é plena quando emana de sua presença física.

A inconformidade de Amianto

Amianto não é veneno, mas o nome de uma mulher. Interpretada por um homem, a doce Amianto queria encontrar o amor, sentimento comum construído socialmente e buscado “por todos”. A personagem Amianto é construída de forma *fabular*. Sua apresentação não poderia ser mais *artificial*: Amianto caminha em direção à câmera sobre um fundo de estrada rosa e lilás composto eletronicamente. Troca de roupas como se estivesse na propaganda do guarda-roupas da Barbie ou do filme *Patricinhas de Beverly Hills* (Amy Heckerling, 1995), também por um “efeito digital” explícito. Amianto flutua em primeiro plano enquanto seu corpo saltita em direção à câmera. Não abre a boca em nenhum momento, embora mantenha um sorriso constante. O som de uma caixinha de música com timbres eletrônicos contribui para fazer aflorar diversas camadas *assíncronas* na estética do filme. Um efeito de caixa de ressonância concentra e amplifica os ecos dos sons da banda sonora. A reverberação da música diminui em *fade out* brusco e *antecipa* a entrada, na metade do plano, de uma voz afetada e sem localização espacial evidente.

O emprego das pausas acompanha a cadência dos passos. O ritmo das respirações entre as palavras está em continuidade com o tempo das cartelas do início do filme. O componente sonoro falado tende ao limite já que não se relaciona diretamente com os gestos na imagem nem tampouco à lógica da montagem, pois não há uma inter-relação de sequências que crie continuidade. O desenho rítmico se dá a partir da ausência (e da presença) da energia sonora. O vento, construído como intersecção entre *música original empática* e ambiente parece embaralhar ainda mais a forma como o espectador interpreta a imagem e a fala que escuta. No visual, o corpo de Amianto se desloca sem qualquer privilégio de autenticidade em relação ao som.

A voz de Amianto ocupa os falantes sem dados de *especialização* que simulem o “posicionamento no espaço físico da fonte sonora”. As palavras, em primeiro plano, não compartilham o espaço com a boca em quadro, pois não há nivelamento no volume do som que simule a *profundidade*. O *não-lugar* explícito da personagem contribui para que os processos de pensamento e comunicação (experiências internas e externas) se confundam, e a narração assume uma multiplicidade de vozes que ecoam nas experiências de escrita e leitura, no falar e no escutar que caracterizam os *sobressons* (FROST, 1995, p. 308) da voz - emanando dos falantes de uma sala de cinema, gravada quando o ator lê para o microfone, diante do diretor do filme, o texto escrito no roteiro.

O aparente *som interno* (BORDWELL; THOMPSON, 1979) da voz de Amianto se confunde com a *narração* (discurso não diegético), pois, para além da falta de *profundidade*, a boca da protagonista não se mexe enquanto emite som. Tentamos mais uma vez justificar os parâmetros essenciais do formato sonoro dos diálogos do filme a partir do conceito de *som interno subjetivo* (CHION, 1994) sob a forma de *monólogo interior* (discurso meta-diegético ou interior subjetivo), embora a *falta de sincronismo*, visualmente explicitada, entre voz e imagem, indique imediatamente uma exceção na dinâmica da construção de diálogos em um filme de ficção, cujo objetivo, normalmente, é que a *performance* do ator esteja em consonância com uma performance vocal “adequada”.

A dramaticidade *afetada* da voz de Deynne Augusto expressa uma cadência de leitura sem que a personagem leia em cena. Poderíamos chamar de *voz over* ou *voz off*, embora a fonte sonora seja visível. Não está *ao lado*, nem *fora de quadro*. Em tela, a boca da personagem por vezes não se move. Na *qualidade sonora* dessa voz não há *redundância* nem *coincidência* em relação ao que é mostrado na imagem vista. A compreensão do texto dito é dificultada pelo ritmo e a afetação da voz, que não é *in*, nem *off*, é *off off* (CHION *apud* DELEUZE, 1990), pois a “dramaticidade” da construção dessa voz se mantém mesmo quando a protagonista interage com outro personagem, e evidencia a contradição desse elemento que assume também a subcategoria de *som externo* (BORDWELL; THOMPSON, 1979), enquanto som diegético de percepção comum entre todos os personagens em cena.

O corpo de Amianto emana *sons internos objetivos* (CHION, 1994), como respiração, choro, grito de gozo e risadas. Os sons preenchem o primeiro plano sonoro. Muitas vezes, no filme, eles compõem o *silêncio* da cena como efeito de expressão dramática para criar apreensão no espectador. O “silêncio” do ambiente tende ao grave, ocupando as baixas frequências e contrapondo-se à voz afetada e aos efeitos sonoros pontuais agudos.

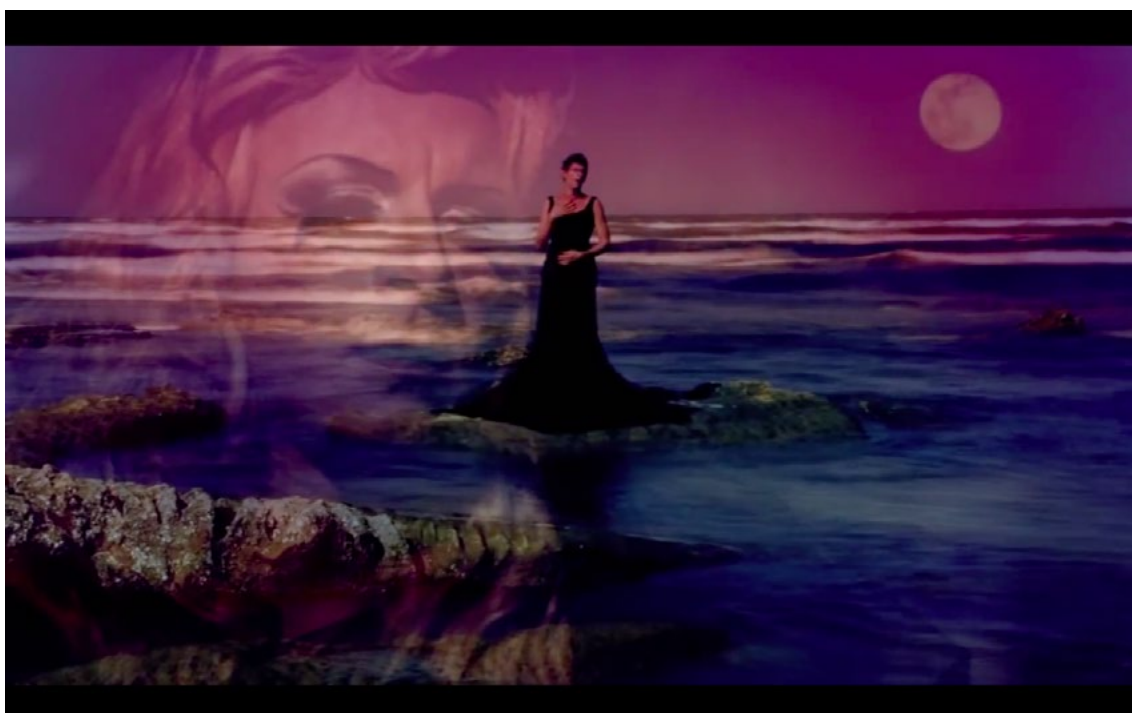
Os cenários tampouco são bem demarcados pelo som. Muitas vezes há *imposição do ambiente* (BARBOSA, 2000), sem que a continuidade espacial e narrativa sejam coerentes com a duração da cena ou a profundidade de campo.

O *ato de silêncio* dá voz à interação com os personagens quando a palavra falta, elemento tão *disjuntivo* quanto o *ato de fala* que permanece grudado na tela sem seguir o corpo. Amianto recita: “Meu amor, jamais nos separaremos novamente! Oh, não, nunca mais”, seguido de um respiro forte e o som, fora do quadro, de um corpo caindo ao chão. Os

parâmetros essenciais do formato sonoro do diálogos se mantêm, e a justificativa de que se tratava de um som *subjectivo* (sons ou vozes mentais) deixa de fazer sentido. A voz se aproxima do espectador, como em um videogame, corporificando as falas da personagem. O ato de fala de Amianto não pertence àquele espaço. Não sabemos sequer se saiu de sua boca. Sua voz circula e se propaga sem que se saiba de onde vem: de *alhures*.

Os profissionais de som do filme não conformam os parâmetros essenciais da voz à “fonte sonora”. Os parâmetros de *amplitude* permanecem constantes; a *tonalidade* é trabalhada tanto na voz *afetada*, quanto no “brilho” de alguns elementos sonoros que pontuam certa estridência; o *timbre* da voz de Amianto nos faz atentar às características físicas do corpo em cena e elucubrar acerca do gênero não normativo da personagem. A voz parece carecer de índices de *espacialização*, sem a simulação do posicionamento no espaço físico da fonte sonora, seja pela manipulação da panorâmica ou da profundidade.

A *realidade-sonho* dura o filme todo e o espectador conclui sua experiência ainda à espera por despertar. A ideia “da voz do outro outro que nos constitui” é trabalhada em toda a construção fílmica. O corpo de Amianto é compreendido como *locus* da experiência e a voz como contorno psíquico que possibilita a experiência de devaneios poéticos materializados em cenários, figurinos e ações. A fabulação do filme aponta para a ideia de que a verdade é sempre uma construção que tem como referência as experiências do criador e do observador e, no caso do cinema, do diretor e do espectador. Assim, o som potencialmente *meta diegético* se torna *diegético* e as sonoridades subjectivas traduzem sem divisão formal o imaginário e a realidade ao redor da personagem. O reflexo subjetivo de seu estado de espírito perturbado habita junto à sonoridade percebida pelos personagens em cena. O espectador em *mise en abyme* não sabe quando o diálogo se dá entre personagens, seja nos sonhos ou nas paranoias de Amianto.



frame capturado do filme *Doce Amianto*

A ruptura do vínculo

A relação do som com as camadas visuais se dá *em movimento*, mas a voz de Amianto forma uma unidade que existe à parte de seu corpo. O som do filme ganha autonomia ao deixar de ser dependente da ou “pertencente” à “imagem visual”. Os *atravessamentos* que desafiam as formulações da linguagem cinematográfica e mantêm o espectador em alerta, em *Doce Amianto*, não comportam menos inverossimilhanças que a fala flutuante da personagem. As palavras em *off off* estão no “regime do indireto livre”. O *posicionamento temporal* e a *duração* da voz não dependem da “problemática do sincronismo entre o som e a imagem”. Não se trata de *audição seletiva* a partir do *domínio da acústica*, pois o espectador percebe a estranheza da não-manipulação dos volumes individuais dos vários sons, de forma a não-fabricar a opção de *focagem sonora*.

Com efeito, a *imagem sonora* em *Doce Amianto* não é apenas um isolamento em relação ao visual, mas a presença do som liberado dos encadeamentos sensório-motores. A voz é, ao mesmo tempo, *ato de fala interativo* e *ato de fala reflexivo*. O uso “indireto livre” (ANDRADE, 2018) da fala permite que os acontecimentos sejam narrados em simultâneo, de modo que as falas das personagens são inseridas diretamente no discurso do narrador. Esse uso da fala ocupa as telas de cinema no mesmo momento em que se dá à ruptura do vínculo sensório-motor entre imagem e som, de forma que a voz remete apenas a si mesma e a outras vozes.

Referências

- ANDACHT, F.; OPOLSKY, D. “A representação audiovisual do real a partir de uma abordagem das falas dos personagens”. *Comunicação&Inovação: n.36, v. 18*. São Caetano do Sul, 2017.
- ANDRADE, H. *Farsa, carnavalização e cinismo no documentário brasileiro contemporâneo: o caso de Jesus no mundo maravilha*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- BARBOSA, A. *O som em ficção cinematográfica*. Documentação de referência para a área de Som e Imagem na Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa. Porto, 2000. Disponível em: http://www.abarbosa.org/docs/som_para_ficcao.pdf. Acesso em: 22 ago. 2019.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *Film Art: An Introduction* Nova Iorque: Universidade de Wisconsin, 1979
- BOSCHI, S. “De vozes, vazios e vultos que habitam a casa”. In: FARKAS, G.; SERFATY, J. *Sonoridade de cinema*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015; pp. 58-63.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Ed. Kindle. Routledge, 1990.
- CHION, M. *The Voice in Cinema*. Tradução: Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999. CHION, M. “La voix au cinema”, *Cahiers du cinéma*. Paris: Editions de l’Etoile, pp. 13-14. 1984.

FROST, R. (1915) "The imagining ear". In: *Robert Frost: Collected poems, prose and plays*. Nova Iorque: Library of America, 1995, p.308., pp. 687-689.

GORBMAN, C. "Teaching the soundtrack". In: *Quarterly Review of Film and Video* 1 n. 4. Novembro, 1976; pp. 446 - 452.

LACERDA, L. "Camp e cultura homossexual masculina". XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2011, Recife. Anais eletrônicos disponíveis em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2287-1.pdf> Acessado em 11 de setembro de 2018

Intercom 2011.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Glauber // Welles¹

Glauber // Welles

Josafá Veloso²

(Mestre pelo PPGCA - UFF)

Resumo: Propõem-se um estudo comparado entre Glauber Rocha e o cineasta americano Orson Welles. *Barravento* de Glauber será comparado *frame a frame* com a sequência de *It's All True*, *Four man on Raft*, ambos os filmes sobre pescadores/jangadeiros em luta contra as adversidades sociais e climáticas. *Terra em transe* e *Cidadão Kane* postos também lado a lado elucidará como formalmente estas duas obras-primas se encontram e se chocam em fino duelo de autores.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Orson Welles; Cinema latino - americano.

Abstract: A comparative study between Glauber Rocha and the American filmmaker Orson Welles is proposed. Glauber's *Barravento* will be compared frame by frame with the sequel to *It's All True*, *Four Man on Raft*, both films about fishermen / rafts battling social and climate adversity. *Land in Anguish* and *Citizen Kane* also set side by side will elucidate how formally these two masterpieces meet and clash in a fine duel of authors

Keywords: Glauber Rocha; Orson Welles; latin american cinema.

Preliminares

Ambos prodígios. Vinte quatro anos de idade, Glauber realizava no sertão *Deus e o diabo*. Welles, em Hollywood, realizava com vinte quatro anos, *Cidadão Kane*. Dois marcos indelévels da modernidade cinematográfica. Dois diretores autores auto exilados. Que buscaram em outros continentes dar continuidade à suas aventuras de vida obra. Glauber e Welles, versões peculiares de um "Dom Quixote"? Dois "mavericks", pelo menos, amaldiçoados por suas ideias à frente de seu tempo. Amaldiçoados por uma certa ideia de "gênio". Glauber, um revolucionário. Welles, um "classic liberal"³.

Para Glauber, Welles fazia parte do panteão dos "heróis da saga cinematográfica" (ROCHA, 2004: 60). Um autor da estirpe de Jean Vigo, Robert Flaherty, Max Ophuls, Eisenstein e Visconti. Welles era para Glauber, sem dúvida alguma, um *ser autor de filmes*, "condição dramática e absurda" (Idem). Além disso, Glauber fala de um certo "espírito americano" que encontrara em William Faulkner e em *A marca da Maldade* (Welles, EUA, 1956). "Uma simultaneidade, uma espécie de movimento contínuo, com uma carga absoluta de contradições (...)". E Glauber avança:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: COMPLETAR COM O NOME DA SESSÃO ONDE O TRABALHO FOI APRESENTADO.

2 - Bacharel em História pela Universidade de São Paulo (FFLCH - USP). Mestre em Cinema pelo Programa de Pós - Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA - UFF). Doutorando em Cinema pelo Programa de Pós - Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (ECA - USP).

3 - Cf. Cahiers du cinéma no. 87, setembro de 1958.

Além do mais, o que me interessa muito em Faulkner é essa violência que é conduzida até a exasperação, sem que haja censura. Esse exorcismo, essas práxis lúcida correspondia ao inconsciente dos Estados Unidos. Há nela uma integração completa entre movimento social e humano. Foi esse espírito que me dirigiu quando comecei a fazer *Barravento*: essa simultaneidade, essa busca de planos integrais contendo todas as informações (ROCHA, 2006: 215).

Tal “simultaneidade”, ou “intemporalidade”, é elemento praticamente essencial à estética de Glauber. “As imagens cinematográficas que nos propõe o cinema glauberiano, têm a intemporalidade como fundamento, e a estrutura narrativa do inconsciente”, diz Raquel Gerber (GERBER, 1977: 137). Se Godard chegou a dizer que todos os cineastas deviam algo a Welles, Glauber seguramente também devia. Em um artigo dedicado a Welles, Glauber dá uma interpretação única da obra wellesiana em todo mundo. Isso dito após a leitura da maior parte da bibliografia sobre Welles. Diz Glauber:

Se Orson Welles recusa o cinema como instrumento de criação, não é por falta de crença no fato fílmico. Sua indignação é a impossibilidade em dispor desses meios com os quais poderia alcançar uma Nova Dimensão, a região interpretativa ainda indevassável da existência do homem sobre a Terra. Quando se fala no ‘imponderável’ que a câmera poderia descobrir e a montagem poderia criar (tornar ‘ponderável’, ‘real’), muita gente pensa que se trata de uma utopia ou de uma atitude ‘formalista’, como se esse ‘formalismo’ fosse reacionário (...). Recusa-se uma existência formalista para o cinema porque seu próprio e incontido poder de criar no conflito a problemática imprevisível leva até mesmo o intencional jogo da forma pela forma abstrata de criar uma Entidade. Partindo daí (*e numa sala de montagem temos verificado que o princípio teórico se realiza na prática*) podemos romper com o cinema narrativo-literário e partir para aquele em que a câmera e a montagem CRIAM uma dimensão fílmica sobre o tema e não CONTAM uma Heuztória com pré-existência literária. Depois de Eisenstein, nunca um cineasta foi tão fílmico como Orson Welles (...). Se Eisenstein foi o maior intérprete da revolução soviética e das transformações radicais trazidas pelo socialismo, OW é o maior intérprete da tragédia imperialista. (ROCHA, 2006: 49).

Estão aí muitas chaves de entendimento absolutamente profundo do cinema de Welles. Será que Glauber concordaria sem pestanejar com Rogério Sganzerla ao dizer que o melhor caminho para o cinema moderno é esse: Eisenstein com Orson Welles? E há alguma dúvida, após a leitura desta citação, de que Glauber não poderia buscar em sua linguagem no cinema algo senão o “imponderável”, uma “Entidade”, uma “Nova Dimensão”? Glauber buscara, enfim, o “fato fílmico”.

São muitas as referências a Welles nos escritos de Glauber. Ele integra certo olimpo de cineastas autores citados a todo tempo junto de Rossellini, Godard, Resnais, Antonioni e Pasolini. Em artigo “processo cinema 61”, Glauber vai além no tocante a Welles e sua sina junto aos produtores:

Vemos não raro, depoimentos de cineastas que contam ao público seus atrozes sofrimentos. O produtor é um inimigo. O filme perante a lei é uma mercadoria, o autor intelectual não tem direitos sobre a sua obra, que é mutilada segundo as necessidades da distribuição. E o cineasta, sem outro caminho, é obrigado a ceder na esperança de criar o mínimo. Orson Welles costuma dar entrevistas deste tipo. Mas não tem o autor de *Cidadão Kane* completa consciência do quanto vale em dinheiro seu nome? (ROCHA, 2003b: 45).

Aqui revela-se uma ambiguidade na relação Glauber/Welles. O valor de Welles como autor atento ao “fato fílmico” é exaltado, mas sua figura é incorporada pelo pensamento de Glauber só até certo ponto. Para Glauber, Welles teria cometido, assim como Kubrick, um “deslize” (ROCHA, 2003: 23), como nos diz Ismail em prefácio à *Revisão Crítica*. Em artigo citado em *O Século do Cinema*, Glauber é ainda mais duro:

As lutas de classes estão ausentes do processo que leva Kane a herdar uma fortuna, casar com a sobrinha do Presidente, se candidatar a governador de um Estado e criar estética na figura de sua fracassada mulher cantora de ópera. Welles faz uma crítica psicológica e não econômica de Kane, metáfora de poder fálico imperialista, mas explica o poderio econômico pela paranoia política frustrada. (ROCHA, 2006:52).

Como de costume, Glauber instrumentalizará antropofagicamente aquilo que lhe interessava em um autor sobre alguns aspectos, e sobre outros, como “senhor de terras” (ESCOREL, 2005: 61), ou um iconoclasta “pastor protestante”⁴, era capaz de execrar e excomungar os “pecados” que via em *outrem*. Assim parece ser ditada a relação de Glauber e Welles. Praticamente um “duelo”, como Glauber afirma sobre o processo de *Terra em transe*, o seu “anti - Cidadão Kane”. (ROCHA, 2006:330). Diferente de *Kane*, por exemplo, *Terra em transe* trará a luta de classes para primeiríssimo plano. Como desenvolverei mais adiante.

Quais as implicações de tal “duelo” nos projetos de Glauber e Welles? Como dois “mavericks” do cinema de autor se aproximam e se distanciam em obras comparadas como *Barravento* e o episódio inacabado do projeto *It’s All True - Four man on a Raft*? Ambos os filmes sobre pescadores/jangadeiros em luta contra as adversidades sociais e climáticas.

Terra em transe e *Cidadão Kane* postos lado a lado elucidará como formalmente estas duas obras-primas se encontram e se chocam em fino duelo de autores que, no limite, buscavam o mesmo objetivo, versavam sobre a mesma inquietação: a liberdade do homem. Ou melhor dizendo (no caso de Welles), a verdadeira democracia. O caminho para a conquista de tal liberdade passaria fundamentalmente por uma mais adequada representação cinematográfica do Outro: o preto, o latino, o índio. Todos americanos.

Barravento X Four Man on a Raft

Ambos filmados na mesma praia de Itapoã (ao menos parte das filmagens) (BENAMOU; 2007:96); quase exatos vinte anos separados pelo tempo; mesmo tema de pescadores e sua luta pela sobrevivência e por direitos (!); etnografia cultural de redes e artesanato; danças, etc; a morte sacrificial pelas ondas do mar; misticismo; equipe mínima de produção; uso da luz do sol, etc. São muitas as consonâncias. Neste capítulo faço apenas uma aproximação visual, *frame a frame*. Talvez a melhor forma de os aproximar porque assim vê-se as relações da fotografia com o sol, da comunidade com a cultura da pesca. Talvez tal trabalho também aproxime alguns anseios comuns aos dois filmes em frisar/ritualizar certa comunhão edênica entre homem e natureza. Que rigorosamente nos remete também a *Homem de Aran* (Flaherty, EUA, 1933) e *Tabu* (Flaherty, Munau, EUA, 1931). Lembrando por último que Welles não articulou essas imagens em uma montagem de fato, por isso a análise *frame a frame* cabe muito bem.

Terra em Transe X Cidadão Kane

Ambos de narrativa não-linear; a morte como ponto de partida da estrutura narrativa; sátira ao poder, seu teatro e populismo; a imprensa manipuladora e sua relação com o poder; um “cine jornal” dentro do filme; grandes amizades rompidas (Kane e Leland), (Paulo e Álvaro); certo anseio de “cine- ópera”.

A narrativa não-linear, fragmentada em caleidoscópio, construída a partir de *flashbacks* comprova um parentesco inegável entre os dois filmes (cf. STAM, 1976). Paulo Martins (Jardel Filho) tem no início do filme seu peito alvejado. Volta-se no tempo com celeridade: “Ah, Sara, onde estava eu há dois, três anos atrás?”. No início de *Kane*, após a sequência de tomadas de aproximação ao quarto de um Kane moribundo, as luzes se apagam e rapidamente se ascendem, a enfermeira junta os braços do morto. Em um corte rápido, “News on the march!”. Em jornal dentro do filme (como em *Terra em transe* haverá um “cine jornal” feito por Paulo contra Diaz), a história de Kane é revelada em fragmentos, para em seguida, Thompson, o jornalista, iniciar propriamente a busca do filme, seu início, a infância de Kane, seu “rosebud”.

Após, portanto, um “prólogo mortuário”, *Terra em transe* e *Cidadão Kane* irão e voltarão no tempo muitas vezes. Fragmentos descontínuos de duas vidas passam aos nossos olhos. Paulo Martins e Charles Foster Kane. O primeiro, encarna a tragédia latino-americana, o segundo, a tragédia imperialista. Claro que a fragmentação em Glauber é mais radical. Mas é preciso ressaltar tal fragmentação em *Kane*, uma vez que a estética em plano-sequência do filme foi, ao longo da historiografia (cf. BAZIN, 2005; GOMES, 2016) supervalorizada. Welles não tem nada que ver com realismo. Welles é ilusionista! E não era cinéfilo, outra grande diferença com Glauber! Não são poucos os autores que arriscam aproximar Welles e Brecht, Glauber fará com *Terra em transe* a sua “peça didática: crítica ao populismo” (XAVIER, 2012: 93). Assim como Welles fez em *Kane*? Um Welles já mais velho, com setenta anos, diria a um amigo que *Cidadão Kane* era uma “comédia!” (cf. JAGLON, Henry; & WELLES

Orson). A áurea que possui o filme de Welles como o “melhor” pode ludibriar a retina e impedir o crítico a se deixar levar pela fina ironia e sátira, às vezes até do burlesco que o filme engendra a partir de seu fato fílmico. Para o papel de Vieira, Glauber escolhe um ator ligado à chanchada. José Lewgoy traz o burlesco para *Terra em transe* de maneira latente. *Kane* e *Terra em transe*: sátiras do teatro do poder e da imprensa. Kane encaminha-se a cada minuto para o melodrama, e o filme de Glauber, porém, para o paroxismo.

Welles trabalha com certo psicologismo. Seu personagem não alcança grande complexidade dramática. A cena do confronto entre ele e seu amigo do peito, Leland (Joseph Cotten), é o mais próximo que conseguimos chegar na mente deste ralo populista. Já Paulo Martins encarna uma dor que incha exponencialmente, a cada passo, em sua gradativa consciência quanto à luta de classes a sua volta, lhe assombrando em noites mal dormidas: “o culpado é o senhor, Doutor Paulo! O culpado é o senhor!”.

Johan-Frédéric Hel-Guedj acredita que o “juízo do amigo” é um dos *leitmotivs* mais frequentes em Welles. Em *Kane*, será o protagonista e sua amizade com Leland, claramente um elemento central. Provavelmente mais revelador do que artificioso “rosebud” são os olhares que o amigo dá a Kane em dois momentos centrais: quando Kane assina sua “declaração de princípios” (e que o rosto de Leland, e não o de Kane, é iluminado), e na emblemática sequência após a derrota de Kane nas eleições para Governador. Leland é mais que um amigo, é a consciência moral do protagonista. Álvaro (Hugo Carvana), em *Terra em transe*, não encarna o mesmo papel? Somado ao triângulo amoroso com Sílvia (Vanusa, “Minha amante!”), que a leva ao suicídio, Álvaro é implacável com o amigo Paulo: “Você não passa de uma cópia suja de Diaz!”. Leland é o alter ego de Kane, Álvaro, de Paulo.

Como alegoria, Kane dará o ar da graça em *Terra em transe* na figura de Don Julio Fuentes (Paulo Gracindo). E não na de Diaz como, creio, se equivoca Robert Stam em artigo citado. Don Julio Fuentes provêm de uma astuta mistura de Charles Foster Kane com Roberto Marinho temperado com Assis Chateaubriand. Julio Fuentes, antes, ligado à “declaração de princípios”, mais à esquerda. Depois, liga-se à direita e à sua cínica perpetuação junto aos interesses do imperialismo! Julio em um momento faz um monólogo de olho para a câmera, que poderia ser do próprio egóico Kane:

“Não, não. Eu não posso morrer. Sou mais rico que todo o Eldorado junto. Sou dono das jazidas de ouro, prata, de urânio. Dono das plantações de frutas. Das jazidas de petróleo. Das metalúrgicas. Das televisões. Eu não posso. Eu não posso morrer.”

Finalmente, se Glauber manifestava fascínio pelo “cinema ópera” de Welles e Eisenstein (GOMES, 1997: 452), cabe ressaltar o complexo arranjo sonoro de ambos os filmes. Uma comum grandiloquência na trilha sonora e no tratamento estético como um todo. Dois filmes barrocos. Um tonal, outro, dissonante.

Bibliografia

ANDEREGG, Michael. *Orson Welles, Shakespeare, and Popular Culture*. New York: Columbia University Press, 1999.

BAZIN, Andre. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENAMOU, Catherine. *It's All True. Orson Welles's. Pan-American Odyssey*. University of California Press, Ltd. California/EUA, 2007.

CALLOW, Simon. *Orson Welles: The Road to Xanadu, vol.1*. New York/USA. Penguin USA, 1995.

_____. *Orson Welles: Hello Americans, vol.2*. New York/USA. Penguin USA, 2006.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de água - pensando o cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. São Paulo: Vozes - Secretaria de Cultura de São Paulo, 1982.

GOMES, J. Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Um Século no Cinema*. Companhia das Letras; SP, 2016.

HEL-GUEDJ, Johan-Frédéric. *Orson Welles - La règle fu faux*. Michalon; Paris, 1997.

JAGLON, Henry; & WELLES Orson. *My Lunchs with Orson: Conversations Between Henry Jaglom and Orson Welles*. Edited by Peter Biskind. New York: Metropolitan Books, 2013.

LEAMING, BARBARA. *Orson Welles. Uma biografia*. Porto Alegre/RS: L&PM, 1987.

MATTOS, Carlos Alberto. *Cinema de fato: anotações sobre documentário*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

NAREMORE, James. *The Magic World of Orson Welles*. Library of Congress. Centennial anniversary edition, 2015.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SGANZERLA, Rogério. *Encontros*. org. Roberta Canuto. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

STAM, Robert. *Terra em transe*. Discurso, v. 7, n. 7, p. 169-182, 1976.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Remix 5.0: a interface em Echolocation¹

Remix 5.0: the interface in Echolocation

José Wilker Carneiro Paiva²

(Mestrando em Artes - Universidade Federal do Ceará)

Resumo: O presente trabalho busca, através de um debate que passa por política, estética e remix, investigar o estado da arte dos vídeos remix, o potencial político e de transformação social através de sua estética de montagem. A obra que irá conduzir esse debate é: Echolocation (2018), de Marc Lee. Partindo da análise discutiremos sobre estéticas de montagem via interface e desvio (*détournement*) como formas (estéticas) de combate à sociedade espetacular.

Palavras-chave: Montagem; Arte Virtual; Interface; Estética; Política.

Abstract: This paper seeks, through a debate that goes through politics, aesthetics and remix, to investigate the state of the art of remix videos, the political potential and social transformation through its montage aesthetics. The work that will lead this debate is: Marc Lee's Echolocation (2018). From the analysis we will discuss about aesthetics of montage through interface and *détournement* as form (aesthetic) to combat the spectacular society.

Keywords: Montage; Virtual art; Interface; Aesthetics; Politics.

Introdução

Walter Benjamin ([1935]1994) e Guy Debord ([1967]2018), cada um em sua época, dedicaram-se a falar, dentre outros temas, sobre a quantidade de imagens que estavam sendo (re)produzidas e como elas afetavam politicamente a sociedade, principalmente a europeia do início à meados do século XX. Para ambos nunca houve tanta imagem circulando de forma tão rápida e por lugares diferentes como naqueles tempos. Seja pela facilidade da reprodução de imagens pela fotografia (BENJAMIN, 1994) ou pelas imagens apropriadas via desvio (*détournement*) dos grandes circuitos televisivos³ (DEBORD, 1973; SZAFIR, 2008) houve, de fato, um aumento exponencial tanto da reprodução e alcance quanto no armazenamento de imagens via as novas mídias de suas respectivas épocas. Com o desenvolvimento de novas tecnologias surgiu a grande nova mídia do século XXI: a internet. Com ela, mais especificamente com obras desenvolvidas a partir dela, se encontra uma interface que permite a interação humano-máquina que junto com as imagens mediam as relações entre as pessoas.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no seminário temático: Montagem Audiovisual: reflexões e experiências.

2 - Mestrando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, desenvolvendo pesquisa sobre a prática do remix, seu estado da arte e potencial político.

3 - Me refiro aqui ao material usado para compor o filme A Sociedade do Espetáculo (1973).

Na década de 1970, Debord, tinha que pesquisar em videotecas copias de filmes para poder montar seu documentário A sociedade do espetáculo (1973), porém, atualmente se constrói uma interface para um banco de dados que permite a visualização das milhares de imagens armazenadas (MANOVICH, 2013).

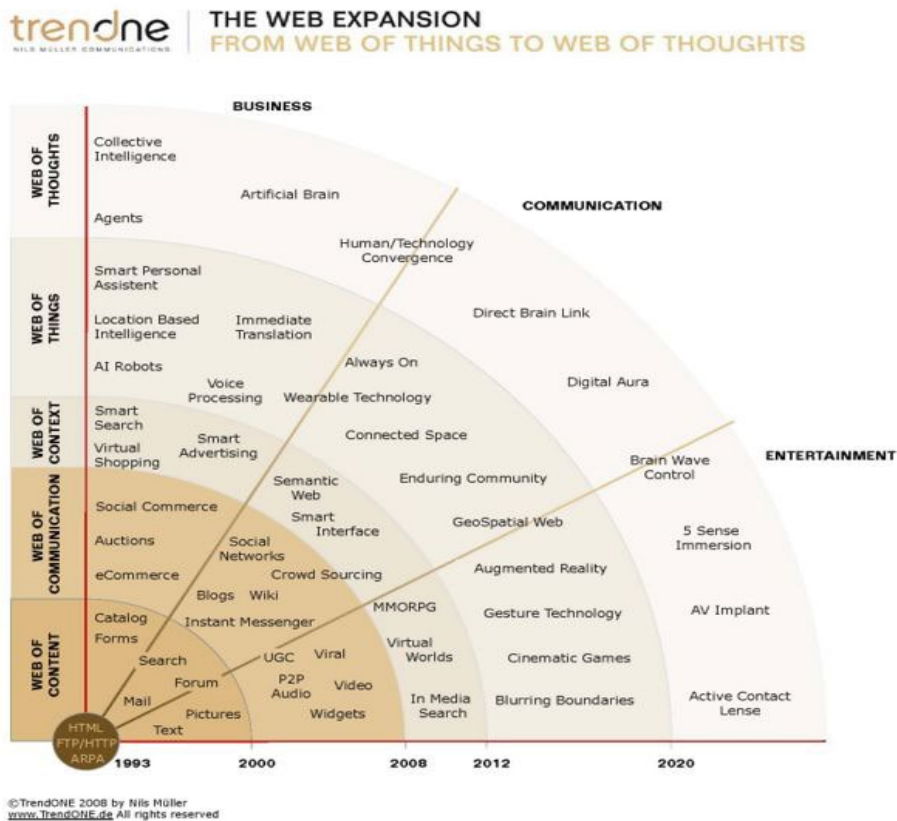


Figura 1: Gráfico da TrendOne mostrando a expansão desde a Web 1.0 até a Web 5.0. 2008 © Respect Copyright.

Essas formas de visualização de banco de dados foram se desenvolvendo junto com a internet desde a Web 1.0 - puramente textual que permitia somente a leitura dos dados -, passando pela Web 3.0 - conhecida como a web semântica, a Web que tornou possível tanto a leitura quanto o *copy & paste* de elementos *online* e acesso a banco de dados. No momento estamos na transição entre a Web 4.0 - Web que caracteriza-se como ubíqua e pervasiva - e a Web 5.0 - ligada as características humanas -, a Web dos pensamentos e das emoções, isto é, uma ligação emocional na interação humano-computador.

Uma forma de demonstrar essa ligação humano máquina é o projeto *We Feel Fine*⁴. Nele é mapeado as emoções das pessoas e, através de uma interface, os usuários interagem com conteúdo de um banco de dados que interagem de volta com suas emoções. Parece oportuno chamar essa versão da Web de Remix 5.0.

Para que possamos visualizar como se dá o desenrolar dessa tradição na arte contemporânea iremos analisar a obra Echolocation (2018), de Marc Lee. O objetivo dessa análise vai além de observarmos sua aparência - aquilo de enxergamos de imediato -, telas com imagens projetadas e sons, mas sim, investigarmos sua essência: a relação forma-conteú-

4 - O projeto pode ser acessado em: www.wefeelfine.org

do (estética) que compõe a interface do trabalho, ou seja, iremos analisar a montagem, a composição da obra a partir de sua interface, como o remix 5.0 acontece nessa obra e seu potencial político de transformação social.

Echolocation traz uma montagem previamente programada, uma inteligência artificial, onde a partir da escolha de um local em um mapa digital dispara uma montagem com uma série de vídeos capturados da web e exibidos em multitelas. Marc Lee⁵ busca através de sua forma estética, ou seja, a forma da montagem, mostrar um mundo globalizado que está cada vez mais homogêneo e que apesar das diferenças culturais de lugares como a África do Sul e Brasil, graças a globalização, possuem, também, muitas semelhanças que emergem igualmente no campo digital a partir de formas e imagens espetaculares desviadas. Para analisar sua forma estética, sua composição formada pelos gestos de montagem via interface, é preciso separar a análise em duas partes: a) montagem via *Guide User Interface (GUI)*; b) montagem via *Application Programming Interface (API)*.

Montagem via *Guide User Interface*

Começaremos a análise apresentando primeiramente o que é a *GUI*. De maneira sucinta e direta Kwastek (2013, p. 05, tradução nossa) nos conta a origem dessa interface:

Por volta de 1965, Engelbart criou o “indicador de posição X-Y para um sistema de monitor” hoje em dia universalmente conhecido e usado como mouse. Com a chegada do conceito de Sutherland da *Guide User Interface* e do mouse de Engelbart, elementos fundamentais da interface humano-computador estavam agora disponíveis.

O advento do *mouse* é o *turning point* da história da *HCI* e foi originalmente projetado para uma melhor relação do usuário com a máquina porque ao invés dessa interação ser mediada por uma linguagem textual⁶ - com as quais pouquíssimos usuários eram acostumados -, passou a ser mediada por imagens, fundando-se assim a *GUI*. No entanto, essa nova possibilidade nos levanta um importante questionamento: qual a importância da interação para a arte?

As características fundamentais da interação que foram identificadas incluem troca e presença em tempo real, controle e feedback, e processos de seleção e interpretação. Uma análise dos processos de interação artisticamente configurados deve levar em consideração esses vários sistemas de referência para que seja possível um exame diferenciado de seus objetivos artísticos e das expectativas de seus destinatários. (KWASTEK, 2013, p. 06, tradução nossa).

5 - Registro e reflexões sobre a obra do autor podem ser acessadas em: <http://marclee.io/en/echolocation/>

6 - É salutar para aqueles que tinham computadores na primeira metade da década de 1990, que sistema operacional era o MS-DOS e a única forma de estabelecer uma comunicação com esse sistema era via código.

Acredito que seja nesse ponto que o engajamento surge na obra de Marc Lee. Quando o usuário seleciona uma cidade no mapa todos esses fundamentos da interação vem à tona. É importante salientar que na obra de arte existem outros elementos importantes que compõem essa interação.



Figura 2: Fotograma do registro da exposição de Echolocation em Johannesburgo. 2018 © Respect Copyright.

Através da imagem acima podemos observar que os elementos do dispositivo são: um computador - controlado somente pelo mouse -, três projetores disparando as imagens em três paredes diferentes e três caixas de som, uma para cada projeção. Essa configuração espacial dos elementos busca entregar uma maior imersão do espectador a partir de uma maior cobertura do ângulo de visão e dos sons que podem surgir de algumas das projeções. Com isso, vemos que o trabalho exige essa imersão quando busca exibir em suas três telas o livre fluxo de informações em tempo real, ou seja, imergir o espectador nesse fluxo de imagens e sons.

Como visto anteriormente, temos três projeções que, na forma como estão dispostas espacialmente, proporcionam um imersão, mas, indo ainda mais além, temos o gesto de multitelas dessas três telas que exibem imagens, textos e vídeos diferentes, imagens justapostas espacialmente. Esse gesto que parte da disposição espacial das projeções tem seu cerne na possibilidade de apresentar, em uma mesma tela, imagens em espaços diferentes e, nesse caso específico, ao mesmo tempo. Em suma, o dispositivo age por meio desse gesto:

A multitela enfatiza as dimensões espaciais de várias imagens em movimento, obrigando os espectadores a se conectarem, correlacionarem e buscarem ordem nas entradas simultâneas concorrentes (*Shatnoff*). A estrutura não linear da narrativa espacial requer envolvimento ativo em uma forma de edição mental que leva em consideração a simultaneidade e espacialidade da multitela. (IGRASSIA, 2009, p. 03-04, tradução nossa).

Conforme as imagens vão surgindo, os espectadores vão montando uma narrativa não linear, cada um à sua maneira. Dessa forma, as pessoas montam essas imagens mentalmente e lhes dão uma ordem não lógica, mas que, como a obra propõe, nos permite observar a cultura imagética da localidade escolhida no mapa. Essa disposição de telas nos permite,

inclusive, ter uma questão fundamentada na expectativa do espectador que pode entrar em conflito com as imagens, levando-o a perceber as problemáticas Lee levanta em torno da globalização.

A imagem quadrada superposta na tela com a qual a mulher está interagindo através do mouse é a que permite o usuário navegar pelo mapa e selecionar de qual localidade virá as imagens em tempo real (KWASTEK, 2013). É compelindo o espectador a interagir, a selecionar um lugar no mapa, que a obra consegue, também, engajar o espectador. A exploração do mapa que o espectador reflita sobre esses lugares, sobre o que ele espera ver desses lugares e que tipos de imagens esses lugares estão produzindo.

A interface do usuário, ponto de contato para o intercâmbio entre humanos e máquinas, pode assumir muitas formas. É na interface, a ser usada pelo observador ativo de acordo com as regras do mundo particular de ilusão, que as estruturas de simulação projetadas para comunicação encontram-se com os sentidos humanos. (GRAU, 2001, p. 225).

Ou seja, a interface é a ponte que liga duas entidades podendo ser tanto uma relação humano-máquina – como vimos acima com a *GUI* sendo manipulado por uma pessoa via mouse – quanto uma ponte entre um software e um banco de dados, isto é, uma *API*.

Montagem via Application Programming Interface

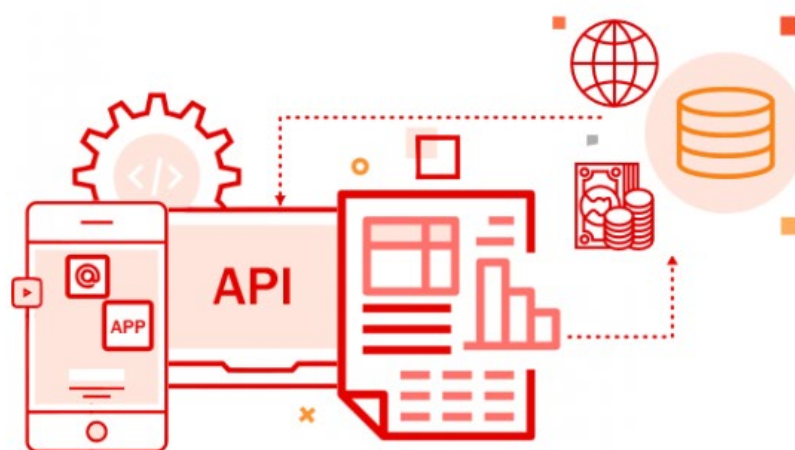


Figura 3: Imagem explicativa sobre a função da *API* retirada do manual do desenvolvedor do *Youtube*. 2019 © Respect Copyright.

Para falarmos mais especificamente das imagens e como elas surgem nessas projeções temos falar da *API*. Como podemos ver na imagem acima, a *API*, se trata de uma ponte que liga um *software*, um aplicativo, à um banco de dados específico permitindo que os desenvolvedores possam organizar e selecionar os arquivos do banco de dados que serão utilizados no produto final. Nesse sentido, empresas como *Twitter*, *Youtube* e *Instagram* tem suas próprias *APIs* que podem ser acessadas em uma área reservada para os desenvolvedores.

Em Echolocation a *API* funciona da seguinte forma: quando um lugar é selecionado pelo espectador pela *GUI*, a *API* recebe essa informação e começa a filtrar os dados com base nela, ou seja, se o espectador clicar em Nairóbi, a ferramenta vai filtrar toda as informações desse banco de dados, como o *Youtube*, referentes a esse local. Assim que essas imagens passam pela filtragem podem ser modificadas e exibidas, criando assim composições de imagens de diferentes locais:

O conceito de *mashup* foi eventualmente expandido para o desenvolvimento de software e se tornou um termo descritivo abrangente para o amálgama geral de duas fontes que, seja música, imagem ou código, mantinham um claro reconhecimento entre seus vários elementos. O *mashup* é frequentemente usado em relação direta ao ato de remixar. (HARRISON; NAVAS, 2018, p. 188, tradução nossa).

Depois de todo esse processo com as interfaces (*GUI* e *API*) se inicia o *mashup*: há uma transição para o preto e depois de um pequeno tempo as imagens começam a aparecer na tela como uma grande coleção em fluxo constante onde há sempre vídeos e imagens que ocupam todo o espaço da tela e outras imagens menores acompanhadas com textos curtos (*Twitter*) que cruzam toda a tela como se fossem pequenas bolhas.

Essa forma como as imagens estão dispostas na exposição nos traz a memória o atlas Mnemosyne (WARBURG, 2009) que se desdobra de duas formas, segundo Aby Warburg (2009, p. 126): “com seus materiais visíveis, o atlas Mnemosyne pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento”. Nesse primeiro momento fica clara a aproximação das duas obras. Enquanto em Echolocation as imagens estão movimento sabemos que Warburg trabalhava com imagens estáticas em suas pranchas com o objetivo de:

com a sua base de material visual que o atlas anexado apresenta reproduzida, deseja sobretudo ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento. (WARBURG, 2009, p. 126).

Essa noção reforça o que foi dito anteriormente sobre a obra compelir o espectador a montar mentalmente uma narrativa não linear a partir das imagens que vão surgindo. O objetivo de Warburg era entender, a partir de observações das pranchas, de onde veio o modelo de representação da vida em movimento na renascença. Já o de Lee é causar, a partir da visualização das imagens, um contraste na forma como as pessoas enxergam a cultura num mundo globalizado. Essa forma de visualizar os dados proposta pelo artista tem a potência de, a partir do desvio (DEBORD, 1956) dessas imagens espetaculares das redes sociais, penetrar no consciente petrificado do espectador.

Conclusão

O estado da arte do vídeo remix foi alterado e é composto por: vídeos-interativos em instalações site *specific*; a ideia de remix e as produções feitas em dispositivos como Arduino com auxílio de Shields (sensores) programados em diversas linguagens orientadas a criação de motion graphics e manipulação de imagens como: Processing; ou softwares gráficos baseados em nodes como: Touchdesigner.

Echolocation é uma obra capaz de reativar uma atitude radical a partir da tomada de consciência, sendo assim, um catalisador (IVO, 2017) capaz de fazer as pessoas repensarem a globalização e como a cultura está cada vez mais homogênea graças ao imperialismo que empurra suas exigências culturais para gerar e manter os conservadores padrões de lucro.

Com a possibilidade de, a qualquer momento, podermos ver imagens produzidas em uma outra cultura em tempo real, Marc Lee, nos oferece uma tática de guerrilha que consegue penetrar no consciente petrificado das pessoas e mostrar a elas os efeitos da globalização e a necessidade por uma mudança radical.

Referências

- BEAUVAIS, Yann. *Filmes de Arquivo*. In: Revista Recine, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 82-93, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. *Um guia prático para o desvio*. 1956. Disponível em: < <http://imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf> > Acesso em: 06/12/2019.
- _____. *A Sociedade do Espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 2018.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- IVO, Rene. *Os catalisadores e suas formas de resistência e luta na teoria crítica de Herbert Marcuse*. In: Revista Diaphonia, Paraná, v.3, n.1, 97 - 112. 2017. Disponível em <<http://saber.unioeste.br/index.php/diaphonia/article/viewFile/17204/11434>>
- KWASTEK, Ktja. *Aesthetics of interaction in digital art*. Cambridge: The MIT Press, 2013.
- MANOVICH, Lev. *O banco de dados*. Tradução de Camila Vieira. Revista ECO PÓS: Rio de Janeiro, v. 18, n. 1. 2015.
- _____. *Visualizing Vertov*. 2013. Disponível em < http://softwarestudies.com/cultural_analytics/Manovich.Visualizing_Vertov.2013.pdf >
- MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- NAVAS, Eduardo. *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Nova Iorque: Springer, 2012.
- NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; BURROUGH, Xtine (org.). *Keywords in Remix Studies*. Nova Iorque: Routledge. 2018.

SZAFIR, Milena. *Retóricas Audiovisuais em Rede: Debord para além de sua Distopia* [breve análise de “A Sociedade do Espetáculo – o filme” (1973) frente às práticas audiovisuais detourned da contemporaneidade]. Disponível em:<https://social.stoa.usp.br/articles/0015/8552/milena_szafir_trecho-mestradoNOV2008.pdf>

WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. In: Revista Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 19, 118 - 143,2009.

***Acontecimento-fronteiriço:* a linguagem no cinema de Trinh T. Minh-ha¹**

***Boundary event: the language in
Trinh T. Minh-ha's cinema***

Julia Fernandes Marques²
(Mestre - PPGCINE/UFS)

Resumo: A cineasta Trinh T. Minh-ha desenvolve um método muito peculiar de criação para seus filmes, e esse se dá com base em reflexões teóricas nos campos da arte e da política. Essa cineasta instaura a premissa do cinema como *acontecimento-fronteiriço*, espaço de trocas entre o Eu (observador) e o Outro (objeto) e procura ter em suas obras esse encontro revelado, esse espaço *entre*. Ela recusa-se a desenvolver teses em seus filmes, assim como recusa o uso dos códigos cinematográficos hegemônicos.

Palavras-chave: Cinema, feminismo, arte, política, etnografia.

Abstract: The filmmaker Trinh T. Minh-ha develops a very peculiar method of creation for her films, and this is based on theoretical reflections in the fields of art and politics. This filmmaker establishes the premise of cinema as a *frontier event*, a space for exchanges between the I (observer) and the Other (object) and seeks to have in his works this revealed encounter, this *between* space. She refuses to develop theses in her films, just as she refuses to use hegemonic cinematographic codes.

Keywords: Cinema, feminism, art, politics, ethnography.

Refletir sobre o cinema de Trinh T. Minh-ha sempre é refletir sobre política. Essa cineasta, que também acumula em seu currículo os títulos de etnomusicologista e professora dos departamentos de gênero e retórica na Universidade da Califórnia em Berkeley, concebe o seu fazer cinematográfico a partir de modos de reflexão teórica sobre as relações humanas e intersociais. Ela mesma diria:

As obras que tenho produzido podem ser vistas, em geral, como diferentes tentativas de lidar criativamente com a diferença cultural (a diferença tanto *entre* culturas quanto *dentro* de uma cultura). Elas buscam melhorar o nosso entendimento das sociedades heterogêneas nas quais vivemos, ao mesmo tempo em que convidam o espectador a refletir sobre a relação convencional entre fornecedor e consumidor na produção e na espectadorialidade midiáticas (MINH-HA, 2015b, p. 28).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: SEMINÁRIO TEMÁTICO TEORIA DOS CINEASTAS.

2 - Cineasta, Professora Substituta (DCOS/UFS), Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS), graduada em Cinema e Vídeo (FAP/UNESPAR).

A política de Trinh T. Minh-ha se dá consideravelmente na forma, pois segundo ela: “É [...] trabalhando para sacudir qualquer sistema de valores – começando pelo sistema de valores cinematográficos do qual sua política é totalmente dependente – que um filme realizado politicamente ganha sua real importância” (MINH-HA, 2015c, p. 52). Ao que parece, Trinh T. Minh-ha estrutura toda a estética de seus filmes a partir de uma necessidade política em desmontar as hegemonias, tanto nos mecanismos de comunicação, de expressão artística, como também nos modos em que se estabelecem as estruturas sociais e nas construções de conhecimento amplamente estabelecidas. Para ilustrar essa ideia, Trinh T. Minh-ha nos conta:

Se a composição, a legibilidade ou a semelhança nunca constituíram de fato critérios para um trabalho artístico verdadeiro nas *artes* africanas e asiáticas antigas, era sobretudo porque, em vez de submissão à forma ou ao conteúdo, a ênfase encontrava-se no *sopro* que anima uma obra e a traz à vida. Na minha prática, tal obra permanece atenta à sua própria *natureza*, ao movimento de suas correntes subterrâneas ocultas e a seus processos contínuos de formação de de-formação. Altamente afinada com momentos de transição e com a transitoriedade das realidades visíveis, ela encontra-se livre para se deslocar entre gêneros e entre o realismo fotográfico dos filmes dominantes, a materialidade anti-representativa dos filmes experimentais e o anti-fotográfico da realidade virtual (MINH-HA, 2015a, p. 22).

Desse modo, Trinh T. Minh-ha passa a estruturar seus filmes utilizando-se de meios mais sensoriais, sensíveis do que normativos. Para ela, seus trabalhos não devem ser desenvolvidos na lógica corrente de *conteúdo-versus-forma*, justamente por reconhecer a distinção entre experiência vivida e representação. Ela opta por ser interrogativa ao invés de prescritiva, pois mesmo que haja engajamento político em seu cinema, não será a partir de uma lógica paternalista que ela irá apresentá-lo, ao falar sobre isso, ela metaforiza: “Para usar uma imagem, posso dizer que não é apenas o formato das flores e frutos de uma planta que importa, mas também a seiva que os percorre” (MINH-HA, 2015a, p. 23). Reflexões como essa colocam a prática cinematográfica de Trinh T. Minh-ha em uma perspectiva que pode ser conceituada como feminista pós-colonial.

No feminismo pós-colonialista, [...] isto é, o feminismo congruente com perspectivas pós-coloniais amplas, simultaneamente “pós-coloniais” e *femi-nistas* em sua natureza e comprometimento – a ênfase tende a ser colocada sobre o *conluio do patriarcado e do colonialismo*. (BAHRI, 2013, p. 662-663).

Então, a cineasta em questão desenvolve uma forma de trabalho distinta: ao invés de se apegar a um significado, uma leitura que parta da verdade da razão, ela aceita a experiência do vivido, mesmo nos elementos em que não se possa traduzir de uma cultura para outra. Para ela, desenvolver formas de tocar o real, relacionando-se com ele, e ao mesmo tempo se esquivar dos discursos de poder resultantes de jogos de retórica que provocam a sensação de verdade sobre um significado seria a forma mais eficaz de libertar o real de um significado

imposto e finalmente permitir que a verdade, ou os indícios dela, venham de alguma forma à tona. Trinh T. Minh-ha defende que entre o significado e a verdade de alguma coisa existe o intervalo, é a partir do intervalo que ela pode tocar o real, e ele reside nos:

[...] impasses, os procedimentos cegos, os acidentes mágicos e as descobertas indesejadas [que] são muito mais fascinantes, assim como o tempo perdido, os gestos inúteis e as ressonâncias produzidas sem querer e desconhecidas de antemão — portanto imprevisíveis para os intérpretes e para os espectadores durante o avançar do tempo na tela (em filme ou vídeo) (MINH-HA, 2015a, p. 25).

Spivak como intelectual pós-colonial também preocupa-se com o costume hegemônico da elaboração de verdades sobre os corpos. Quanto aos sujeitos que pensam e narram sobre as sociedades e relações humanas no intento de forjar leituras sob formas afirmativas, ela reflete a partir de uma proposição de Derrida e problematiza:

Tornar o pensamento ou o sujeito pensante transparente ou invisível parece, por contraste, ocultar o reconhecimento implacável do Outro por assimilação. É no interesse de tais precauções que Derrida não invoca que se “deixe o(s) outro(s) falar por si mesmo(s)”, mas ao invés, faz um “apelo” ou “chamado” ao “quase-outro” (tout-autre em oposição a um outro autoconsolidado), para “tornar delirante aquela voz interior que é a voz do outro em nós” (SPIVAK, 2010, p. 83).

Então, Derrida pede licença para esse Outro para produzir um delírio, longe de um significado proposto como uma verdade, mas uma experiência única de um encontro, a reverberação do Outro no Eu. Trinh T. Minh-ha em termos muito parecidos propõe um conceito de *Trans-acontecimento* (MINH-HA, 2015a, p. 21) quando reflete sobre a forma de elaborar seus filmes. Trans-acontecimento, ou acontecimento-fronteiriço é o que a interessa no cinema, como espaço de trocas, como o delírio do *quase-outro* nela, e esse encontro ela promove a partir de um criticismo e uma rigidez em suas escolhas sobre como filmar, e o que filmar, como também sobre como montar o seu filme. “Como é dito em *Remontagem*, e realizado em todos os aspectos da minha prática cinematográfica, eu não tenho a intenção de falar sobre, apenas de falar próximo” (MINH-HA, 2015a, p. 24).

Nesse sentido, Trinh T. Minh-ha defende que: a atividade do artista “perturba o *status quo* ou o conforto e a segurança dos significados estabelecidos e práticas normalizadas” (MINH-HA, 2015a, p. 27- 28). O que, de certo modo, dialoga com o que Claire Johnston, teórica feminista britânica, irá nos contar alguns anos antes no artigo “Women’s Cinema as Counter-Cinema” (“Cinema de mulheres como um contracinema”): “O que a câmera de fato captura é o mundo *natural* da ideologia dominante” (JOHNSTON, 1976, p. 214).

Nesse sentido, o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a. (GUIMARÃES, 2011, p. 71).

Assim, o cinema de Trinh T. Minh-ha liberta-se das normas para ressurgir sensorial, intuitivo, o cinema com uma perspectiva própria e única, da experiência desse corpo específico, desse olhar específico, em um momento singular de contato. Trinh T. Minh-ha defende que sejamos de qualquer forma capazes de nos esquivar de quem somos quando constituímos nossos discursos, e critica: “De suas descrições a seus arranjos e rearranjos, a realidade em movimento pode ser realçada ou empobrecida, mas nunca é neutra (isto é, objetivista)” (MINH-HA, 2015b, p. 41).

Verdade e significado: ambos são muitas vezes igualados entre si. Ainda assim, o que é apresentado como verdade é, frequentemente, nada além de *um* significado. É o que persiste entre o significado de algo e sua verdade é o intervalo, uma interrupção sem a qual o significado seria fixo e a verdade congelada. Talvez seja por essa razão — o intervalo — que é tão difícil falar sobre isso. Sobre o cinema. Sobre. (MINHA-HA, 2015b, p. 30).

Esse utópico encontro com uma *verdade* última sobre determinada análise cultural torna-se, então, um dos focos críticos que estruturam o cinema de Trinh T. Minh-ha. Segundo ela: “Por um lado, a verdade é produzida, induzida e estendida de acordo com o regime que está no poder. Por outro, a verdade encontra-se por entre todos os regimes de verdade” (MINH-HA, 2015b, p. 30). Ou seja, não existe método algum que possa congelar um significado como verdade, e toda a tentativa de alcançar tal façanha é apenas uma forma de estabelecer um regime de poder. “Em vez de falar meramente de produção de imagens ou de significado, pode-se abordar a fabricação de imagens como uma rede de correntes subterrâneas e contracorrentes: uma manifestação de forças” (MINH-HA, 2015a, p. 23).

Existe [...] uma tendência a se apreender a língua exclusivamente como Significado. TEM QUE FAZER SENTIDO. QUEREMOS SABER O QUE ELES PENSAM E COMO SE SENTEM. Fazer um filme sobre os *outros* consiste em deixá-los, paternalisticamente, *falar por si mesmo*, e, como, na maioria dos casos isso se revela insuficiente, completar sua fala com a inserção de um comentário que descreverá/interpretará objetivamente as imagens, segundo uma razão humanista- científica. A linguagem como voz e música – timbre, tom, inflexões, pausas, silêncios, repetições – segue rebaixada. Em vez disso, pessoas de cantos remotos do mundo tornam-se acessíveis através de dublagem/legendagem, transformadas em elementos do inglês falado, e em conformidade com uma mentalidade definida. (MINH-HA, 2016, p. 33-34).

Trinh T. Minh-ha diria: “Conceitos não são menos práticos do que imagens ou sons. Mas o elo entre a palavra e o que é nomeado é convencional, e não fenomenal” (MINH-HA, 2015b, p. 30). Para ela, significados não deveriam ser impostos nem negados, e que “cada encerramento pode desafiar seu próprio encerramento, abrindo para outros encerramentos, enfatizando, deste modo, o intervalo entre as aberturas e criando um espaço no qual o significado permanece fascinado pelo que lhe escapa e o excede” (MINH-HA, 2015b, p. 49).

Segundo Carla Maia e Luís Felipe Flores: “sua obra pode ser pensada a partir da figura do *intervalo*, enquanto espaço intermediário e poroso aberto a cruzamentos ou devires múltiplos, zona de associações imprevistas do sensível e do inteligível” (MAIA; FLORES, 2015, p. 12). Cada visão, cada olhar, é necessariamente parcial em suas posições no mundo, e Trinh T. Minh-ha não analisa nem produz definições, mas nos apresenta relações sensíveis, múltiplas, entre corpos e entre o corpo dela e os demais presentes em seus filmes. Ao invés de argumentar e constituir um significado em seus filmes, ela faz uma outra coisa, um tanto mais sutil, ela busca “adquirir o ritmo da personalidade de uma pessoa ouvindo, vendo e sentindo” (MINH-HA, 2015a, p. 25), como escreveu Gertrude Stein. Trinh T. diria:

Minha história e minha história pessoal são as histórias das relações entre Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, entre dominante e oprimido e entre homem e mulher. Quando falo do Senhor, estou sempre falando tanto d’Ele quanto do Ocidente. Patriarcado e hegemonia. Do patriarcado ortodoxo ao liberal, da colonização direta à hegemonia indireta e sutilmente penetrante, as coisas se refinaram bastante, mas a estrada ainda é longa e a luta ainda continua (MINH-HA, 2015c, p. 52).

Partindo de premissas como essas, e investindo na compreensão quanto ao sentido de *diferença* gestado pelo feminismo, Trinh T. Minh-ha desenvolve seu trabalho cinematográfico, artístico, etnográfico. O trans-acontecimento, sobre o qual já falamos, tem origem justo nesse receio da cineasta em *falar sobre*, se *falar sobre* é um exercício de poder necessariamente cravejado de pontos de vista relativos ao contexto sociocultural, biográfico, ou mesmo científico. O acontecimento-fronteiriço promete se esquivar de definições e determinações. Se cada verdade tem o seu valor, o desafio é não permitir que qualquer uma delas se apresente através de um mediador transparente, ou da imposição de um mero ponto de vista. “No meu trabalho, a diferença vem com a arte do espaçamento e é criativamente trans-cultural, em vez de ser tratada como mero conflito” (MINH-HA, 2015a, p. 26).

No contexto ocidental, o conflito serve frequentemente para definir identidades. Para essa dita falta, sugiro deixarem a diferença substituir o conflito. A diferença tal como compreendida em diversos contextos feministas e não ocidentais e tal como evidenciada no meu trabalho cinematográfico não é nem o oposto de similaridade nem sinônimo de distinção (MINH-HA, 2015c, p. 55).

O valor de seu trabalho está justamente na dedicação investida na elaboração e aplicação dos seus métodos, aí sim reside o discurso ideológico e político de Trinh T. Minh-ha, pois a minúcia com que trabalha sua linguagem cinematográfica e temática de seus filmes é a sua missão. “Em um de meus filmes, *Espaços descobertos: viver é circular (Naked spaces: living is round, 1985)*, uso três vozes diferentes para demonstrar três modos de informação. As vozes são *diferentes*, mas *não se opõem* umas às outras” (MINH-HA, 2015c, p. 55). Trinh T. Minh-ha defende que nessa forma de trabalho “chamamos atenção para o fato de que há um Terceiro Mundo em todo Primeiro Mundo e vice-versa. O senhor é levado a reconhecer que sua cultura não é nem homogênea nem monolítica, que ele é apenas mais um entre outros” (MINH-HA, 2015c, p. 52).

Referências

- BAHRI, D. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013.
- GUIMARÃES, C. A cena e a inscrição do real. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.
- JOHNSTON, C. Women's Cinema as Counter-Cinema. In: NICHOLS, B. (Org.). *Movies and Methods*, v. 1. Los Angeles: University of California Press, 1976.
- MAIA, C.; FLORES, L. F. Apresentação. In: BRASIL. Caixa Cultural. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015. p. 11-18. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- MINH-HA, T. T. Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade. In: BARBOSA, A. et al (Org.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- _____. *Biography*. 2012. Disponível em: <<http://trinhminh-ha.com/biography/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- _____. Não pare no escuro (declaração da artista). In: BRASIL. Caixa Cultural. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015a. p. 21-28. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- _____. A busca totalizante do significado. In: BRASIL. Caixa Cultural. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015b. p. 29-50. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- _____. Questões de imagem e política. In: BRASIL. Caixa Cultural. *O cinema de Trinh T. Minh-ha*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2015c. p. 51-57. Disponível em: <https://mostratmh.files.wordpress.com/2015/10/catc3a1logo_trinh_online.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Hitler IIIº Mundo (1968) e pinturas de H. Bosch: o imaginário grotesco e da loucura.¹

Hitler IIIº Mundo (1968) and H. Bosch's
paintings: grotesque and folly imagery.

Juliana Froehlich²

(Doutora em Film Studies and Visual Culture - University of Antwerp/CAPES)

Resumo: *Hitler IIIº Mundo* (1968) apresenta um aglomerado de unidades narrativas (MORAES, 2011) em que o grotesco e a loucura são recorrentes. É possível identificar este imaginário também em pinturas medievais, como as de Hieronymus Bosch. Portanto, apesar do contexto distinto, pretende-se interpretar o imaginário do grotesco e da loucura presente no filme à luz de quadros de H. Bosch, fundamentando-se nas teorias da estética do grotesco, contribuindo para a reflexão sobre tais representações no Brasil.

Palavras-chave: grotesco, loucura, cinema marginal.

Abstract: *Hitler IIIº Mundo* (1968) presents an assemblage of narrative units (MORAES, 2011) in which the grotesque and folly are recurring. Similar imagery is portrayed by the medieval painter Hieronymus Bosch. Hence, despite the contrasting context, this paper will interpret this imagery in the film on equal footing to Bosch's paintings. The methodology of approaching film and paintings is oriented by theories of grotesque aesthetics. Thus, contributing to this approach in the Brazilian context.

Keywords: grotesque, folly, Cinema Marginal.

Este texto se dedica centralmente à noção de grotesco e às imagens possivelmente associadas a esta noção em operação no filme *Hitler IIIº Mundo* de José Agrippino de Paula de 1968. Assim como, o imaginário da loucura, que é por vezes parte do grotesco. Por sua vez, o grotesco é associado ao imaginário e vocabulário medieval (BAKHTIN, 1987; CONNELLY, 2012), desse modo, trago paralelamente à análise do filme dois quadros do pintor medieval flamengo Hieronymus Bosch (1450-1516), especificamente *O jardim das delícias* (1503-04) e a *Nau dos loucos* (1490-1500) que apresentam imagens compreendidas como grotesco e da loucura.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: MARGINAL?.

2 - Juliana Froehlich é doutora em Film Studies and Visual Culture pela University of Antwerp (UA) (Bélgica)/CAPES. Pesquisa as relações entre artes visuais e cinema.

José Agrippino de Paula (1937-2007) era romancista, cineasta, dramaturgo e integrante do grupo Sonda de teatro, este formado com sua mulher Maria Esther Stockler (1936-2006) que também aparece no filme *Hitler IIIº Mundo*. Como aponta Moraes (2011), alguns elementos presentes no filme já figuravam na peça *O Mustang Hibernado* do grupo Sonda.

Hitler IIIº Mundo filme feito em 1968, logo antes da instauração do AI-5, figura sessões de tortura perpetuadas em porões sombrios, atentando para o recrudescimento da ditadura civil-militar brasileira naquele período. *Hitler IIIº Mundo* seria, portanto, cria desse autor, diretor, escritor em ebulição criativa com sua parceira e grupo de teatro Sonda durante um período ditatorial que fechava das portas da criatividade em prol da suposta ordem e do progresso. Com uma montagem entre-cortada, sem uma narrativa linear, o filme apresenta cenas e imagens associadas ao cinema marginal, o horror, a loucura e ao grotesco. Mas qual noção de grotesco seria evocada no filme?

Qual grotesco?

Mikhail Bakhtin (1987) teoriza sobre o realismo grotesco e corpo grotesco a partir dos textos do escritor medieval francês François Rabelais. Segundo Bakhtin (1987), circunscrito ao universo carnavalesco (carnaval cristão), o realismo grotesco de Rabelais seria marcado por sua positividade, em que não só os papéis sociais se invertem, como o baixo corporal tem protagonismo. Sendo o baixo corporal tudo aquilo que está vinculado às excreções, como urinar, defecar, vomitar, assim como associado ao sexo, os atos de comer e beber. O grotesco corporal também é composto pelo “excedente”, como uma barriga saliente ou um nariz grande. O riso tem um papel importante nas inversões carnavalescas, uma vez que ele facilitaria as inversões do alto e do baixo corporal e, assim, do social. O carnaval e o grotesco propiciariam o protagonismo do baixo corporal e do baixo social no medievo. A positividade do realismo grotesco carnavalesco está vinculada à convivência entre vida e morte, entre morrer e renascer, simbolismo do carnaval cristão.

Logo, há um organicismo - muito vinculado ao corpo humano, mas também ao de animais - que é central na noção do grotesco, não somente a de Bakhtin (1987). O autor se dedica a desdobrar tal organicismo, principalmente do corpo, a partir da linguagem. Não qualquer linguagem, mas a língua francesa medieval. Não há dúvidas, do cânone de Bakhtin sobre a teoria do realismo grotesco associada ao carnaval, assim como a construção da compreensão estética do corpo grotesco.

Frances S. Connelly (2012) ao se concentrar nas artes visuais desenvolve uma teoria contemporânea do grotesco. Quero me deter no que a autora se refere ao grotesco subversivo associado ao corpo carnavalesco e ao grotesco enquanto trauma, uma vez que são esses que guiam a minha análise do filme de Agrippino associada às imagens “boschinianas”. Connelly (2012) aborda as diversas facetas do grotesco, portanto, do carnaval ao abjeto, do riso ao horror.

Dentro da noção de subversão a autora aloca o corpo grotesco carnavalesco, esse corpo que Bakhtin (1987) explora em Rabelais. Connelly (2012) ressalta que o rompimento da fronteira entre o alto e baixo social no grotesco carnavalesco ocorre pela sátira do corpo, possibilitando, assim uma via subversiva. De modo que o riso associado ao protagonismo do baixo corporal romperia e subverteria barreiras sociais.

Nessa direção, Connelly se volta à série de gravuras do pintor espanhol Francisco Goya chamadas *Caprichos*. Segundo ela, nessa série haveria uma sátira e ao mesmo tempo a exposição de temas por vezes ignorados como a crueldade da humanidade e a loucura (CONNELLY, 2012). A autora diz: “O corpo carnavalesco pode igualmente funcionar como a voz do outsider por excelência, sua sátira e transgressão servem como poderosos agentes de mudança” (CONNELLY, 2012, p. 82, tradução nossa). Tarefa essa, que muitos cineastas do cinema marginal executaram, e *Hitler IIIº Mundo* se inscreveria também nesse grotesco satírico.

O segundo ponto que quero ressaltar é a categoria de trauma para Connelly (2012). O grotesco em sua vertente de trauma seria o imaginário circunscrito ao abjeto, ao demoníaco e ao monstruoso. A distinção entre o carnavalesco e abjeto e o monstruoso, segundo a autora, seria que o primeiro faz uso do riso para romper fronteiras, enquanto o outro acessa o medo e temor para romper com o verniz identitário (CONNELLY, 2012). Ao nos depararmos com o monstro e o abjeto somos impulsionados a colocar limite entre nós e outrem, a imagem, pelo incomodo mesmo provocado por ela. Aqui, Connelly lembra-nos do conceito do “Unheimlich (infamiliar)” freudiano que estaria presente na imagem grotesca em sua vertente de trauma. O que está em jogo é a fronteira do “eu” daquele que vê e aquele da imagem grotesca monstruosa, abjeta ou demoníaca, uma vez que haveria algo do vidente (de nós) na imagem. O corpo monstruoso combina aquilo que tememos. A abjeção, no sentido contrário, dissolve os corpos (CONNELLY, 2012). Existiria, portanto, aspectos do grotesco traumático que nos causam repulsa e ao mesmo tempo fascinação. Segundo Connelly, as pinturas de Hieronymos Bosch se encaixariam nessa vertente traumática. Ao se referir ao grotesco traumático mobilizado no século XX, a autora diz: “Durante o século XX, foi a violência psíquica que foi expressa através das artes visuais e também do cinema, foi o tipo de trauma interior marcado por aparências” (CONNELLY, 2012, p. 142, tradução nossa). Assim, o grotesco traumático vai figurar o horror, o temor e a violência psíquica e social a partir dessas imagens perturbadoras e fascinantes ao mesmo tempo. Enfim, segundo de Connelly (2012), o grotesco joga com as fronteiras da representação inclusive com aquilo que seria ou não passível de representação.

Hitler IIIº Mundo

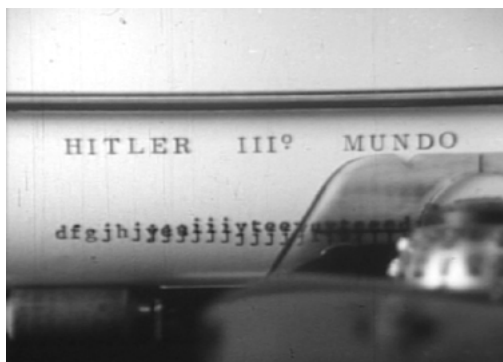


Imagem 1: Créditos em *Hitler IIIº Mundo* (1968), de José Agrippino de Paula

Hitler IIIº Mundo já nos créditos iniciais (Imagem 1) apresenta uma mistura entre a linguagem humana, que toma forma pela máquina de escrever, na imagem e no som um balbuciar e sons animais, como o de porcos. Essa associação entre as camadas de imagem e som seria da ordem do grotesco, essa mistura entre pessoas e animais.



Imagem 2: Homem caricatural e mingau, em *Hitler IIIº Mundo*.

A primeira cena se passa dentro de uma cozinha de classe média, como aponta Moraes (2011), em que o homem apresenta uma face caricatural grotesca (Imagem 2), onde suas bochechas e orelhas são protuberantes. Antes de a câmera adentrar a cozinha, ela se debruça sobre um mingau fervendo com aparência de vômito (Imagem 2). Esta cena inicial, em conjunto com os créditos, combina alguns elementos do grotesco subversivo (CONNELLY, 2012) na caricatura do homem de classe média, no vômito-mingau e na sátira linguística.

Aqui, me volto ao painel central do tríptico *Jardim das delícias* de Bosch que representa a humanidade à procura de exercer qualquer prazer. Bosch apresenta uma mistura satírica entre animais e homens, comendo e mesmo se misturando com alimentos e animais (Imagem 3). O que na pintura Bosch fez com imagens, Agrippino faz no filme com a camada de som e imagem. Em outras cenas do filme, a mistura entre homens e animais se repete, por exemplo, enquanto na imagem vemos pessoas conversando no som ouvimos galinhas.



Imagem 3: Detalhes do quadro central de *O Jardim das delícias* de H. Bosch.

Hitler IIIº Mundo é composto de unidades narrativas (MORAES, 2011), após a cena da borracharia em que o casal de classe média se mistura com pneus, temos a cena de um casal nu em meio a uma relva, uma possível referência a Adão e Eva (Imagem 4). Em seguida, vemos a cena de um cientista que cria um robô/soldado nazifascista. Esse soldado comete atrocidades e assassina pessoas (Imagem 4). De modo que, seria possível associar que Agrippino sugere que o paraíso e o inferno convivem lado a lado, como no tríptico de Bosch.



Imagem 4: Sequência do casal nu e do soldado, em *Hitler IIIº Mundo*.



Imagem 5: O paraíso e o purgatório painéis laterais do tríptico *Jardim das delícias* de H. Bosch.

Dentre as unidades narrativas que se seguem, destaco a ação dentro da barca (Imagem 6). Moraes (2012) associa essa unidade as pinturas renascentistas que seriam referências de Agrippino, mas gostaria de fazer uma remissão à *Nau dos loucos* de Bosch (Imagem 7). A barca de Agrippino navega sobre a terra às margens da cidade, paralela ao fluxo dos carros. Os seus ocupantes levantam os braços aleatoriamente como em um pedido de socorro, ouvimos sons de água. Um homem que aparenta Jesus acorda, levanta e sai do barco. Ele anda pela “água” e ajuda outro homem que o seguiu e parecia se afogar. Na barca de Bosch seus ocupantes executam tarefas distintas, seu mastro está aterrado com uma árvore. Alguns estão na água, uns comem outros bebem, um vomita (elementos do corpo grotesco). Quem navega essa embarcação? A sorte? A maré? A loucura? Qual o destino desse barco? Na barca de Agrippino alguns ocupantes abandonam-na. No estado de desespero não há quem navegue, até que alguém resolva sair e caminhar pelas águas. Em *Hitler IIIº Mundo* a nau estaria à margem do progresso, da rodovia, da cidade. A prática de alocar loucos em barcos de modo a ficarem à deriva, mencionada por Connelly (2012) e destacada por Foucault (2010), e que Bosch retrata, era recorrente entre os séculos XV e XVI.



Imagem 6: Barca, em *Hitler IIIº Mundo*. | Imagem 7- *Nau dos loucos* de H. Bosch.

Em *Hitler IIIº Mundo*, a loucura aparece também via o interior de um sanatório onde se encontra um homem catatônico, que passa por sessões de tortura (Imagem 8). No tríptico de Bosch, no centro do terceiro quadro referenciado como o inferno está uma figura com cabeça e articulações humanas (Imagem 9). Esse ovo rachado em conjunto com outros símbolos como a gaita de fole e a bandeira são referências à loucura (FRÄNGER, 1952). Note que a sustentação da figura se dá em duas barcas. Assim, o centro do inferno e do horror no quadro sugerem o sofrimento mental. Fazendo um salto interpretativo, no filme de Agrippino o horror da tortura adoce o corpo e a psique do sujeito. Sendo a tortura parte constituinte do horror da ditadura. O homem que está internado em um sanatório é torturado por homens animalescos, isto é, homens-macacos que respondem diretamente ao líder

nazi-fascista (Imagem 8). Como no *Jardim das delicias*, o inferno é povoado de demônios meio-homens meio-animais (Imagem 8) que torturam corpos e almas humanas e o centro disso é a loucura, ou tudo caminha para isso.



Imagem 8: Homem no sanatório e cena de sua tortura, em *Hitler IIIº Mundo*.



Imagem 9: Detalhe do inferno do *Jardim das delicias* de H. Bosch.

No filme, na cena seguinte a do barco, emerge junto com seu pênis que anda ao seu lado, o monstro disforme de espuma (*O Coisa* (MORAES, 2011)). Remeto, assim, essa figura ao monstro do grotesco traumático como teoriza Connelly (2012). Esse monstro mantém uma estrutura humana em conjunto com seu pênis, sua aparência é deformada. O monstro retorna em outras unidades narrativas, inclusive, em uma delas, ele é levado para ser preso. Assim, é possível pensar que o monstro grotesco sai da norma e da forma, portanto, é preso. Agrippino nos dá a ver o corpo e a mente humana esfacelados como no homem catatônico; disformes, como no monstro; ou por via de uma sátira grotesca, no sentido de Bakhtin (1987) e Connelly (2012), ou seja, por algum excesso - como o homem do início e a figura do gordo vestido de samurai.



Imagem 10: Monstro, em *Hitler IIIº Mundo*.

A figura do homem gordo vestido de samurai com sua espada também participa de algumas unidades narrativas (Imagem 11). Ele tem uma ação na favela, onde pessoas, maioria crianças, seguem-no. Ele as alimenta como animais e depois as leva para dentro de sua Kombi, como se fosse para o abate (MORAES, 2011). O Samurai de Agrippino está em meio às massas na favela ou no centro da cidade com sua espada. A figura grotesca carnavalesca é mobilizadora das massas no centro e na periferia. No quadro de Bosch há massas de corpos no quadro central e no inferno. A massa que no âmbito do prazer se encontra entre flores; no âmbito do horror se encontra afogada, queimada e torturada. O Samurai ao entrar no restaurante japonês toma algo, em seguida, vomita praticamente em cima da mulher que o serve. Seria essa figura uma agente de mudanças? Uma figura transgressora que devora crianças, mas ataca a burguesia do centro da cidade? A transgressão será feita pelos excluídos? No filme é esse corpo grotesco carnavalesco que assassina a figura que faz alusão a Hitler.



Imagem 11: Samurai, em *Hitler IIIº Mundo*.

O Samurai é morto e carregado pelas pessoas da favela. No final do filme ele briga com uma tela de televisão com um pedaço de carne. Uma possível interpretação dentro da argumentação que tenho feito seria que o controle massivo da televisão é enfrentado pelo grotesco e pelo baixo corporal.

Considerações finais

Apesar do tríptico de Bosch ter uma conotação e contexto tipicamente cristãos, a ideia de sofrimento, prazer, horror e tortura, passam pelas imagens de corpos humanos. O filme de Agrippino também apresenta de um lado a dor e o sofrimento em uma atmosfera infernal e, do outro, o prazer desenfreado também experienciado pelo corpo. No filme de Agrippino, cenas de morte, tortura, dor e prazer se interlacam. De modo que o baixo corporal está em jogo via prazer e horror, via sátira e abjeção. *Hitler IIIº Mundo* nos apresenta, não uma humanidade sem salvação como Bosch, mas um alerta e uma mobilização para não se entregar a ordem, ao autoritarismo e à normatização, pois são eles violentos propulsores do horror e o sofrimento.

Referências

- AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Huitec; Editora Universidade de Brasília, 1987.
- CONNELLY, F. S. *The grotesque in Western art and culture the image at play*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FRÄNGER, W. *The millennium of Hieronymus Bosch: the outlines of a new interpretation*. Faber: London, 1952.
- MORAES, F. A. *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- RAMOS, F. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: EMBRA-FILME/ Ministério da Cultura, 1987.
- ROSSITER, K. C. "Bosch and Brant: Images of Folly". Yale University Art Gallery Bulletin, New Haven, v. 34, n. 2, jun.1973.

Denis, Conrad e Camus: o pessimismo do empreendimento colonial¹

Denis, Conrad and Camus: the pessimism
 of the colonial venture

Juliana Soares Lima²
 (Mestranda - PPGCOM UFPE)

Resumo: Proponho com esse trabalho estabelecer um paralelo entre a filmografia de temática africana da cineasta francesa Claire Denis e um recorte da literatura colonial europeia. Me deterei aqui principalmente na literatura de Joseph Conrad e de Albert Camus. Denis, Conrad e Camus, num intervalo de 100 anos, constroem de maneira diversa um olhar inquieto e descontente sobre o projeto colonial europeu.

Palavras-chave: Colonialismo, literatura, Claire Denis, Albert Camus, Joseph Conrad.

Abstract: I propose with this work to draw a parallel between the African-themed filmography of French filmmaker Claire Denis and a clipping of European colonial literature. I will focus here mainly on the literature of Joseph Conrad and Albert Camus. Denis, Conrad, and Camus, over a period of 100 years, construct in a different way a restless and disgruntled look at the European colonial project.

Keywords: Colonialism, literature, Claire Denis, Albert Camus, Joseph Conrad

A partir de um percurso histórico que parte do período colonial é possível compreender os mecanismos através dos quais a Europa foi capaz de exercer uma dominação cultural sobre suas colônias, estabelecendo um olhar hegemônico eurocêntrico e inviabilizando um outro olhar sobre a cultura oriental. Para compreender esses mecanismos, utilizei como base teórica principalmente os estudos de Edward Said do processo que ele chama de “Orientalismo”. Para o autor, de modo geral, Orientalismo é todo conhecimento produzido pelos ocidentais a respeito do oriente, voltado a legitimar o domínio europeu.

Em O Local da Cultura Homi K. Bhabha reforça o argumento de Said: “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.” (BHABHA, 2007, p.124). Sob o olhar ocidental, a inteligibilidade da organização do mundo oriental só foi permitida através dos esforços europeus de identificar, mapear, ilustrar, o mundo oriental.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático Cinema comparado - Sessão 4 (Confrontos II)

2 - Juliana Soares Lima é mestranda em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e graduada em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição.

Na primeira fase do colonialismo, quando Portugal e Espanha lideraram a expansão colonial traçando rotas marítimas pelas Índias a única forma de registro das descobertas era através dos textos e das pinturas. Compondo as comitivas que desembarcavam nos territórios ocupados, vinham artistas cuja tarefa era produzir um registro pictórico e literário da riqueza das colônias. Na segunda fase do colonialismo, esse registro do que havia de mais interessante no Novo Mundo já tinha o aporte de uma tecnologia mais desenvolvida. Sabe-se que, desde o início da imagem gravada, o cinema e o projeto de expansão colonial europeu caminharam juntos, no sentido de que a produção audiovisual das grandes potências colonizadoras era uma ferramenta de legitimação da empreitada colonial e angariação de apoio entre a população nacional. Assim como o cinema, a fotografia também experimentou uma fase muito prolífica durante as jornadas etnográficas da época. Mas, para além do registro audiovisual da exotividade das terras ultramarinas, a produção literária europeia teve uma grande importância no *establishment* das potências coloniais.

Em *Cultura e Imperialismo*, Said faz uma longa análise sobre como a produção cultural do século XIX legitima a expansão colonial europeia, dedicando-se principalmente à produção literária da época. Ella Shohat e Robert Stam, assim como Said, também comentam o caráter cíclico da origem da imposição de poder europeia, trazendo à discussão a persistência dos valores neocolonialistas ocidentais, que vêm à tona através do olhar eurocêntrico que domina a produção cultural, inviabilizando a diversidade de olhares sobre as manifestações culturais fora do eixo ocidental.

A partir da contemporaneidade e do processo de globalização, a migração, os exílios e as diásporas inevitavelmente colaboraram para ruir as fronteiras antes tão delimitadas e, com isso, viabilizaram a construção de um olhar de corpos marginalizados como resistência à visão eurocêntrica. Através do recorte proposto neste trabalho, é possível identificar uma postura recorrente nas representações de personagens europeus e de personagens nativos das colônias ao fazer um breve passeio sobre autores europeus que se debruçaram sobre as histórias do período colonial para observar que olhar é lançado para as colônias estrangeiras.

Nesse contexto, transitando por esse espaço, surge o “Sujeito Híbrido”, conceituado por Homi Bhabha, e a quem Deleuze se refere como “*uma nova raça de personagens, mais ou menos mutantes*”, e possuidor da capacidade de transitar nessa nova geografia ocidental “consciente da violência para a qual a população hegemônica é cega” (MARKS, 2000, p. 28).

A partir de então, mais ou menos por volta de 1960, surgem movimentos como o Terceiro Cinema, construído a partir de um olhar fora do eixo europeu, o *Accented Cinema*, o *Intercultural Cinema*, todos voltados para uma produção liderada por realizadores oriundos das colônias europeias interessados em produzir filmes marcados pelo caráter anticolonialista e militante.

Autores como Joseph Conrad e Albert Camus e suas histórias do período colonial compõem um registro muito rico do clima desse momento. Esses autores têm suas biografias marcadas pelo trânsito em diferentes contextos culturais. Logo, um breve resumo sobre

obras de cada um desses autores, traçando paralelos com a própria vida e filmografia de Claire Denis, permite-nos identificar recorrências temáticas, abrindo portas para uma compreensão mais ampla da Europa colonial.

O argelino Albert Camus, vencedor do Nobel de literatura, nasceu em 1913 no povoado de Mondovi, na costa da Argélia, fundado em terras onde viviam povos autóctones expropriados por agricultores comunistas deportados da França (prática comum do governo para se livrar de elementos politicamente problemáticos). Filho de uma espanhola com um francês, sua trajetória intercultural também deve ser levada em consideração ao debruçarmos-nos sobre sua obra. Já Joseph Conrad nasceu em 1854 em território pertencente ao império Russo, foi radicado na Inglaterra em 1878. Ele serviu em um navio britânico para fugir do serviço militar russo e passou anos na marinha.

Francesa nascida em Paris, Claire Denis viveu na África colonial até os 14 anos, onde seu pai era um oficial. O período que passou morando no continente e o quanto isso foi decisivo na sua filmografia fica óbvio quando falamos de filmes como *Chocolate* (1988), seu primeiro longa, *Minha Terra, África* (2009), quase autobiografias da realizadora. Assim como sua própria experiência, seus filmes estão totalmente imersos num mundo definido pelo processo colonial.

Em *Bom Trabalho*, a paisagem desértica estrangeira funciona como um “território de purgação” para os militares isolados em treinamento, como define Samantha Dinnings em seu artigo sobre Claire Denis no site *Senses of Cinema*. Um espaço intermediário, onde o sargento Galoup, “inapto para a vida, inapto para a vida civil”- como ele próprio se descreve no início do filme - precisa ao mesmo tempo se encontrar e se impor. Uma relação direta com a definição do sujeito moderno por Stuart Hall: “Isolado, exilado ou alienado”, numa crise de identidade em meio à sociedade em transformação. (Hall, 2003, p.32).

O empreendimento colonial impedia o estabelecimento de conexões entre pessoas e entre pessoas e paisagens em contextos interculturais. Em *Bom Trabalho*, essa condição é reforçada porque os protagonistas aqui representam justamente a manutenção do empreendimento imperialista no território colonizado. Impossibilitados de criar qualquer vínculo a não ser entre eles mesmos, os legionários naturalmente criam uma comunidade imaginada, onde a rotina (“treinamento, ronda, lavar, passar, descansar...”) e o zelo pelos objetos materiais que representam um senso de nacionalidade (a bandeira, o fardamento militar) servem para manter uma organização que se aproxima ao máximo de uma ideia de nação.

Publicado pela primeira vez no ano de 1899, *Coração das Trevas*, de Conrad, narra em primeira pessoa a viagem de Marlow pelo coração da África com a missão de trazer de volta à Europa Kurtz, um mercador de marfim cujos métodos desagradam a administração central. Durante o relato de sua expedição em busca de Kurtz, Marlow constrói uma descrição potente da missão europeia no continente africano. “Essa narrativa, por sua vez, está diretamente ligada à força redentora, bem como à devastação e ao horror, da missão europeia no mundo negro”. (SAID, 2011, p. 62). Ao mesmo tempo em que *Coração das Trevas* inevitavelmente está preso à estética imperialista - que fica clara nas descrições mais opulentas do

narrador: “cavaleiros andantes do mar” que se dispõem a “encarar as trevas” dos mais “ermos cantos da terra” - ainda é capaz de descrever o absurdo do projeto colonial através de um observador que, apesar de ainda inapto a se desvencilhar, já consegue enxergar as suas falhas. Said atribui a ambiguidade da obra de Conrad à sua própria trajetória: um expatriado polonês convertido em funcionário do sistema imperial britânico.

Conrad também possuía alguns resquícios extraordinariamente persistentes de consciência quanto à sua própria marginalidade de exilado (...) A autoconsciência do forasteiro pode lhe permitir compreender ativamente como funciona a máquina, visto que ele e ela não estão, em termos fundamentais, numa perfeita sincronia ou correspondência. (SAID, 2011, p. 64)

A frustração do colonizador ao deparar-se com as dificuldades da vida no oriente é apontada diversas vezes por Edward Said. “O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias.” (SAID, 2007, p. 27). Referindo-se a experiência europeia no oriente e o modo de administrar as possessões coloniais, Said reflete:

O que eles partilharam, entretanto, não era apenas terra, lucro ou governo; era a espécie de poder intelectual que tenho chamado Orientalismo. Num sentido, o Orientalismo era uma biblioteca ou um arquivo de informações mantido de comum acordo e, em alguns de seus aspectos, de forma unânime. O que unia o arquivo era uma família de ideias e um conjunto unificador de valores, que se mostravam eficazes de várias maneiras. Essas ideias explicavam o comportamento dos orientais; supriam os orientais com uma mentalidade, uma genealogia, uma atmosfera; muito importante, permitiam que os europeus lidassem com os orientais e até os vissem como um fenômeno que possuía características regulares. (SAID, 2007, p. 75)

Com o passar do tempo o Oriente foi cada vez mais institucionalizado, tendo sido submetido não apenas ao imperialismo, mas “ao positivismo, ao utopismo, ao historicismo, ao darwinismo, ao racismo, ao freudianismo, ao marxismo, ao spenglerismo.” (SAID, 2007, p. 77). Havia por toda parte entre os estudiosos do Oriente a ambição de formular suas descobertas, legitimadas pelo prestígio das ciências da época. Nesse período, instituições como a Société Asiaticque, Royal Asiatic Society, Deutsche Morgenl ndische Gesellschaft e a American Oriental Society existiam com o objetivo de produzir e difundir esse conhecimento. Para garantir a manuten o dos interesses coloniais, organiza es como a Sociedade para o Conhecimento Cristão, Sociedade para Propaga o do Evangelho em Regiões Estrangeiras, Sociedade Missionária Batista, Sociedade Missionária da Igreja, entre outras, foram estabelecidas nas colônias. Mas o que contribuiu mais significativamente para criar uma idealiza o do oriente com certeza foi a literatura produzida na época. “Goethe, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Kinglake, Nerval, Flaubert, Lane, Burton, Scott, Byron, Vigny, Disraeli, George Eliot, Gautier (...) Todos esses escritores fornecem um esboço bem mais ousado do “grande mistério asiático” de Disraeli”. (ibidem, p. 149) . Sobre essa literatura clássica, Said afirma:

O desafio é relacioná-los com o processo imperial de que fazem parte de maneira explícita e inequívoca; mais do que condenar ou ignorar sua participação no que era uma realidade incontestada de suas sociedades, sugiro que o que aprendemos sobre esse aspecto, até agora ignorado, na verdade aprofunda nossa leitura e nossa compreensão dessas obras (1993, p.14-15)

Essa tal institucionalização do Oriente, que determinou características previamente definidas para tudo que poderia ser encontrado lá, influenciou a imagem que qualquer ocidental pudesse criar do oriente e a imagem que o próprio oriental pudesse criar de si. Um fenômeno recorrente nas três obras que compõem o *corpus* deste trabalho é uma constante sensação de desilusão ou desencantamento pessoal por parte de seus protagonistas.

Para Said “Camus é um romancista que não descreve os fatos da realidade imperial, evidentes demais para ser mencionados; como em Austen, permanece um *ethos* que se destaca, sugerindo universalidade e humanismo, em profundo desacordo com as descrições do palco geográfico dos acontecimentos, feitas de maneira chã na ficção”. O *Estrangeiro* foi publicado em 1942 e permanece sendo sua obra de maior relevância até hoje. Em poucas palavras, O *Estrangeiro* conta a história de Mersault, um argelino que trabalha num escritório em Paris. A narrativa começa com o recebimento da notícia da morte de sua mãe. A partir daí, o desenrolar dos fatos leva Mersault a cometer um crime pelo qual é julgado e condenado. Ele mata um homem arabe. Aqui vale ressaltar o contexto antissemita na Argélia, comum em todas as nações colonizadas. Para o francês, o árabe estava em um estágio atrasado de civilização. Durante toda a narrativa, desde o descobrimento da morte da mãe até a sua própria condenação, Mersault mantém-se impassível, indiferente, como se observasse de fora os acontecimentos que definem de forma irreversível o seu futuro. As narrativas de Camus sobre a resistência e um confronto existencial, que pareciam falar de luta contra a mortalidade, agora podem ser lidas como parte do debate sobre cultura e imperialismo (1993, p. 224).

É possível afirmar que *Bom Trabalho* e *O Estrangeiro* têm muito em comum. Said afirma que o “assombroso isolamento existencial de Mersault” abarca junto consigo, no mesmo gesto narrativo, a realidade argelina enquanto colônia francesa. Camus flerta com o contexto ocidental do pós-guerra e das decepções com a violência gerada pela modernidade. Da mesma forma, o mesmo “assombroso isolamento existencial” de Galoup, protagonista do filme, acaba sendo uma alegoria dos sentimentos de desconexão, isolamento e solidão que permeiam as vivências dos sujeitos que transitam nos territórios estrangeiros, impossibilitados - como já dito - de estabelecer vínculos com seus habitantes e com o espaço geográfico.

Retomando um trecho de *Cultura e Imperialismo* que debate a influência de Joseph Conrad e da literatura colonialista europeia, Said descreve o autor como alguém cuja “autoconsciência do forasteiro pode lhe permitir compreender ativamente como funciona a máquina, visto que ele e ela não estão, em termos fundamentais, numa perfeita sincronia ou correspondência.” (2011, p. 64). Sobre Claire Denis, é possível dizer que ela também possui uma “autoconsciência de forasteira”. Alguém que é capaz de enxergar o processo racista de imposição cultural de dentro e de fora.

Traçando paralelos, é possível afirmar que essas obras literárias têm muito em comum com a filmografia de Denis. Filmes como *Bom Trabalho*, *Minha Terra*, *África* e *Chocolate* mostram-se alegorias da violência colonial dos sentimentos de desconexão, isolamento e solidão que permeiam as vivências dos seus autores e dos seus personagens, sujeitos europeus que transitam nos territórios coloniais, impossibilitados de estabelecer vínculos com seus habitantes e com o espaço. Juntas, essas obras são um retrato do lado pessimista oculto no empreendimento colonial europeu.

Referências

- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- MARKS, Laura U. *The Skin of the Film*. Durham: Duke University Press, 2000.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VECCHIO, Marjorie, *The Films of Claire Denis - Intimacy on the Border*. Londres: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2014

Como mensurar a ‘escrita de si’ no documentário? ¹

How to evaluate the self-writing in documentary tradition?

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues²

(Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: Neste trabalho, desejamos revisar três conceitos - autobiografia, autoficção e autorretrato - para entendermos o que está em operação em certa produção documentária marcada pela explicitação do íntimo e pela enunciação em primeira pessoa conduzida majoritariamente pelo diretor.

Palavras-chave: Autobiografia; autoficção; autorretrato

Abstract: In this paper, we want to review three concepts - autobiography, “autofiction” and self-portrait - to understand what is in practice in a certain documentary tradition marked by the exposition of intimacy and the use of the first-person by the director.

Keywords: Autobiography; “autofiction”; self-portrait

Em texto anterior (Rodrigues, 2017), mencionei que o documentário, em seu exercício prático, tende a nos reconciliar com o mundo, com o tecido e a diversidade da vida, ao mesmo tempo em que nos obriga a explicitar nossos *lugares de fala*. Paixão pela alteridade, redescoberta de si no *outro* e vice-versa - eis uma definição possível para esta atividade, embora não desprovida de limitações. *Cinema em atrito com o mundo* e não em conformação, nos diria Comolli (2008). Assim, com raras exceções, não fazemos um documentário sozinho, tampouco apartado da urgência dos nossos dias - sem conexão com nossos pares e entorno. Não se trata, portanto, de obra demasiadamente autorreferenciada.

Assim acreditávamos. Porém, como indicam Michael Renov (2004) e Laura Rascaroli (2009), desde os anos de 1970, desponta no documentário uma vertente marcada pelo triunfo da enunciação em 1ª pessoa, enunciação esta articulada majoritariamente pelo diretor, cuja presença física (voz e/ou corporalidade) também se intensifica e se afirma na tomada. Nesta tradição, o documentarista é alguém que deixa o antecampo, ocupa o quadro e partilha conosco algumas de suas aflições/inquietações pessoais, num transbordamento subjetivo surpreendente. Espécie de autor-personagem, ele se entrega a um *relato de si* marcado pela explicitação do íntimo, assumindo uma presença cênica ora performática, ora confessional.

1 - - Trabalho apresentado no XXIII Encontro da Socine, realizado entre os dias 8 e 11 de outubro de 2019, na Unisinos, em Porto Alegre-RS, na sessão *Escritas, oralidades e representações de si*.

2 - - Professor adjunto do Depto. de Com. Social da UFPE e doutor em Multimeios pela Unicamp.

Feitas tais observações, chego à inquietação que move este texto: creio que ainda são pouco precisas as ferramentas conceituais para uma abordagem desta prática fílmica. Afinal, o que está em jogo nesta operação na qual um relato proferido pelo cineasta se adensa e questões privadas são publicizadas? Seria um esforço de elaboração autobiográfica? Se o for, quais as características deste exercício - a autobiografia? Ou seria uma construção mais próxima da *autoficção*? Ou seria o *autorretrato* a categoria que melhor expressa o que está em jogo nesta “escrita de si” no documentário? Neste artigo, desejo mensurar tais conceitos, avaliando suas premissas para ponderarmos o que está em curso nesta vertente fílmica. Uma proposta que se pretende introdutória.

A autobiografia

A autobiografia se caracterizaria pelo exercício de narrar a própria vida. Nesta prática, segundo Lejeune (2008), haveria uma convergência entre autor, narrador e protagonista; o texto tende a um estilo recapitulativo (privilegia cronologias) e é igualmente autorreferenciado (se até a uma trajetória). Lejeune insiste também numa espécie de “pacto autobiográfico” implícito nesta construção - uma convenção firmada entre autor e leitor de que o primeiro se compromete com a verdade/honestidade das experiências recapituladas. Note-mos que o pacto não pressupõe que o autor irá recuperar o passado na íntegra, fidelidade impossível, mas tão somente que ele se esforçará para ser sincero em sua proposta.

Lejeune ressalta que as práticas autobiográficas nem sempre existiram e que seu florescimento estaria vinculado a certas configurações sociais e ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Da mesma forma, o modo como gerimos e pensamos nossa identidade tem oscilado historicamente. Como exemplo, ele pondera a emergência do diário pessoal, que decorreria da invenção e circulação do papel, mas também de certa subjetividade que aflora na Europa ocidental, segundo a qual parecia ser relevante tomar escritas e anotações de si. Razões pelas quais o autor situa a proliferação da prática autobiográfica como um fenômeno majoritariamente moderno, momento em que o eu e a noção de sujeito se tornam relevantes na cultura ocidental (Lejeune, 2013).

A esta observação, Ginzburg faz acréscimos. Ele aponta como a concepção de sujeito em voga numa época redefiniu a prática autobiográfica. Neste sentido, nos diz ele, uma autobiografia redigida no auge do sujeito cartesiano e da racionalidade moderna ambicionaria autenticidade, rigor e completude do relato - afinal, diante de uma noção de sujeito estável, ninguém duvidaria que o “eu” fosse uma instância confiável para discorrer sobre si e atribuir sentido à própria experiência. Trata-se, assim, de uma concepção positiva do gesto autobiográfico. Concepção que, após as inúmeras críticas à filosofia do sujeito, se tornaria descreditada ou carente de relativização. Neste contexto de descrédito do sujeito, diz Ginzburg (2009), a prática autobiográfica não mais desponta como um lugar de certezas, mas como uma escrita marcada pela hesitação e pela lacunaridade. Um relato cujos efeitos de verdade são minimizados sem perda da dimensão subjetiva e sem mascaramento da polissemia do texto.

Ante tal revisão crítica, apontam Galle e Olmos (2009), a autobiografia teria respondido com experimentos formais que transgridem os modelos anteriores, estimulando novos formatos e, não raro, estabelecendo contatos/porosidades com outras “escritas de si”, num processo fecundo. Segundo eles, embora parte dos autores dedicados à investigação do fenômeno insista na *factuality* como sua característica maior (o “esforço de precisão”), alguns teóricos denunciam a inadequação desta exigência, sugerindo que as virtudes estilísticas e poéticas deveriam se sobrepôr à fidelidade. Em outros termos, para este grupo, a autobiografia deveria ser analisada mais pelo campo estético do que pelo rigor historiográfico. Posição, claro, que não é consensual.

A exemplo dos demais autores, Lejeune (2013) reconhece que o contexto contemporâneo promovera mutações nas práticas autobiográficas, estimulando novos modos de expressar a si, bem como alterando nossa relação/gestão do tempo – hoje, refletimos menos sobre o que iremos escrever e lidamos com uma maior cobrança social em torno das respostas; além disso, noções como público e privado, outrora discerníveis, parecem permeáveis. Estes “relatos de si” estimulados pelas novas tecnologias de comunicação seriam marcados ainda pela convergência de diferentes recursos – a escrita, o som e a imagem seriam igualmente mobilizados nesta construção do eu. Tudo isto tem seu preço: a emergência de uma nova racionalidade e de diferentes efeitos subjetivos, e uma relação com o tempo marcada pela volatilidade. É preciso, porém, reiterar uma mudança positiva nas práticas autobiográficas contemporâneas: sua proliferação entre os não notáveis. Como aponta Sibilia (2008), também a vida ordinária é convidada a se expor e a falar de si.

O autorretrato

Pensem o autorretrato em comparação com a autobiografia. O que está em jogo em cada uma destas práticas? De partida, há quem prefira o primeiro termo para se referir ao gesto evidente na vertente documentária aqui delineada. Em linhas gerais, o autorretrato pressupõe menos autocentramento narrativo (ou “menos sujeito”) e menor pretensão de completude no exercício de evocação do vivido, manifestando desapego com cronologias.

Ante o desafio de “falar de si”, nos diz Bellour (2000), o cinema subjetivo pode aderir a dois caminhos: *a autobiografia e o autorretrato*. Em ambas as práticas, o cineasta atém-se a si e à sua experiência; e as condições de filmagem atestam certa simplicidade consonante com o desejo de se restringir ao íntimo, ao privado. Também por isso, o vídeo e o digital (com suas câmeras compactas) emergem como os suportes preferenciais, já que promovem uma redução da equipe e um adensamento da intimidade. Como aponta Schefer (2008), nesta modalidade, a câmera de vídeo/digital teria um uso quase protético (estaria acoplada ao sujeito que se filma), favorecendo a inscrição do corpo do diretor na imagem.

Ao contrastar os dois gêneros, Bellour (2000) sugere: a autobiografia, pelas suas pretensões, ambiciona um desejo de exatidão impossível; já o autorretrato pressupõe abertura (convocaria outras sensibilidades) e inacabamento. Assim, o autorretrato possibilitaria

a emergência da pergunta “quem sou eu?”, central nestes filmes, sem procurar exauri-la e fazendo deste “eu” um ser de deriva em vez de uma estabilidade narrativa, um suporte para a apreensão do mundo e do *outro*.

Para Rascaroli (2009), a coerência no autorretrato despontaria de um sistema de referências cruzadas. Opinião partilhada por Schefer (2008), para quem o autorretrato se caracteriza pela polifonia narrativa – o enredamento de muitas vozes como condição de construção do relato de si. Em diálogo com Bellour, Rascaroli sugere que o autorretrato talvez seja a única forma de “relato do eu” alcançável na prática fílmica. Discorrendo sobre a modalidade, ela nos diz que o autorretrato é usualmente um comentário sobre a personalidade do artista e uma reflexão sobre o seu ofício (ele incluiria também as marcas de um tempo, de uma sociedade). Temas recorrentes neste gênero, segundo ela, são a morte e o desaparecimento/esvanecimento, o que faria de cada autorretrato uma espécie de memento mori (um atestado da passagem do tempo e da transitoriedade da vida).

Refletindo sobre a produção de filmes em 1ª pessoa no cinema argentino e o passado ditatorial do país, Raquel Schefer (2008) aponta que, no autorretrato, a experiência autorreferencial se encontra imbricada com a experiência histórica coletiva. Afinal, como reconstruir uma memória quando inexistem testemunhas e há um apagamento dos vestígios? Nesta tarefa, os trabalhos por ela analisados discutem e reinventam a memória (do diretor e/ou de sua família) com base na interseção entre história pessoal e/ou familiar e história/contexto sócio-político; assim, as obras tangenciariam aquilo que apontei como premissa do documentário: constroem um si pleno de intimidades, sem deixar de se conectar com o mundo e de envolver outras sensibilidades.

A autoficção

Nas categorias já comentadas, a experiência vivida me parece ser retomada com algum apreço pela factuality, oscilando entre a pretensão de maior ou menor exatidão e o desejo ou não para estabelecer cronologias. Com a *autoficção*, nos instalamos em um território novo, sem o engessamento factual. Assim, esta noção oriunda do campo literário pode ser um conceito fértil para pensarmos o que está em jogo nestes filmes em que o diretor se atém à sua experiência sem grande rigor.

Desde a invenção do neologismo pelo francês Serge Doubrovsky em 1977, a ideia de unir autobiografia e ficção em narrativas se consolida. Passadas algumas décadas, este termo, não obstante sua proliferação, ainda suscita debates – a *autoficção* seria algo nos interstícios da literatura referencial e da literatura ficcional, algo que entrelaçaria o eu real e o eu fictício? Uma espécie de criação como decalque, mas também recriação do vivido?

Apesar do impasse conceitual, a autoficção se expande, atraindo autores diversos e seduzindo leitores/espectadores. Segundo Luciana Hidalgo (2013), um ponto uniria os mais variados exercícios autoficcionais: a possibilidade de apagar ou embaralhar os limites entre

uma verdade de si e a ficção, ainda que isto comprometa a ideia de *pacto* definida por Lejeune e abrindo novas perspectivas de relação com o texto por parte do destinatário (sua experiência de leitura seria simultaneamente referencial e ficcional).

Em textos recentes, Doubrovsky definiu a autoficção como uma variante pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma referência indubitável e de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como “uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória” (2014). Para ele, qualquer esforço de demarcação entre os dois campos seria problemático, posto que “toda autobiografia é uma forma de autoficção”, uma vez que comporta reinvenção e um esforço artificial para impor coerência ao relato; e “toda autoficção uma variante da autobiografia”, posto que se trata de uma escrita amparada em experiências pessoais, embora desprovida de exatidão (2014, p. 25). Assim, pensemos a autoficção como um espaço de porosidade entre a criação ficcional e o esforço autobiográfico. Uma manobra para expressar o eu e falar de si sem a preocupação demasiada com referencialidades.

Para Diana Klinger (2007), a autoficção se inscreveria no coração de um paradoxo recorrente na contemporaneidade: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade plena’ na escrita. Razão pela qual ela vislumbra na categoria da *performance* um conceito para melhor entender a construção de si evidente nesta prática. Performance aqui desponta como uma categoria capaz de superar a dicotomia arte/vida, ficção/realidade, verdade/mentira. E, de certo modo, capaz de entrelaçá-las, sem aderir a nenhuma fortemente. Deste modo, para Klinger, o sujeito que “retorna” nessa escritura em primeira pessoa não é mais aquele que sustentava a autobiografia; agora, a suposta linearidade da trajetória de vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais. Em outros termos, o autor retorna, mas sem o esteio do sujeito cartesiano.

À guisa de inconclusão

Ciente dos riscos de precipitação, talvez pudéssemos formular um resumo do que foi exposto. A autobiografia (em sua modalidade convencional) visa conferir linearidade, coerência, progressão e unidade a uma trajetória individual, mascarando e/ou não admitindo o trabalho de reinvenção implícito neste esforço recapitulativo. Já no autorretrato e na autoficção nos deparamos com uma fragmentação do vivido em vez de uma construção linear, marcada por atravessamentos e sobressaltos temporais. Nestes dois modelos, o trabalho criativo não é mascarado. Assim, no lugar do “eu” aparentemente estável da autobiografia, temos um “eu” vacilante e que solicita construções polifônicas para melhor explicitar suas inquietações – o relato é menos autorreferenciado e não almeja precisões. Afinal, como disse Montaigne em seus ensaios, “quanto mais fico em minha companhia e me conheço, mais minhas deformidades me espantam e menos me compreendo”. Ou seja, o “eu” é inconstância, devir e não existe dissociado de um contexto sócio-histórico que o perpassa.

Referências

- BELLOUR, Raymond. Auto-retratos. In: *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 2000.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana. *Em primeira pessoa – abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2009.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. In: *Alea* [online], revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, da UFRJ. Rio de Janeiro, vol.15, n.1, pp.218-231, jan-jun/2013. ISSN 1517-106X. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro – o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- _____. A autobiografia e as novas tecnologias de comunicação. In: *Darandina*, revista do Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Juiz de Fora, V. 6, N. 1, pp. 1-13, jun/2013. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2013/08/Philippe-Lejeune-A-autobiografia-e-as-novas-tecnologias-de-comunica%C3%A7%C3%A3o.pdf>
- NORONHA, Jovita. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- RASCAROLI, Laura. *The personal camera: subjective cinema and the essay film*. Nova Iorque: Columbia University, Wallflower Press, 2009.
- RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- RODRIGUES, Laécio Ricardo de Aquino. Uma vocação chamada documentário. In: RICARDO, Laécio; FERRAZ, Txai; e VIDAL, Thais (orgs.). *Cinema e universidade – diferentes convergências*. Recife: EDUFPE, 2017. Disponível em <http://www.movfestival.com/2017/pt/ebook/>
- SCHEFER, Raquel. *El autorretrato em el documental*. Buenos Aires: Editorial Catálogos, 2008.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Interseções entre Cinema e Pintura em *Maria Antonieta* de Sofia Coppola¹

Intersections between Cinema and Painting in *Maria Antonieta* by Sofia Coppola

Láís Bravo Serra²
 (Mestra - UFRJ)

Resumo: A cena fílmica de *Maria Antonieta* de Sofia Coppola se faz em dialética com obras pictóricas, ocorrendo primordialmente em três formas: a pintura clássica dentro do espaço diegético enquanto elemento da cenografia; a pintura enquanto cena, quando o quadro fílmico incorpora a estética pictórica de uma obra canônica; e a reapropriação de uma pintura canônica conforme os moldes estéticos do universo fictício do filme em questão, este disposto, enquanto objeto cênico.

Palavras-chave: Cinema; Pintura; Sofia Coppola; Direção de Arte; Imaginário.

Abstract: The scene of Sofia Coppola's movie, *Marie Antoinette*, is made in dialectic with pictorial works, which occur primarily in three forms: classical painting within diegetic space, as an element of scenography; painting as a scene, when the film picture incorporates the pictorial aesthetics of a canonical work; and the reappropriation of a canonical painting according to the aesthetic molds of the fictional universe of the film in question, which was placed as scenic object.

Keywords: Cinema; Painting; Sofia Coppola; Art Direction; Imagination.

Aqui trataremos do filme *Maria Antonieta* de Sofia Coppola. Nosso grifo enfatiza que a versão desta figura não foi representada com rigidez de cunho histórico, mas sim, enquanto uma personagem, cuja a elaboração cinematográfica dialoga com a ludicidade e ficcionalidade da narrativa diegética. Bem como posto pelo cineasta Carlos Diegues, “o cinema não é a reprodução da realidade, logo um filme implica a criação de um universo paralelo, alternativo e verossímil”, em que “sua verossimilhança não depende tanto da experiência diária dos espectadores quanto de seu espírito e ideologia” (ROSENSTONE, 1997, p.137 apud DIEGUES).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: COMPLETAR COM O NOME DA SESSÃO ONDE O TRABALHO FOI APRESENTADO.

2 - Mestranda em Artes da Cena, graduada em Design de Moda, PUC-RJ (2012), e master em Marketing e comunicação de Moda, IED Barcelona - Espanha, (2014). Estuda atualmente a Poética do Espaço (BACHELARD) dos filmes *As Virgens Suicidas* (1999) e *Maria Antonieta* (2006), ambos de Sofia Coppola. Busca com esta pesquisa, estudar o imaginário intertextual na obra desta cineasta através do cunho estético, primordialmente vinculado a Direção de Arte.

Nessa acepção, a noção de *verossimilhança*, como expressa por Aumont, contribui conosco, pois compreende que o cinema não é uma equivalência à realidade, mas sim este universo fabricado e elaborado que dialoga com a realidade em variados aspectos. Aumont coloca:

(...) O respeito do verossímil impõe inventar uma ficção e motivações que produzirão o efeito e a ilusão de realidade. A verossimilhança distingue-se de várias outras noções dramáticas: o verdadeiro, o possível, o necessário, o racional, o real. Assim, para Aristóteles, “a tarefa própria do poeta não é contar coisas que realmente aconteceram, e sim contar o que poderia acontecer. Os acontecimentos são possíveis conforme a verossimilhança e a necessidade” -- é o que distingue a poesia da história. (AUMONT, 2006: 296)

Deste modo, entendemos a construção diegética e narrativa de *Maria Antonieta* como uma ficção, uma obra poética, que detém-se na liberdade própria do meio artístico cinema e campo das artes para se constituir. Entretanto, é necessário compreender que em uma obra fílmica existe ainda assim um “compromisso” com o próprio universo ficcional construído, e isso que promove a verossimilhança, logo, independente do quão distante uma obra seja das normas da realidade, se um filme mantém sua coerência interna, o espectador permanece envolvido com a história. A frente Aumont expõe este quesito, escrevendo que:

No cinema, o verossímil concerne à representação e à narração. O mundo representado é verossímil se for conforme a imagem que o espectador pode fazer do mundo real. Quanto à narrativa, seu verossímil repousa, por um lado, em princípios gerais (princípio de causalidade e de não-contradição, por outro, em convenções de gênero e nas regras implícitas que elas pressupõem; o mundo de referências é o mundo possível definido pelo conjunto dos postulados narrativos, próprios ao gênero particular. (AUMONT, 2006: 296)

Posto isso, o filme, inspirado na biografia de Maria Antonieta por Antonia Fraser, oferece um olhar mais solidário à rainha francesa, a partir da perspectiva adotada pela autora, que expõe esta figura histórica através de um ponto de vista ligado à sua vida íntima, suas angústias e dificuldades pessoais. Fraser, ao problematizar certas questões que usualmente não ganhavam atenção em trabalhos históricos, inspira Sofia Coppola a criar uma versão particular da rainha francesa, a qual busca criar um vínculo com sua experiência íntima por meio de cenas ligadas aos sentimentos e sensações da personagem.

Sobre o filme

Sinopse:

Maria Antonieta é casada quando adolescente com o herdeiro francês do trono Louis XVI, por razões políticas de sua mãe, a imperatriz austríaca Maria Teresa. Com o coração pesado, a princesa de 14 anos tem que deixar seu amado lar para trás - e encontra um mundo completamente novo. A corte francesa tem outros costumes. Seu marido prefere caçar do que cumprir com seus deveres matrimoniais: entediada com seu casamento, Maria Antonieta faz celebrações

pomposas em uma atmosfera elitista isolado do resto da sociedade. Vivos, alegres, despreocupados e luxuosos são os atributos desse regime presente. Pompa encontra o Pop - uma corrida de consumo decadente! “As pessoas não têm pão? Deixem que comam bolo.” - diz-se que essa famosa citação foi dada a Maria Antonieta, ignorante quanto à política e as mudanças sociais em seu país. E assim o começo da Revolução Francesa desce no microcosmo da corte real, até que finalmente a população enfurecida e faminta toma o cetro... De acordo com a biografia de Antonia Fraser, a vencedora do Oscar Sofia Coppola (*Lost In Translation*) dirige *Maria Antonieta* em um frenesi de imagens e trajes, em locais originais na França e com uma trilha sonora moderna (*The Strokes, Siouxsie And The Banshees, The Cure, New Order, Air*). Os atores principais são KIRSTEN DUNST e JASON SCHWARTZMAN. Vencedor do Oscar® 2007 Milena Canoner, Melhor Figurino. (Sinopse capa dvd - Tradução nossa)

Na matéria *A escolha de Sofia* (2006), escrita por Fraser para *Vanity Fair*, a autora transcreve páginas de seu diário pessoal, exibindo sua experiência com Sofia Coppola e dias de gravação de *Maria Antonieta* que participou. Quanto ao primeiro contato de Sofia, a autora coloca:

Referindo-se ao meu livro como “o melhor, cheio de vida, não um drama histórico seco”, e acrescentando: “Eu sei que vou ser capaz de expressar como uma menina experimenta a grandeza de um palácio, as roupas, festas, rivais e, finalmente, ter que crescer” (...). (FRASER, 2006: s/p - grifo nosso)

Nossas análises e pesquisa dão enfoque neste sentido, na experiência que Sofia Coppola buscou criar e transmitir com seu filme, investigando a relação da personagem com o espaço de Versalhes e percebendo a trajetória desta enquanto um percurso de subjetividade poética. A idéia do filme, nas palavras de Sofia, foi imaginar “como deve ter sido do ponto de vista dela [*Maria Antonieta*]. (...) imaginar mais sobre o seu lado pessoal” (COPPOLA, 2006a - chaves nossas). Dessa maneira a cineasta constrói uma outra versão da rainha que acaba por conjecturar um *novo imaginário* relativo à ela.

Conforme posto pela autora Patrícia Dourado, este filme se diferencia no modo de abordar uma trama histórica justamente por este aspecto da intimidade atribuído as cenas através dos planos, cenografia, direção de atores, e tudo mais. Com isso, acompanhar suas transformações pessoais e seus sentimentos nessa jornada torna-se algo afetivo e sensível. Dourado escreve:

Esse crescimento foi tanto mais íntimo quando Sofia compreendeu que o ponto de vista que interessava para sua abordagem era o da personagem histórica, não o dos historiadores ou da historiografia em si, que serviram de base para sua imaginação e para a construção do contexto histórico, mas com a consciência de que o que estava em questão era a construção de um sentimento, a construção de uma experiência íntima dentro de uma história maior. Nas palavras do ator Schwartzman (Luís XVI), “uma história muito íntima de algo enorme”. (DOURADO, 2017: 70)

As escolhas feitas por Sofia Coppola, a poética de cena que entra em voga passa a ser distinta daquelas fixadas pelo lado histórico. Ela adota e enfatiza uma licença poética e estética que, além de expressar o cunho de liberdade criativa do próprio meio artístico, também desloca através dos recursos estéticos o próprio sentido de espaço-tempo. O filme tem sua arte visual e sonora hibridizada entre os códigos do século XVIII e da contemporaneidade, criando um espaço diegético referente à uma Versalhes que só pode existir no momento contemporâneo.

Com uma mistura estilos e condutas de ambos os períodos, a personagem Maria Antonieta é apresentada com vínculos simbólicos e culturais pertencentes contexto atual dos espectadores, facilitando assim a compreensão racional e emocional de situações extremas que ela viveu. O modo que este recurso é realizado são múltiplos, que vão desde a adoção de músicas de rock dos anos 1980 misturadas com músicas barrocas, até frases como “isso é ridículo” saindo da boca da protagonista. Os figurinos, por exemplo, possuem uma modelagem conforme o século XVIII, tendo todavia o uso de algumas cores da época e outras contemporâneas que não existiam, como o rosa-choque. Assim, como diz o consultante das cenas de ópera, Jean-Paul Scarpitta: Sofia “(...) nos conta uma história do passado, com uma extrema consciência de nosso presente. Não é uma representação de estilo do século XVIII. Ela coloca o século XVIII na nossa realidade de hoje.” (SCARPITTA, 2006; 00:03:12).

Rococó e Anacronismo

A história de Maria Antonieta se passa na França, século XVIII, durante o período denominado Rococó. Este durou aproximadamente de 1730, até a revolução francesa, em 1789. Esta revolução que instaura o fim do sistema monárquico, e logo o fim do Rococó, que era um estilo relacionado aos modos de vida da aristocracia, do luxo, exacerbações e prazeres sensoriais. A autora Marie Louise Nery explica:

(...) Era um estilo rico que se caracterizou pelo abuso de ornamentos de flores, conchas e plantas sem a regularidade geométrica. Foi uma expressão da liberdade de movimento, da sensibilidade e do espírito típicos do século XVIII e pode ser visto como uma ponte de ligação entre o Barroco e a postura romântica no século posterior. (...) O rococó desenvolveu-se como forma buscando unicamente o efeito estético, livre de qualquer fim utilitário, num culto à beleza! (...) Os traços característicos da época do Rococó - (...) - foi o excesso generalizado no culto à aristocracia, ao militarismo, à decoração e ao erotismo, procurando fugir das linhas e dos ângulos retos do período anterior, que foram substituídos por arabescos rebuscados. (NERY, 2007: 136 - grifo nosso)

Este estilo é parte do conceito estético adotado pela Direção de arte do filme de Sofia Coppola, o qual se utiliza das características Rococó para conceber visualmente os espaços de Versalhes, com o excesso de ornamentação, as estamparias florais e de natureza, o figu-

rino, a maquiagem. Mas, além disso, este estilo serviu de referência para estrutura social do universo diegético, elaborando os modos de vida das personagens, cheios de compromissos efêmeros, festas, refeições extravagantes, passeios pelos jardins e múltiplos romances.

Em paralelo, Sofia Coppola optou por realizar rupturas com este período, transpondo assim a mesma essência desses códigos Rococó para um símbolos e referências da contemporaneidade. Então o filme transforma, por exemplo, pinturas do período em releituras específicas deste universo, criando imagens pictóricas da Rainha agora com o rosto da atriz Kirsten Dunst, ou mesmo elegendo músicas de rock inglesas dos anos 1980, que foi o período neo-romântico, para justamente introduzir o mesmo espírito romântico e decadente, mas de maneira atualizada.

Outro exemplo é a cena do baile de máscaras, que se insere na fase mais “festeira” de Maria Antonieta. O salão do baile é extremamente grande, amplo, e luxuoso. Os personagens usam vestimentas do século XVIII com máscaras variadas, e dançam ao som diegético de rock, com a música hong kong garden (1978) da banda inglesa Siouxsie and the banshees (Imagem 390).

No artigo *Imaginando Maria Antonieta*, a autora Jennifer Milan identifica que:

Esses momentos criativos (...) não estão ligados ao passado histórico. O espectador que reconhece no disfarce de Dunst [máscara do baile] uma dívida com a máscara preta pintada da personagem de Daryl Hannah, “Pris”, no filme de 1982, *Blade Runner*, sabe que a intertextualidade do filme é mais importante para a cineasta do que as superfícies da história e do cinema de atração (...). (MILAM, s/d : 51 - tradução e grifo nosso)

Nesta relação visual entre a caracterização de Maria Antonieta (Imagem 391) com a personagem Pris (Imagem 392), do filme de Ridley Scott, uma intertextualidade, como dito, é incorporada. Essas caracterizações se assemelham por conta das máscaras e trajes em preto, além dos volumosos cabelos em loiro platinado. Com essa associação a Maria Antonieta se vincula uma personagem relativa à um universo do futuro, e embora isso não transforme por completo o espaço do baile em “futurista”, uma atmosfera subjetiva sutil esta presente.

Esse recurso viabiliza certos quesitos, como a protagonista se mostrar mais ousada e transgressora. Ela flerta com um homem e aproveita a noite com as amigas, enquanto Luís, embora esteja presente na festa, só a reencontra no momento de ir embora. Logo, a música rock com a estética da personagem formam esse espaço “a frente” daquele momento histórico da sociedade e da própria Versalhes diegética.

Esse vínculo com o espectador é criado por códigos de linguagem e estética contemporânea, através de variadas formas. Apesar disso, essas rupturas buscam manter a essência da história. Quanto uma releitura de peça do passado é feita, a estética não o altera, apenas o “estiliza”, dando um aspecto modernizado. Ou em casos atmosféricos, como a música, a intenção é transmitir as sensações que Sofia imaginou para o trajeto da personagem e do período, de modo que o meio é atual, mas a emoção se mantém. A cineasta diz:

Muitas bandas no início dos anos 80 têm esse tipo de espírito romântico do século XVIII. Eu quis que [o filme] fosse um pouco nesse espírito neo-romântico, que era decadente, e relacionado aos adolescentes...além das cores, e das músicas [daquele período] que refletem isso.” (COPPOLA, S., 2006a - grifo nosso)

Logo, embora a forma mude, existe uma coerência de sentimento, seja para a pintura, o matiz cromático, o diálogo, e outros aspectos mais que apresentam esta transposição de época.

Um dos fundamentos deste filme, é o ponto da idade jovem que a personagem ingressa em sua jornada para corte da França, e em cima disso que a subjetividade da trama foi construída. A concepção visual desta produção buscou efetivamente criar espaços e experiências através da lente da juventude, assim, os principais códigos que montam o anacronismo são relativos ao universo adolescente, em diversos períodos. Um caso conhecido é o tênis All Star introduzido no filme (Imagem 389), uma peça de vestuário claramente atual dentro do universo referente ao século XVIII, e assim, com a presença deste tênis em *Versailles*, Sofia unifica no mesmo espaço o passado e o presente.

É importante notar entretanto, que existe entretanto a predominância espaço-temporal relativa ao século XVIII Francês, visto que a narrativa é sobre esse período. O que ocorre é a introdução, adição, reapropriação de elementos que mantêm a mesma essência e formam então esse anacronismo, funcionando como “âncoras” com a atualidade.

Com isso o filme se edifica de códigos que criam uma aderência maior do espectador, seja para se sentir vinculado à esta personagem ou repellido por ela, de todo modo intensificam a relação devido a compressão da distância entre o passado e o presente. Ficamos próximos de *Maria Antonieta*.

Um sentido importante desse recurso realizado no filme, não é apenas por uma questão de aderência comercial com o espectador, mas sim, conforme dito, devido a questão emocional. Uma vez que a narrativa apresenta uma moça jovem sendo levada para uma terra distante de sua família e cultura, que tem que assumir obrigações reais de toda uma nação, um questionamento entra em voga nesta obra. Para sentir essa nova *Maria Antonieta*, esse anacronismo torna-se, de certo modo, até mesmo necessário, caso contrário o peso e pressão da experiência da personagem teriam um impacto certamente menor.

Pinturas pelo espaço, Espaços pintura

Para criar a teia narrativa, os filmes de Sofia Coppola operam com o uso de diversas mídias e intertextualidades, os quais no caso de *Maria Antonieta*, servem muitas vezes também para gerar a estética anacrônica. Nesta produção esta poética de Coppola aparece através de músicas, da ópera, da moda, mas principalmente com as pinturas. Estas, seja dentro do espaço fílmico ou incorporados enquanto a própria cena, gera a estética intertextual com as artes pictóricas e a história, auxiliando a narrativa, criando atmosferas e dinamizando sensações.

No caso então das pinturas, identificamos que este artifício é o ocorre de três modos principais: (1) Os Quadros em Cena, que são pinturas clássicas dentro dos espaços e servem para conceber a cenografia ao mesmo tempo que constroem uma atmosfera subjetiva para a cena; (2) As Reapropriação de Pinturas Clássicas, que são releitura de uma pintura clássica conforme os códigos estéticos do filme dispostas diegeticamente, servindo para o recurso narrativo que dispensa a fala oral ao mesmo tempo de fortalecer a imagem de Maria Antonieta criada pela ficção fílmica; (3) A Cena Fílmica aludindo ao Quadro Pictórico, que são cenas visualmente inspiradas em quadros pictóricos canônicos, formulando essa dimensão subjetiva da imagem conforme a carga histórica e emocional da pintura agora para a cena cinematográfica.

Os quadros em cena

De acordo com nossas pesquisas, as pinturas que identificamos nos espaços cenográficos do filme são parte da coleção do museu de Versalhes, logo compreendemos um vínculo relacionado a “veracidade” atribuída a narrativa. Contudo há de se verificar que, por outro lado estas obras não se mantêm tal qual a disposição original do museu, tendo sido movidas de espaço e mesmo substituídas por outras desta coleção, pela equipe do filme. Logo, entendemos uma atribuição deliberada de cada quadro em seus respectivos espaços como eleitos para estarem em cena, enquadrados, nos respectivos momentos que aparecem cenograficamente.

Como é o caso das pinturas na cenografia do quarto do rei Luís XV, as quais são distintas daquelas que o museu exhibe corriqueiramente. Com isso podemos compreender a elaboração de espaços cujo os elementos eleitos estão ali por um sentido narrativo proposital. Isso é de extrema relevância, pois comporta o uso de peças que indicam o período do filme, a coerência com a história passada naquele palácio no século XVIII, como indica outros sentidos exclusivos da ficção de Coppola que formula uma nova produção de sentido através dessas imagens fílmicas.

O primeiro exemplo que trazemos é na cena em que o rei Luís e Madame Du Barry recebem a notícia sobre a noite de núpcias de Maria Antonieta e Luís, na qual descobrem que o casamento não foi sexualmente consumado. Este quarto apresenta as paredes na cor vermelha, um quadro com os dois personagens em primeiro plano e ao fundo a cama real, e em cada lado uma pintura. Para quem olha, do lado esquerdo está o quadro chamado *Perseu transforma Phineas e seus seguidores em pedra* (1680) (Imagem 691), e do lado direito o quadro *O banquete dos Tântalo* (1766) (Imagem 692), ambos do pintor Jean-Hugues Taraval (1729-1785).

O primeiro quadro (Imagem 691) é uma representação da história mitológica de Perseu, um semi deus que combateu Medusa, uma górgona com cabelos de serpente que transformava em pedra todos aqueles que olhassem em seus olhos. Esta cena pintada diz respeito ao momento final da jornada de Perseu, em que ele triunfa em sua batalha, ao decapitar Medusa e utilizar sua cabeça para transformar seus inimigos em pedra.

O segundo quadro (Imagem 692) é a representação também mitológica da história do banquete do rei Tântalo para os Deuses. Neste mito, Tântalo é um rei amigo dos Deuses, sentindo-se privilegiado com este status. Um dia realiza um banquete para os deuses, e percebendo que a comida está acabando, teme desagradar-los e decide assassinar seu filho servindo-o como alimento para todos. Entretanto, ao que percebem tal ocorrido, os Deuses se revoltam com tal ato e castigam Tântalo, condenando-o ao sofrimento eterno.

Enquanto no primeiro quadro a mensagem narrativa disposta na imagem expressa a glória e a vitória, no segundo o que está sendo expresso é relativo a arrogância e ao castigo. Esses dois objetos criam pilares para o espaço que conforma o cômodo do personagem e para a cena, corroborando o duplo sentido deste momento na narrativa fílmica. O rei, por um lado glorioso e superior dentro da cultura e sociedade, e por outro o castigo de seu filho não ser viril como ele próprio e cumprir suas obrigações monárquicas.

Tais elementos cenográficos, embora apareçam como fundo na composição do quadro fílmico, estão ali para servir um propósito, que como dito, não são escolhas aleatórias. Logo, suas expressões próprias adicionam à atmosfera e a subjetividade do filme, criam camadas de significado para o estado emocional do rei, e ainda que o espectador possa não perceber, são parte da poética deste espaço.

É interessante perceber inclusive que, mais a frente este mesmo cômodo reaparece em um formato bastante similar, apresentando mais um momento de notícias dadas ao rei relativas à vida sexual de Luís e Maria Antonieta ainda não ter sido iniciada. Como antes, há a presença de Du Barry - que intensifica o aspecto viril e sexual da vida do rei - e os quadros estão ao fundo. Contudo, dessa vez vemos apenas a pintura *O Banquete de Tântalo* (Imagem 693), que mesmo projetada para fora de quadro, estando “recortada” no enquadramento, promove a reprodução apenas do sentido emocional da humilhação, arrogância e castigo. Através desse recurso em conjunto a todo resto que conforma a obra completa, Sofia Coppola intensifica o problema de Maria Antonieta, dela não consumir seu casamento, ter um herdeiro, e estar pronto a aliança entre França e Áustria em risco.

O próximo caso de pinturas no espaço fílmico que desejamos destacar, é a pintura *Rebeca e Isaque* (1580) de Paolo Veronese (1528-1588), disposta a cima da mesa do primeiro café da manhã de Maria Antonieta com Luís (Imagem 694) após o casamento. Este quadro (Imagem 695) é a representação da narrativa bíblica sobre Isaque e Rebeca, na qual conta que um serviçal da família de Isaque é incumbido de encontrar uma esposa para ele, e viaja nesta missão só podendo retornar após encontrá-la. Sem sucesso durante um tempo, o homem ora pedindo ajuda à Deus, e declama que ficará em um fosso até que uma mulher apareça e ofereça água para seus camelos, sendo esta a mulher que levará à Isaque. Deste modo o serviçal se mantém ao lado do fosso, até que uma moça, Rebeca, aparece e oferece água para seus camelos.

O momento expresso na pintura é este que mostra Rebeca, após oferecer água aos camelos, ser reconhecida pelo serviçal como sinal divino, oferecendo-lhe as jóias como uma oferta de comunhão com Isaque. Nesta história Rebeca aceita ir se casar e deixa sua família para encontrar Isaque, ambos se apaixonam e se casam, havendo o sentido narrativo do “final feliz”.

O ponto de diálogo entre o quadro e a cena de *Maria Antonieta* é que ambas tratam do teor matrimonial. E, bem como na história de *Rebeca e Isaque*, Maria Antonieta deixa sua família e vida para ir ao encontro de Luis, havendo o casamento arranjado, além da questão da dificuldade para engravidar, que acontece similarmente no texto bíblico. Há além disso, como elemento alegórico e simbólico, a presença das jóias, o sentido de riqueza, e de vínculo entre um presente social oferecido à personagem feminina em troca dela se casar.

Essa teia narrativa executada entre a pintura e o casal fílmico é muito significativa, uma vez que instaura subliminarmente esses quesitos apontados a cima, como também já oferece o “prelúdio” de que terão problemas quanto a gravidez que serão superados, bem como o casamento apesar de complicado no início, encontrará o “final feliz”.

Apesar da tragicidade histórica do casal real, a relação de Maria Antonieta e Luís é apresentada por Sofia Coppola de maneira positiva, como um trajeto de amadurecimento e cumplicidade que vai surgindo e se fortalecendo entre eles. Independente das dificuldades e amantes da rainha, eles passam de estranhos obrigados a se unirem, à um carinho expresso diegeticamente como genuíno, havendo companheirismo e lealdade.

Além desses quadros existem outras formas de pintura que podem ser consideradas como dispostas nos espaços, à exemplo das ilustradas nas paredes (Imagem 696), dos leques (Imagem 697), e biombos (Imagem 698). Para cada cena há uma subjetividade distinta referente à estas pinturas, como na ilustração da cúpula no início do filme, que estabelece um imaginário de ascensão e paraíso na terra como vimos através da pintura explicitamente referente ao céu e anjos.

Essas pinturas aparecerem sem grandes destaque, são parte da cenografia como elementos de fundo na maioria das vezes, contudo ao recair nosso olhar analítico e crítico quanto à estas, foi possível verificar o cunho subjetivo que estas atribuem à cena. Tanto auxiliando a narrativa como instaurando uma atmosfera, esses quadros passam de cenografias “decorativas” para um papel que faz jus à função da direção de arte, que é dar valor plástico a imagem para além de objetos colocados no espaço sem funções que fortaleçam a obra.

Reapropriação de pinturas clássicas

O segundo caso que vincula as pinturas dentro na narrativa e imaginário do filme são quadros apresentados em cena como versões reformuladas de acordo com a estética do universo diegético. Distintamente do primeiro caso, que as pinturas se mantêm tal qual as originais (sendo inclusive estas originais), aqui o Sofia Coppola propõe com a equipe de arte imagens de Maria Antonieta enquanto a personagem interpretada por Kirsten Dunst. A

estética destas pinturas então se constroem com a mesma premissa do conceito visual da narrativa, cruzando traços do passado com o contemporâneo, ou seja, são pinturas reformuladas pictoricamente conforme as originais com o rosto da atriz e outras interferências.

Nestes casos temos especificamente três quadros, que são as alusões à *Maria Antonieta e seus dois filhos* (1785) (Imagem 699), *Maria Antonieta com uma rosa* (1783) (Imagem 700), e *Maria Antonieta rainha da França com seus filhos* (1787) (Imagem 701), todos pintados pela artista Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842).

O primeiro quadro se apresenta no espaço externo de um dos jardins de Versalhes, nesta cena vemos Maria Antonieta com seus dois filhos posar para a artista enquanto esta realiza a pintura. Embora a pintora esteja de costas, sabemos que é Élisabeth Le Brun (Imagem 702), pois o quadro já exhibe elementos o suficiente para identificarmos que se trata da representação da obra *Maria Antonieta e seus dois filhos* (1785). Podemos identificar essa relação entre o quadro em processo de criação com a pintura original de Le Brun devido a disposição das figuras em quadro, a paisagem arborizada e os figurinos, em que o vestido de Maria Antonieta é o principal ponto de intercessão. Ou seja, a direção de arte, direção de atores e enquadramento (ainda que a orientação esteja horizontalmente invertida), criam em conjunto esse metatexto entre ambas as cenas, pictórica e fílmica, e entre a história e a ficção.

O segundo quadro que aparece neste formato é *Maria Antonieta com uma rosa* (Imagem 703), sendo este posicionado de outro modo. Na cena desta pintura o quadro é o objeto de destaque e serve para realizar uma narrativa mais explícita, formulando assim uma elipse temporal também. A imagem pictórica aqui é mais claramente estetizada, pois além de estar em primeiro plano, ela está “finalizada”, não em processo de criação, logo vemos explicitamente o rosto de Dust ao invés da rainha francesa histórica.

Este momento é construído por três planos fixos, todos com o quadro centralizado, e cada um deles com uma intervenção textual sobreposta à própria tela com uma tipografia contemporânea. O design gráfico desses textos possuem uma estética modernizada, com fontes em caixa alta, escritas à mão, e letras de forma, todos em cima de faixa branca, semelhante à um risco grosso de trinta. As frases inseridas são mensagens narrativas que relatam as manifestações de revolta da população francesa começando suas revoltas, nestas estão escrito: “*Cuidado com o déficit*” (Imagem 703), “*Rainha do débito*” (Imagem 704), “*Gastando até a ruína da França*” (Imagem 705).

Por fim, o terceiro quadro é posto em cena também em destaque e fornecendo uma narrativa que cria elipse temporal. Neste a pintura alusiva à *Maria Antonieta rainha da França com seus filhos* é dividida em duas, mostrando primeiro Maria Antonieta com seus três filhos, o terceiro sendo um bebê no berço, e depois o mesmo quadro (que é conforme o original) em que o berço está vazio, representando o falecimento precoce desta criança.

A cena é construída em três planos planos, que mostram o espaço com uma parede apenas, na qual dois guardas entram com um enorme quadro, penduram-o na parede, e saem de quadro (Imagem 706-707) . Em seguida estes mesmos personagens entram novamente em cena e retiram o quadro da parede (Imagem 708), retornando em seguida em um terceiro plano com o outro quadro e recolocando-o na parede, este agora com o berço vazio (Imagem 709-710).

Esta criança nem mesmo aparece enquanto um personagem, Coppola opta por narrar a história através deste recurso visual, o que intensifica o vínculo com a história devido à pintura ter sido o meio de registro daquele século e daquela família. Igualmente, desta forma, o filme fortalece a intertextualidade entre cinema e pintura, criando o cruzamento entre ambos dispositivos e enaltecendo o estilo desta cineasta cunhado na narrativa visual e de mídias diegéticas.

Além da inserção desta criança que não existe no quadro original outras alterações foram realizadas por parte da diretora e sua equipe, como o uso do rosto de Dusty (como nos anteriores) e a palheta cromática do figurino. Para acentuar o efeito da morte e do luto enfrentado pela personagem, os figurinos da cena pictórica são postos em preto, enquanto no original o vestido da rainha é vermelho.

Essas alterações são parte da direção de arte do filme, que se utilizam de efeitos especiais para recriar tais obras de modo coerente com o universo fílmico, e “mergulhando” assim o registro histórico dentro da estética do universo fictício imaginado por Coppola. São recurso que formulam o anacronismo, o hibridismo entre mídias e auxiliam a esclarecer o papel das artes e do cinema enquanto ficções, por mais correlacionados à qualquer evento real.

Estes quadros originais foram criados à pedido da rainha Maria Antonieta justamente como elementos comunicacionais para com a população, ou seja, foram *mídias* concebidas para associar sua figura à uma imagem mais maternal. Isso se deu por conta das revoltas que já haviam iniciado, então tratava-se de uma tentativa de mudar a forma que era vista, de “esbanjadora” para “maternal”. Assim, por meio dessas pinturas o filme constrói um universo que consolida intradiegeticamente esta versão de Maria Antonieta enquanto rainha de Versalhes. Ou seja, a associação com pinturas reais sendo reapropriadas pela ficção imaginada por Sofia Coppola, fortalecem o espaço fílmico enquanto universo próprio, criando potência estética para os questionamentos e perspectivas apresentadas ao longo da narrativa.

Além do mais, a atribuição da artista Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun enquanto figura eleita para criar essa teia visual da trama fílmica, é importantíssima, pois ela disponibiliza mais uma camada relativa ao olhar feminino para com essa versão da história. Enquanto diretora mulher, Sofia Coppola adapa para o cinema a história de uma mulher baseando no livro de Fraser, ou seja, forma-se um condensamento dessas perspectivas, que Le Brun vem à ser mais uma peça não apenas secundária, mas solidifica-se enquanto a criadora de um olhar e uma imagem que fica para história.

Quadro Fílmico em alusão ao Quadro Pictórico

O terceiro caso é a transformação de todo espaço fílmico em uma alusão à pinturas. São cenas em que o quadro cinematográfico adota uma concepção estética e cênica cruzada com a de quadro pictóricos clássicos. Para isto, a direção de arte e fotografia, ou seja, os cenários, a palheta cromática, os figurinos, a iluminação, o enquadramento, se referenciam diretamente às pinturas aludidas em questão.

A cena de coroamento de Luís XVI (Imagem 711) é nosso primeiro exemplo, estando em analogia com a pintura *Coroação de Napoleão Bonaparte* (1807) de Jacques-Louis David (Imagem 712). Nesta, apesar da cena inverter horizontalmente a composição, a coroação de Luís XVI como Rei da França é representada conforme o quadro da coroação de Napoleão Bonaparte. Os espaços se referem a uma Catedral, com uma elevação criando um tablado para as figuras monárquicas e clérigas, com um grande trono ao fundo de aspectos semelhantes, e na lateral um trono com fundo azul marinho aveludado no qual está a figura feminina.

A cenografia destes espaços apresentam semelhanças através desses tronos, em seus respectivos materiais, tecidos e design, as cortinas, e a palheta cromática em azuis, bordô, creme e dourado, que inclui a padronagem dos tecidos em azul, que possui cruces douradas.

Entre estas existe a distinção de perspectivas, das matriarcas, que na pintura é a mãe de Napoleão, Maria Letícia Ramolino, e no filme é Maria Antonieta. Além de a figura central sendo coroada, que na pintura apresenta ser a Imperatriz Josefina de Beauharnais, ajoelhada recebendo a coroação por Napoleão, e no filme Luís que esta ajoelhado, sendo coroado pelo clero. No quadro Napoleão já esta coroado por ele mesmo ter executado esta ação, como ato de empoderamento perante o reino e mesmo a igreja.

Logo, além da hibridização da cena que formula uma narrativa através da estética, cunhando um quadro com diversas camadas de significado com a história da arte, a relação entre as figuras estabelece a subjetividade para os personagens. Maria Antonieta está em posição de poder ao associar-se a Maria Letícia Ramolino, diferente de Josefina de Beauharnais que esta ajoelhada perante seu esposo. Enquanto Luís, se atrela à Napoleão por um lado, que tange a má administração de seu reinado, e se diferencia no sentido de poder, pois ele se mostra inseguro para assumir o posto que lhe é designado, não esta emocionalmente no comando da situação.

A reconstituição desta cena enquanto momento da coroação reforça inclusive a fala de Luís XVI no filme quando é anunciada a morte do pai. O personagem ajoelha junto a Maria Antonieta, e olhando para cima diz: “Querido Deus, nos guie e nos proteja. Nós somos muito jovens para reinar”.

A outra cena é na fase final do filme, que mostra uma imagem simbólica de Axel na guerra (Imagem 713), a qual é feita em alusão a pintura *Napoleão Bonaparte cruzando os Alpes* (1801), de Jacques-Louis David (Imagem 714). Esta imagem está associada aos pensamentos de Maria Antonieta, visto que ela está na janela saudosa de seu amante que partiu. Logo, neste caso, a associação com Napoleão incita o poder.

Os quadros são análogos enquanto composição cênica, a posição das figuras, o cenário, figurino, palheta cromática, e atmosfera heroica que atribui “movimento” a pintura, quesito que no filme é incorporado reduzindo a velocidade de movimento da imagem. Nestas, ambos personagens estão montados em um cavalo branco, que está empinado, trajando vestimentas militares de época nas cores branco, preto e bege, com uma capa vermelha e chapéu preto no mesmo estilo. O espaço apresenta uma paisagem semelhante, que se refere à um campo de batalha, com fumaça, ambiente terroso, soldados e rodas de carroças ao chão, sendo esses dois últimos elementos posicionados ao fundo, na pintura, e a frente, no quadro fílmico.

O quadro representa a vitória de Napoleão sobre o exército da Áustria, revelando a relação subjetiva entre Maria Antonieta e Axel, conforme ela “perde” sua alegria em sua partida. Além de incitar a “perda” da personagem perante a nação francesa, uma vez que ela é austríaca “perde” para a França em diversos sentidos ao longo do filme, que neste final, se conforma efetivamente com a revolução.

Desta maneira, filme constrói imagens que por meio da intertextualidade e referência às artes, contribuem com a narrativa conformem reforçam subjetivamente o momento da história diegética. Outras cenas mostram possuir alusões às pinturas clássicas, como o quadro fílmico do picnic embaixo da árvore (Imagem 715), com o quadro *Parada após caça* (1705), de Charles André Van Loo (Imagem 716). A cena na noite da festa de aniversário de Maria Antonieta que junto à seus amigos, ela vai para o lago esperar o sol nascer (Imagem 717-718); com o quadro *Iluminação do Belvedere de Petit Trianon* (1781), de Claude-Louis Châtelet (Imagem 719). A cena de Maria Antonieta com os músicos no *Trianon*, com o quadro *Concurso de Música* (1754) (Imagem 720) e a cena da protagonista beijando Axel (Imagem 721), com o quadro *Amantes apaixonados* (1765) (Imagem 722), ambas pinturas de de Jean-Honoré Fragonard.

As Pinturas e o Espaço Fílmico

Essas diversas referências aos quadros clássicos incitam de modo geral, debates relativos à relação entre *Cinema e Pintura*. A presença das molduras estabelecidas pelo quadro fílmico e pictórico, travam diálogo constituindo o recorte de espaços os quais promovem destaque para o que está em campo de modo que, paralelamente, este campo exibe imagens que criam um aprofundamento subjetivo e transbordamento da narrativa em princípio estabelecida.

Na história da arte, a delimitação de um quadro traz consigo a idéia de uma área em que a imaginação pode se apresentar conforme o espaço da tela disponibiliza-se para a impressão de representações variadas. Dentre as inúmeras maneiras de conceber uma imagem, desde as que intentam uma fidelidade óptica do mundo real, ou as que rompem com a formalidade deste, uma tela é espaço para imprimir o próprio olhar e as sensações do artista enquanto elementos visuais. Cria-se uma cor e uma forma para o vento invisível, faz e se desfaz os contornos das sombras e da luz que no mundo real se estabelece pela natureza, pois na tela o criador detém seu espaço de liberdade para além do que é tido como “fato real”.

E, do mesmo modo que a pintura buscou se equivaler a realidade, esta sempre foi algo outro, com clara distinção devido à seus atributos bidimensionais, texturas e própria natureza técnica. O cinema por sua vez teve de “brigar” por este lugar de liberdade. Justamente por sua forte proximidade visual ao mundo ocular, como a fotografia com seus registros de imagens do mundo real, o cinema mais ainda por conta destas estarem em movimento recebeu (e recebe) um impacto no espectador muito ligado à veracidade.

Os debates quanto ao realismo de um filme, seu onirismo ou documental, são intrínsecos à imagem cinematográfica e sua história, a qual a idéia da tela e da moldura são chaves fundamentais. Ainda que posto por Bazin, que a tela é uma janela que abre para outro mundo, as imagens fílmicas sempre possuíram capacidade afetiva muito poderosa sob o espectador, levando-o a questionamentos éticos e políticos sérios ao longo do tempo. Contudo (e sobretudo), o cinema, uma vez que compreendido como arte, passou a ter este aspecto vinculado a criatividade e subjetividade humana, que tudo tem a ver com a imaginação.

No filme de Sofia Coppola o quadro fílmico evoca esse debate justamente ao trazer em destaque o quadro pictórico, pois coloca em voga o uso da pintura enquanto registro de fatos históricos conjuntamente com a natureza mais livre da arte. Ao se reapropriar das imagens da rainha francesa enquanto elemento da ficção e utilizar alusões a pinturas canônicas para construir a cena, *Maria Antonieta* de Coppola cria uma fissuras com o quesito de registro questionando outros aspectos sob a formulação cultural desta mulher.

E, de modo complementar, os quadros de acervo dispostos cenograficamente no espaço fílmico auxiliam nesta mesma idéia, dando a profundidade de cena para além da busca do verossímil, mas sim da profundidade imaginária, subjetiva, afetiva desses personagens. O impacto causado pelas telas ao fundo, embora não necessariamente percebidas, atribuem à imagem fílmica novas dimensões sensível, e com isso podemos *sentir* a história de uma nova forma. Ou seja, o próprio papel do cinema enquanto uma obra estética, que evoca uma experiência daquele que interage com ela, é expandido e intensificado nestas molduras, nessas simbologias que fazem parte da cultura e imaginário coletivo.

Neste sentido, a liberdade criativa que uma tela possibilita, independente de sua superfície, dispositivo ou extensão, é abertura de um novo mundo, no qual o imaginário do artista pode se projetar. Seja com a tinta, programa digital, ou palavras escritas, conforme a moldura se apresenta a porção de mundo subjetiva, a imaginação material, ganha espaço para manifestar-se no mundo formal. Em *Cinema e Pintura* (2004), Aumont coloca:

As duas funções do quadro (moldura) são, provavelmente, mais fáceis de ser consideradas juntas e, sobretudo, de ser “estendidas” a todas as artes da imagem figurativa. (...) O quadro (moldura), nos diz ele [Bazin], em suma, pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-la ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites.(...) Limite e janela (...), a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois e, no mais das vezes, com os dois *juntos*. A história da pintura está repleta de casos onde o limite se transforma em janela e vice-versa, na fronteira, às vezes, do indecível. (AUMONT, 2004:119)

Esses rebatimentos entre a pintura e o filme *Maria Antonieta*, não se tratam de um prolongamento perspectivo do espaço euclidiano, mas de um prolongamento de mídias e imaginação. Conforme Sofia Coppola atribui essas expansões da imagem pictórica para o quadro fílmico, os cruzamentos entre as linguagens indicam que a capacidade estética ultrapassa delimitações dos modos processuais, estando intrinsecamente em constante diálogo e tensionamentos. A história que era registrada por pinturas, hoje é registrada por mídias tecnológicas, de modo que em ambos os casos o cunho de veracidade é ficcional, uma vez que sempre é pontos de vista, recortes, posicionamentos, enquadramentos da “porção de espaço posta em campo”, enquanto metáfora para a mensagem.

E, conforme essas cenas exibem uma mistura desses procedimentos, em que conforma inclusive construções “subliminares”, a capacidade estética ganha valor, demonstrando que a essência subjetiva de uma obra de arte promove uma experiência sensível para além da razão, do explícito. Essas pinturas, enquanto elementos dialéticos à idéia de aura (BENJAMIN), possuem em si um valor único que perpassa enquanto imaginário coletivo na história da arte, e assim agregam a constituir o filme em nível atmosférico, uma vez que estão *projetadas* na cena.

No dicionário Bachelardiano (2013), há a definição do termo *projeção* é:

A imaginação deforma, transforma e transfigura o real numa obra de arte, imprimindo-lhe a marca e a força projetante de seu criador. Cada autor tem suas impressões “íntimas sobre o mundo exterior” e uma “experiência onírica” anterior à contemplação. Contempla-se o mundo de acordo com os sonhos e os fantasmas que habitam o mundo de um poeta. (ARIAIS, 2013:159)

Assim, essas imagens conformam este sentido da projeção da pintura clássica, considerando então é há uma transfiguração conforme a própria imaginação da cineasta, que fica explicitada conforme ela altera elementos diegéticos de acordo com sua própria concepção desta história. Ao assumir uma nova imagem para registros históricos, Sofia Coppola declara que seu filme é uma obra de arte, que não pretende reconstruir o passado, mas expressar sua própria versão de mundo interior através dos “olhos” de sua personagem.

Referências

ARIAS, Maria Helena de Moura. *etal. Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos*. Londrina: Agripina Encadernación Alvarez Ferreira, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. 3ª Edição. Lisboa: Texto & Grafia, Ltda. 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. 2ª Edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: Cinema e Pintura*. 2ª Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

AUMONT, Jacques. *et. al. A Estética do Filme*. 9ª Edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2017.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990a

_____. *A Terra e os Devaneios do Repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b

_____. *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A Terra e os Devaneios da Vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

_____. *A Psicanálise do Fogo*. 1ª Reimpressão. São Paulo: Martins Fontes, 2012. _____ *A Poética do Espaço*. in: *Bachelard, Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 2ª Edição. São Paulo: SENAC. 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema, uma introdução*. 1ª Reimpressão. São Paulo: Editora Unicamp, 2018.

BRUBACH, Holly. *The unashamedly feminine filmmaking of Sofia Coppola*. Revista The Gentlewoman, Londres, no 15, pág. 198-213, 2017.

BUNGARTEN, Vera. *A Imagem Cinematográfica: convergências entre Design e Cinema*. PUC-RJ, 2013.

COPPOLA, Sofia. *The unashamedly feminine filmmaking of Sofia Coppola*. Revista The Gentlewoman, Londres, no 15, pág. 198-213, 2017a. Entrevista concedida a Holly Brubach, em Nova Iorque, 2017.

DIAMOND, Diana. *Sofia Coppola's Marie Antoinette: Costumes, Girl Power, and Feminism*. in: *Fashion in Film*. Indiana: Indiana University Press, 2011.

DOURADO, Patrícia. *A construção de uma jornada intimista: Entre autoria e colaboração, o processo criativo da direção de arte em Maria Antonieta de Sofia Coppola*. PUC-SP, 2013.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANDYSIDE, Fiona. *Sofia Coppola, A cinema of Girlhood*. Londres: I.B.Tauris, 2017.

JOURNOT, Marie-Thérèse. *Vocabulário de Cinema*. Lisboa: Edições 70: 2005.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Revista FAMECOS, Porto Alegre, no 15, pág. 74-86, agosto 2001. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, 20/03/2001.

- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.
- MILAM, Jennifer. *Imagining Marie Antoinette: Cultural Memory, Coolness and the Deconstruction of History in Cinema*. s/d.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: ensaio de Antropologia Sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- NERY, Marie Louise. *A evolução da Indumentária: Subsídios para criação de figurino*. 2ª Reimpressão. Rio de Janeiro: SENAC. 2007.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Bachelard, Vida e Obra*. in: *Bachelard, Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SABINO, Marco. *História da Moda*. HAVANA, 2011.
- SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa Cinematográfica, Contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5a Edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2014.

Filmes Documentários

- MARIA Antonieta (*Marie Antoinette*). Direção de Sofia Coppola. EUA, França: Pricel, Tohokushinsha Film Corporation, American Zoetrope, Pathé, 2006. (123 min.), son., color.
- MARIE Antoinette, *making of du film réalisé par* Sofia Coppola. Direção Eleanor Coppola. 2006a.

Vídeos

- COPPOLA, Sofia. *Sofia Coppola, Kirsten Dunst talk Marie Antoinette*, 2006b. Link de acesso: <<https://www.youtube.com/watch?v=igt1o7HSyXI>>

Sites Entrevistas

- COPPOLA, Sofia. 2017c. *Sofia Coppola: 'I never felt I had to fit into the majority view'*. Acesso: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/02/sofia-coppola-beguiled-i-never-felt-i-had-to-fit-into-the-majority-view-interview>>
- COPPOLA, Sofia. *Sofia Coppola: Auteur a la Mode*. 2017e. Acesso em: <<https://www.prestigeonline.com/hk/people-events/sofia-coppola-auteur-a-la-mode/>>
- FRASER, Antonia. 2006c. *Sofia's Choice*. Revista online: Vanity Fair. Link acesso: <<https://www.vanityfair.com/news/2006/11/fraser200611>>

Deslocamentos e errâncias: Chantal Akerman sob o olhar comparatista¹

Displacements and wanderings: Chantal Akerman under the comparative look

Larissa Veloso Assunção²
(Mestranda PPGCOM/UFPE)

Resumo: O trabalho objetiva refletir sobre os deslocamentos e errâncias na obra da cineasta belga Chantal Akerman. Busca-se articular um olhar sobre seu cinema a partir de uma perspectiva comparatista com as obras do cineasta lituano Jonas Mekas. Procura-se, assim, discorrer sobre a deriva pelo espaço, a sensação de não pertença e a atmosfera melancólica de suas paisagens, pensando as maneiras pelas quais as obras de ambos são atravessadas por essas questões.

Palavras-chave: Errância, Cinema, Paisagem.

Abstract: The work aims to reflect on the displacements and wanderings in the cinema of Belgian filmmaker Chantal Akerman. It seeks to articulate a look at her cinema from a comparative perspective with the work of Lithuanian director Jonas Mekas. Thus, we try to discuss the drift through space, the sense of not belonging and the melancholic atmosphere of their landscapes, thinking about the ways in which the works of both directors are crossed by these questions.

Keywords: Wandering, Cinema, Landscape.

“Eu não sinto que pertenço... Estou apenas desconectada... De praticamente tudo”, Chantal Akerman nos diz em seu filme *Là-Bas* (2006). Cineasta belga de origem judaica, Akerman sempre teve sua obra atravessada por questões relativas ao espaço, ao trânsito, ao deslocamento. Há, em seu cinema, a recorrente sensação de não pertencimento e uma espécie de impossibilidade de habitar o mundo. Em seus filmes, parece haver sempre alguém em vias de partir ou de iniciar uma deambulação sem destino. São figuras errantes, deslocadas.

A frase proferida por Akerman ressoa também no modo como o cineasta lituano e também judeu, Jonas Mekas, encara as questões ligadas ao deslocamento e à errância. Seu cinema também é marcado, por vezes, pela sensação de não pertença e constantes perambulações do cineasta pelas ruas e paisagens urbanas. Tanto em Akerman quanto em Mekas a sensação de não pertencimento se faz presente em suas filmografias como um todo. Jonas Mekas por ter vivido ele próprio a situação de exilado, de *displaced person*. Com relação a

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 3 (Constelações II) - ST Cinema comparado

2 - Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Graduada em Cinema e Audiovisual em 2017, pela mesma instituição.

Akerman, sua mãe que vivera a condição de exílio. De origem judaica, Natalia Akerman fora levada ao campo de concentração nazista de Auschwitz. Sendo uma sobrevivente de “lá” - maneira pela qual se referia ao local de extermínio - fugira da Polônia para a Bélgica - local de nascimento de Chantal, nunca mais retornando a seu país de origem. “Depois da guerra, o silêncio encobriu as palavras na casa dos Akerman. ‘Não há nada a dizer’, falava sua mãe. ‘Não há nada a remoer’, dizia seu pai. ‘E é sobre esse nada que eu trabalho’, explica Chantal Akerman. (LEANDRO, 2010, p. 97). De tal maneira que esse sentimento de ser arrancado do próprio lar é algo que permeia a produção de ambos os cineastas, por mais diversos que sejam seus filmes uns dos outros.

Nesse sentido, me interessava a busca de um pensamento em conjunto desses filmes. De que maneira, contudo, falar de dois realizadores com obras tão diversas e, à princípio, distantes? Akerman é uma cineasta de planos longos e fixos, cuja câmera quase todo o tempo se mantém rígida. Mekas, ao contrário, está sempre com a câmera em mãos. Suas imagens são trêmulas, fugidias, por vezes passam tão rapidamente que mal vemos o que se colocou diante de nossos olhos. Em outros pontos, contudo, suas obras se aproximam. Ambos são cineastas cuja relação com o espaço, a paisagem e a cidade se revela como aspecto fundamental. Constantemente vemos personagens - ou os próprios realizadores - em deslocamento. Esse impulso errático é central para o modo como os dois concebem suas obras.

Ao pensá-los em conjunto, de maneira relacional, os filmes desses cineastas apontam para questões diversas. A perspectiva comparatista, portanto, nos termos em que Mariana Souto (2016) coloca - a partir da noção benjaminiana de constelação - se mostrou enriquecedora. O conceito de constelação surge em Benjamin (1984) como uma analogia de sua discussão epistemológica diante dos modos pelos quais ele acredita ser possível conhecer os fenômenos. “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis” (BENJAMIN, 1984, p. 56). Nesse sentido, a constelação é uma metáfora para um olhar sobre as coisas do mundo em que o pesquisador não descobriria, na observação de seus objetos de estudo, uma lei *à priori* que os justifica, mas construiria mesmo uma determinada configuração em que essa ideia se revelaria, à exemplo de uma constelação.

A metáfora (...) ajuda-nos a pensar os conjuntos em termos de imagem. Benjamin opõe as constelações a um pensamento que visa à concatenação e à progressão linear; elas se dão na forma de uma rede. (...) À maneira do observador de estrelas, cabe ao colecionador contemplar elementos que se destacam e ver que ligações poderiam ser estabelecidas entre os pontos. A leitura constelar se caracteriza pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas (SOUTO, 2016, p. 35).

Nesse sentido, as possibilidades de conexões são múltiplas. Se individualmente certas questões aparecem na obra de cada um dos realizadores, é no pensamento em conjunto e constelacional que esses afetos emergem com outra força, como se uma obra fizesse ver melhor o que há na outra.

Figuras errantes na paisagem e o cinema como percurso háptico

Em *Notícias de casa* (1975), Chantal Akerman filma Nova York a partir de seus espaços transitórios enquanto narra, na banda sonora, as cartas de sua mãe enviadas no período em que a cineasta morou nos Estados Unidos. As imagens revelam o contínuo trânsito de pessoas a passar, a esperar a chegada do metrô, ou ainda as luzes em neon dos estabelecimentos e dos faróis dos carros que surgem à medida que a noite chega. Há, nessas paisagens, aliadas ao tom das mensagens maternas, uma espécie de distanciamento e não pertença com esse espaço.

Em *Lost, Lost, Lost* (1976), Jonas Mekas registra sua vida nos Estados Unidos, sua casa no Brooklyn, seus amigos próximos e, no entanto, a impossibilidade da casa natal se faz presente todo momento. Seu olhar de estrangeiro marca constantemente sua condição de exilado. Como no filme de Akerman, a casa também está “lá”, distante daquele que enuncia. Filmadas em 16mm, suas imagens são lampejos de memória, registros de acontecimentos menores com as pessoas próximas, familiares e amigos; ou ainda as reuniões no bairro, em que se discutiam a condição de imigrante dos tantos lituanos no Brooklyn. Se em alguns momentos Mekas fala explicitamente sobre esse contexto pós-guerra, como quando filma pequenas manifestações e atos em Nova York, ou reivindica para si o lugar de estrangeiro no qual a guerra o colocou, seu tema maior é o cotidiano, mas um cotidiano completamente outro por causa de todo contexto que o funda.

No livro *Atlas of emotion*, Giuliana Bruno (2018) considera a arquitetura como estando diretamente ligada à experiência fílmica. O percurso pelos espaços, a dinâmica do caminhar, a fragmentação do olhar - tudo que é intrínseco ao se deslocar por um conjunto arquitetônico também é reivindicado como próprio da espetatorialidade do cinema. Em outras palavras, nos deixamos levar pelos afetos e emoções através das imagens, cidades e paisagens que o cinema nos oferece. Menos do que espectadores estáticos, a autora fala de um caráter viajante em todos aqueles que assistem filmes. Por isso a reivindicação de uma vivência espacial aos espectadores do cinema, contraposta à ideia de uma imobilidade do corpo que por vezes se coloca como inerente à espetatorialidade fílmica. “Filme/corpo/arquitetura: uma dinâmica háptica, uma estrutura fantasmática do espaço e da narrativa vividos” (BRUNO, 2018, p. 89). Ambos os cineastas aqui em questão, nesse sentido, empreendem seus registros pela cidade como percursos hápticos, seja pela textura das imagens ou pelo próprio caráter melancólico dessa perambulação.

Atmosferas melancólicas

Há, nesses filmes, uma persistente melancolia. Seja no tom da leitura das cartas em *Notícias de casa*, seja na paisagem enevoadas de uma Nova York que se distancia. Ou, em Mekas, nas narrações carregadas de sotaque que, num tom de lamento, revela a solidão de suas caminhadas pela cidade. Como pensar a melancolia desses filmes, portanto, na relação com o deslocamento e a errância? Sobre a relação do estado melancólico e a paisagem - uma

melancolia que se daria no percurso pelo espaço -, Maria Rita Kehl (2010) coloca que Walter Benjamin, por mais que conhecesse a obra de Freud, teria sido “o último dos pensadores modernos a tomar a palavra melancolia no sentido pré-freudiano, ao relacionar o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social” (KEHL, 2010, p. 2).

Nesse sentido, a figura do flâneur, na obra de Baudelaire, para Benjamin, encarnaria esse viés melancólico mais próximo da concepção de melancolia como ligada a um desajuste com as normas sociais, por exemplo. É a partir disso que Kehl (2010) fala de uma melancolia que se faz no percurso mesmo pela cidade, numa experiência urbana que é a da modernidade - o flâneur não pertence à multidão, há uma sensação de não pertença em suas errâncias. Essa melancolia que se evidencia nas paisagens e no percurso urbano é muito presente na obra de Akerman e Mekas. Nesses filmes, todos do pós-guerra, é mesmo uma atmosfera de desconexão e não pertencimento que atravessa o percurso dos cineastas pelas paisagens, ruas e cidades. Essa atmosfera nos chega enquanto dimensão háptica dessas imagens e percursos. Assim, quando nos fala sobre o *Stimmung* (atmosfera, ambiência) de uma obra, Gumbrecht (2014) pontua o caráter sensorial dessas atmosferas na experiência estética. Trata-se, sobretudo, de “ser afetado” - como quando se é afetado “pelo som e pelo clima atmosférico” (GUMBRECHT, 2014, p. 13)



Figuras 1 e 2: *Notícias de Casa* (Chantal Akerman) e *Lost, Lost, Lost* (Jonas Mekas).

Essa atmosfera de não pertencimento se apresenta no modo como os cineastas registram o espaço urbano. São figuras que deambulam perdidas no espaço, atravessam a paisagem buscando qualquer sorte de caminho. A paisagem se constitui, portanto, enquanto ausência de pertencimento. “(...) ela é, enfim, a terra - daqueles que não têm terra, que estão inquietos e alienados, que não são um povo, que são de uma só vez aqueles que perderam o seu caminho e que contemplam o infinito — talvez o seu infinito distanciamento” (NANCY, 2005, p. 58). A Nova York de *Lost, Lost, Lost* ou de *Notícias de casa* deixa de ser aquela do imaginário mais imediato de uma “cidade global” e se torna “pequena, menor”, no sentido de um olhar que é marcado pelo afeto, pela dor, pela beleza ou mesmo pela ausência desta. Nesses dois filmes, os cineastas registram a cidade nova iorquina a partir do olhar estrangeiro. Tal olhar para a cidade estadunidense se dá sempre com comentários e referências à

casa natal. Outros dois filmes desses cineastas, contudo, realizam o movimento contrário: o de um retorno, o de uma volta do mundo a casa. São eles *Não é um filme caseiro* (2015), de Chantal Akerman e *Reminiscências de uma viagem à Lituânia* (1972), de Jonas Mekas.

De volta a casa: fragmentos de memória

“Para inventar sua memória, Chantal Akerman fez do cinema um meio de deslocamentos sucessivos. (...) É assim que sua obra vai reunindo, por outros caminhos, que não o da lembrança, fragmentos de sua história pessoal” (LEANDRO, 2010, p. 98). O mesmo comentário da autora sobre Akerman pode ser considerado sobre o modo como Mekas realiza seus registros. A volta a casa materna, em ambos os cineastas, se dá a partir da reunião de fragmentos de um passado perdido, inconcluso, fugidio. “Como nas teses de Walter Benjamin sobre a História, na obra de Akerman a imagem do passado só aparece num lampejo. A imagem do passado ressurgue como uma dor infinita que habita seus filmes” (LEANDRO, 2010, p. 97). Esse cotidiano individual atravessado pela dimensão histórica se evidencia em *Não é um filme caseiro* (2015) quando Akerman retorna à casa da mãe e filma esses momentos cotidianos: suas conversas com ela, sua rotina, os espaços da casa. A câmera transita pelos cômodos, mas sempre em enquadramentos fixos, distantes. Akerman vez ou outra atravessa a imagem, anda pela sala, senta-se com sua mãe na mesa da cozinha enquanto as duas comem e conversam. As duas dialogam sobre o passado, Natalia Akerman fala de seus pais, lembrando o jeito deles com as filhas. Akerman pergunta a sua mãe sobre as orações, sobre o Shabbat, e lembra quando seu pai a tirou da escola judaica.

Em *Reminiscências...* (1972), Mekas filma o retorno a seu país natal após 25 anos longe de casa. O filme inicia com imagens em preto e branco, filmadas em torno do final dos anos 1950, na época em que Mekas morava em Nova York. As imagens são de um passeio no bosque Catskill. “E é provável que essa tenha sido a primeira vez, enquanto caminhávamos pela floresta, naquele dia de início de outono, pela primeira vez não me senti sozinho na América”, Mekas nos diz em inglês, mas cuja narração é marcada pelo forte sotaque lituano. A segunda metade do filme, já em colorido, são imagens da Lituânia: a paisagem local, seus familiares e sua mãe na casa em que, um dia, ele morou. Num dado momento, contudo, ele se questiona: “então, o que fazer quando se volta para casa depois de vinte e cinco anos?”.



Figuras 3 e 4: *Não é um filme caseiro* (Chantal Akerman) e *Reminiscências...* (Jonas Mekas).

Ele retorna a casa, mas ciente da disjunção de tempo entre o que ele carrega enquanto memória e as paisagens registradas por sua câmera: “você não vê como a Lituânia está hoje: você a vê apenas através das memórias de um refugiado de volta ao lar pela primeira vez em vinte e cinco anos”. Além disso, “desde cedo, filmar constitui-se para Mekas como uma necessidade de construir uma memória futura em oposição ao terror de ser desapropriado, ou ‘arrancado’ (...) de seu passado e de sua casa. ‘Eu já perdi muito’, diz no mesmo filme, ‘mas agora eu tenho esses pedaços’” (MOURÃO, 2013, p. 17).

É também a partir desses “pedaços” de memórias que Akerman tece sua obra. Se o retorno à casa materna se faz em Akerman, não há casa no sentido do lar, como o próprio título enuncia - *No home movie*. Em ambos os cineastas, o teor autobiográfico jamais pretende uma coerência ou sucessão de fatos que dê conta desse passado, desse contexto pós-guerra. Esses filmes tratam, sobretudo, do deslocamento ligado ao sentimento de não pertença. O olhar para o espaço é marcado por questões identitárias daqueles que se veem deslocados. Mas esses filmes desconstruem a noção de uma identidade fixa, una. “Um exilado está sempre deslocado. Como é nascer num lugar, ficar e viver ali, saber que se pertence a ele, mais ou menos para sempre?” (SAID, 2003, p. 57). Parece ser essa a questão que reverbera, cada qual à sua maneira, nos filmes dos cineastas aqui considerados.

“Pensava que cada vez que filmava algo diferente, eu filmava outra coisa. Mas não era assim. Não era sempre ‘outra coisa’. Eu voltava aos mesmos assuntos, às mesmas imagens ou fontes de imagens”, nos diz Jonas Mekas. Acredito que o mesmo pode ser pensado sobre a obra de Chantal Akerman. Por mais que seus filmes, por vezes, pareçam dizer de coisas tão diferentes, todos parecem apontar, no fim e pensados em conjunto, a um afeto que habita todos esses filmes. Em todos eles, o “nada” sobre o que Akerman disse que era o seu cinema. Aquela “dor infinita” que cada um de seus filmes, à sua maneira, faz revelar.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2018.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.
- KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. *III Seminário Internacional Políticas de la Memoria*. Buenos Aires, 2010.
- LEANDRO, Anita. Cartografias do êxodo. Belo Horizonte: *Devires*, v. 7, n.1, p. 94-111, jan./jun, 2010.
- MOURÃO, Patrícia (org.). *Jonas Mekas*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.
- NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: *The ground of the image*. Nova York: Fordham University Press, 2005, p. 51-62.

XXIII
SO
CI
ne

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Editora Companhia das Letras, 2003.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

O céu e a areia de Copacabana: onde residem a luz e a escuridão

Leonardo Amaral

Resumo: Sob a luz dos conceitos de origem e imagem dialética de Walter Benjamin e dos de anacronismo propostos por Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben, ensaia-se aqui proposições sobre os modos de vida, de trabalho e de lazer no filme *Fábula ou Meu Lar é Copacabana* (1965), de Arne Sucksdorff.

Palavras-chave: Imagem dialética; Walter Benjamin; Arne Sucksdorff; Cinema Brasileiro.

Abstract: In the light of Walter Benjamin's concepts of origin and dialectical image and those of anachronism proposed by Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben, we propose here propositions about the ways of life, work and leisure in the film *Fábula: Copacabana is my home* (1965), by Arne Sucksdorff.

Keywords: Dialectical Image; Walter Benjamin; Arne Sucksdorff; Brazilian Cinema.

Do alto do Morro da Babilônia se avista o mar de Copacabana. Em *Fábula ou Meu lar é Copacabana*, o significado de casa é duplo e paradoxal: compreende a extensão territorial que vai da favela à praia e é também lugar nenhum. No início do documentário ficcional de Arne Sucksdorff, crianças brincam no topo do mundo. Empinam pipas e brincam com restos de madeira, pedregulhos e restos de metal. Tudo pode ser improvisado como brinquedo e brincadeira. O contato das crianças com a natureza é elementar¹, como pode ser observado na empolgação com que Jorginho - um dos meninos moradores da favela e órfão - pega com uma das mãos um pequeno louva-deus. A narração em sueco, na voz do próprio Sucksdorff, revela um olhar ao mesmo tempo aguçado e encantado de um cineasta nórdico em relação aos ambientes por onde transitam os personagens: "Paulinho arrasta seu carrinho na feira. Lici encontrara um mamão menos estragado debaixo de uma barraca. O novo dia prometia ser bom." A narração em *off* se intercala com as imagens de Paulinho, que empurra seu carrinho de madeira entre os corredores de uma feira e Lici, que, na calçada, ensaia passos de dança enquanto carrega consigo o que foi possível trazer dos restos do comércio local. Enquanto isso, o irmão caçula dos dois, Jorginho, e seu amigo, Rico, estão na praia de Copacabana, onde, nas areias, tentam ganhar uns trocados através de algumas artimanhas: "Enquanto isso, Jorginho e Rico estavam decididos a ganhar a vida da maneira mais agra-

1 - A obra de Arne Sucksdorff é fortemente marcada pelos entrelaçamentos entre figuras humanas e a natureza. Em seu primeiro longa-metragem, *A grande aventura* (*Det stora äventyret*, 1953), dois garotos levam para suas casas uma lontra e cuidam dela até que ela acaba por ser descoberta pela família. Instaura-se ali uma relação complexa entre homem e animal. Em *Fábula ou Meu lar é Copacabana*, Rico captura um louva-deus e este se torna, mais do que um animal de estimação, mas também um amuleto. Em seu segundo longa-metragem, *A fera e a flecha* (*Em Djengelsaga*, 1957), novamente o tema da natureza, com o conflito entre um morador dos arredores de uma floresta com os caçadores que ali frequentam. Temática que se repete em outro filme, *O menino na árvore* (*Pojken i Trädet*, 1961). Convidado pela Unesco, através de um programa de intercâmbio cinematográfico entre Europa e países periféricos, Sucksdorff aporta no Brasil em 1962 e ministra um curso para jovens cineastas brasileiros, dentre os quais estavam Eduardo Scorel, Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Herzog, Alberto Salvá, Antônio Carlos da Fontoura e José Wilker. Após realizar *Fábula*, o cineasta conhece o Pantanal mato-grossense e lá decide se estabelecer. A partir de então, todos os seus filmes passam a ser realizados em Mato Grosso, e as temáticas se reforçam ainda mais como naturalistas e ecológicas.

dável possível. Grudaram o pó de vidro na linha de sua pipa. Com isso, era mais garantido cortar a linha das pipas dos meninos com os quais iriam duelar.” Cheios de malandragem e traquinagem, caminham com um gingado descompromissado, para colocar em prática o stratagem. Enquanto Jorginho empina sua pipa e corta a linha das pipas dos outros meninos da praia, Rico as recolhe na areia e começa a vendê-las por um preço menor que a do vendedor ao lado. A montagem do filme apresenta um dinamismo fiel à empresa dos dois garotos. Vemos as pipas no céu, a linha que se corta, o *close up* nos rostos sorridentes de Jorginho e Rico e tristes dos outros rapazes. Em seguida, a face desconfiada do vendedor, vivido por Flávio Migliaccio. Vendo seu empreendimento sob risco, ele decide denunciar os meninos para um policial. Esse é o começo de um conflito generalizado, que só tem fim pela intervenção pacificadora do vendedor de balões, que, minutos antes, dormia embriagado nas areias da praia.

Jorginho, Rico e Lici são acompanhados pelo vendedor de balões até a entrada do morro. O trânsito é infernal e as dificuldades de travessia da avenida são imensas. E há aí uma das sequências mais fabulosas do filme. Os meninos sobem para o morro e escutam um barulho de um carro que tenta frear, mas não consegue. Veem, do alto da favela, os balões que sobem. O corte cinematográfico é a representação da morte. A imagem dos balões, que ganham o céu, representa a morte sem corpo e a dignidade daquele que poucas vezes tem voz, daquele que reside no morro e é um rosto anônimo nas areias da praia.

A vida dos quatro está nessa zona mista que vai da favela à praia. Dormem onde é possível e esta possibilidade pode ser tanto um casebre mal-ajambrado do morro quanto uma cama improvisada em um barquinho de pesca deixado ao léu nas noites de Copacabana. Os modos de vida dos personagens estão no limiar do trabalho de sobrevivência a uma liberdade das ações em meio ao caos urbano. Paulinho é um arrimo para a sustentação dos irmãos. Carrega na expressão do rosto uma carga simbólica da responsabilidade do trabalho. Jorginho, ao contrário, tem em seu largo e constante sorriso um certo descompromisso com o futuro. Talvez porque ainda tenha uma capacidade de sonhar. Provavelmente porque possui em Paulinho o sustentáculo e a certeza de que ainda se pode não se endereçar aos problemas do mundo.

Georges Didi-Huberman relata uma experiência juvenil narrada por Pier-Paolo Pasolini (1999) a respeito do desaparecimento dos vagalumes na Itália. Segundo o cineasta e poeta italiano, o fascismo, travestido por um processo de industrialização nocivo, teria decretado a extinção dos pirilampus no país. Didi-Huberman traz a história narrada por Pasolini como uma maneira de decifrar as composições cinematográficas do autor no que diz respeito ao uso do “plano aberto” como modo de dar a dimensão do corpo em sua ação de subsistência no espaço, como também uma forma de representar um tipo de sobrevivência. O lampejar dos vagalumes é também um lampejo da história de um povo subjugado, que Didi-Huberman traduz como:

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a história não consegue exprimir nos simples termos da evolução e da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de sobre-

vivências no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 72)

Partindo de uma matriz benjaminiana, o filósofo francês busca alcançar uma história daqueles que muitas vezes são postos à margem de uma história hegemônica. Arne Sucksdorff, ao escolher narrar a história de quatro crianças sem lar e sem família, procura, em boa medida, dar a ver também uma história desses rostos apagados. Se não tivessem como lar a praia de Copacabana, muito provavelmente estariam relegados a uma instituição reformatória, como a de Caxambu, tão temida por Rico, que lá esteve em algum momento de sua vida e que não deseja retornar mais. Copacabana é a antípoda de Caxambu, torna-se logradouro de liberdade e de resistência dos quatro jovens.

Maurício Lissovsky (2014) elege dois animais totêmicos que remetem ao estatuto da temporalidade na obra de Walter Benjamin: o tigre e a lontra (ligada à infância do pensador, quando ele visitava o zoológico e aguardava o aparecimento da lontra no tanque escuro de água). Os dois totens são, para o filósofo alemão, guardiães do tempo e estão diretamente ligados ao pensamento do autor no que tange o modo de pensar a história. Ambos constituem, portanto, o conceito benjaminiano de imagem dialética e de origem: o tigre representa o salto, a irrupção do acontecimento; a lontra diz respeito à espera, ao lampejo. “No salto, o tigre *di-vi*sa um acontecimento na cadeia, espirra-o como à pedra de fecho de uma catástrofe única” (LISSOVSKY, 2014, p. 14). Ainda de acordo com Lissovsky, “enquanto o tigre reina sobre a interrupção, a lontra domina a fugacidade” (LISSOVSKY, 2014, p. 15). Há, então, presente nesta dialética o tempo como descontinuidade, percebido, assim, pelo estabelecimento de um anacronismo. O tigre espregueia, enquanto a lontra é aguardada em seu instante fugaz. O paradoxo se estabelece e é descrito por Lissovsky como “aquilo que é fugaz só se torna perceptível na interrupção; e só é passível de interromper o que se faz notar na sua fugacidade. E, no entanto, fugaz é precisamente isso que não se pode interromper.” (LISSOVSKY, 2014, p. 20)

A imagem dialética seria, assim, constituída pela mônada e pela montagem no trabalho com o fragmento. Para Benjamin (2008), é pelo fragmento que a história se constitui. O tempo hegemônico linear cronológico seria tomado ao revés sob a forma do anacronismo. O escovar a história a contrapelo apareceria, desta maneira, na forma de um sintoma, de um vestígio, de um lapso. O salto do tigre, que aguarda o surgimento fugaz da lontra. Todavia, o tigre benjaminiano não é dotado de extrema rapidez e está sempre um instante em retardo. Aquilo que Roland Barthes (1984) reconhece em uma frase sublime em sua formulação sobre a fotografia: “Isso foi, eis!” O gesto moderno é este da irrupção, daquilo que já foi e é, ou, para Benjamin, daquilo que poderia ter sido. O que permanece na imagem é um traço, um vestígio, depois que o passado já passou. Há sempre uma espera acompanhada de algo que irrompe e ocasiona uma espécie de dobra no tempo. O trabalho da montagem estaria relacionado a esses vestígios e a essa dobra. O lampejo da imagem advém desse gesto disruptivo e define para Benjamin a origem.

Para Didi-Huberman, o trabalho de montagem estaria, portanto, ligado a um trabalho de imaginação. De acordo com seu pensamento, a imaginação já estaria na imagem. A montagem passa, desse modo, por uma latência do próprio vestígio e se constitui como forma assim como a política ocorre para os atos. A imaginação apresenta-se como este gesto de alcançar os vestígios, ou sejam esses lampejos da história. Ao buscarmos novamente alguns dos aspectos estéticos de *Fábula ou meu lar é Copacabana*, notamos como Sucksdorff ensaia um modo de vida dos jovens personagens na época que se dá a partir de um tipo de cisão, um lampejo, um anacronismo em um momento histórico em que o Brasil se vê diante de um golpe civil-militar que tinha como um de seus grandes emblemas positivistas os dizeres da bandeira brasileira: ordem e progresso. Porém, nos atos das crianças em Copacabana, há o lampejo de uma outra história, como se a lontra emergisse fugazmente em águas cariocas. O tempo histórico é tomado em seu revés e fornece as pistas para uma escavação dos vestígios dessa história deslocada.

Didi-Huberman propõe, assim, uma revisão dos conceitos de anacronismo de Giorgio Agamben e discute a herança benjamiana do filósofo italiano. Traça, ainda, um paralelo do trabalho de escavação de Agamben com a poética de Pasolini. O cotejamento desses dois procedimentos é posto em ação por Didi-Huberman:

Agamben articula filosoficamente o aparecimento dos paradigmas, e sua “escavação” arqueológica da história como Pasolini, antes dele, articulava poeticamente suas *imagens* do presente a uma energia que ele extraía das *sobrevivências*, na arqueologia sensível dos gestos, cantos, dialetos, arquiteturas em ruínas de Matera ou dos subúrbios de Roma. Há, em ambos os pensadores, uma grande impaciência quanto ao presente; mas sempre ligada a uma infinita paciência quanto ao passado. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 107)

A aproximação entre Agamben e Pasolini trazida por Didi-Huberman reforça a noção de Walter Benjamin (2011) de uma história filosófica como uma verdadeira ciência da origem. Na formulação de Benjamin reconhece-se o gesto fundamental da escavação arqueológica da história, para que, no processo, se encontrem os traços de resistência. A origem, portanto, não é factual, mas flutuante, de acordo com Didi-Huberman (2014, p. 110), sendo que “sua rítmica (*seine Rhythmik*) só pode ser percebida numa dupla perspectiva.” Logo, ela só poderia mesmo ser reconhecida ou como uma restauração, uma restituição (*Wie derherstellung*), ou como algo que está, por isso mesmo, inacabado (*unvollendet*), ou seja, sempre aberto. O autor conclui que “isso significa, concretamente, que uma arqueologia filosófica, em sua própria “rítmica”, é obrigada a descrever os tempos e os contratempos, os golpes e os contragolpes, os temas e os contratemas” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 110). Estamos, portanto, diante de uma contraescrita da história e buscamos no gesto uma outra sobrevivência dos vagalumes. Ao subir o morro para filmar a vida de Paulinho, Jorginho, Lici e Rico, Sucksdorff tenta alcançar o lampejo desses modos de vida e a imagem dialética dessa história: “como um vagalume, ela [a imagem] acaba por desaparecer da nossa vista e ir para um lugar onde

será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda.”² Talvez seja esse o gesto busca por Sucksdorff, um cineasta sueco, ao narrar a história dessas quatro crianças cariocas na década de 1960 no Brasil.

Em um mundo onde o inimigo quase sempre está a vencer, ele ensaia um gesto benjaminiano. Essa imagem seria, portanto, “o lampejo passante que transpõe, tal qual um cometa, a imobilidade do horizonte” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 117). Ou, como diria Benjamin (1991, p. 348), “a imagem dialética é uma bola de fogo que transpõem todo o horizonte do passado.”

Em um bar frequentado pela classe média carioca, clientes tomam chope e comem acepipes enquanto crianças trabalham como engraxates no local. Dentre elas está Paulinho. O lugar também pode ser visto como local de malandragem, dos pequenos golpes e furtos. É uma questão de sobrevivência em uma selva de saltos sociais que esquadrinham a sociedade brasileira. Em plano aberto, que possibilita vermos todo o espaço do lugar, Paulinho e seus amigos chegam com objetivos distintos: enquanto o primeiro carrega sua caixa recém construída e oferece serviço nas mesas, Jorginho e Rico querem se aproveitar de alguma boa ação de um cliente que lhes ofereça um petisco ou refrigerante. Um senhor aceita que Paulinho lhe engraxe os sapatos. Nesse instante, a cena é invadida por um grupo de documentaristas estrangeiros que querem fotografar e filmar as mazelas do país. A composição do quadro é bastante exemplar: na extremidade do enquadramento, Paulinho engraxa os sapatos do patrão; este está no centro da imagem e sua presença é impositiva e opressora; os documentaristas estão ao fundo do plano. Tem início uma querela entre o senhor e os documentaristas. Em uma postura reacionária, o senhor compra uma briga com os documentaristas, dizendo que eles não devem filmar o que é feio no Brasil, que o país não é composto apenas de suas mazelas, que tem também cenários belíssimos, como a orla e o entorno de Copacabana. De acordo com sua opinião, é isso que se deve levar para fora do país. Os documentaristas retrucam e dizem que precisam mostrar para o mundo uma realidade difícil do país, mesmo que de modo sensacionalista. Nesse exato momento, o senhor percebe que Paulinho lhe manchou a meia e ralha com o menino. Inicia-se uma discussão entre outros clientes da mesa contígua, que discordam tanto do sensacionalismo dos documentaristas, mas principalmente do reacionarismo do idoso. O quiproquó é tamanho que oferece oportunidade para que um grupo de delinquentes furtive a câmera dos documentaristas e a caixa de engraxate de Paulinho. O comentário de Sucksdorff está na imagem e não no discurso das palavras. Há uma miscelânea de eventos subsequentes que retratam uma história brasileira que se construiu na diferença de classe e nas tentativas de sobrevivência dos oprimidos, seja pela via do trabalho, seja por tomar aquilo que lhes é negado. Não há julgamento na imagem, há a constatação de que o olhar estrangeiro é insuficiente na compreensão de um tempo que se repete ao longo da história. A partir dessa cena, a câmera de Sucksdorff, mais do que nunca, cola no corpo e nas ações dos quatro personagens principais. Adota-se, assim, uma espécie de contraescrita da história.

2 - DIDI-HUBERMAN, G., 2014, p. 119.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire. In: MONNOYER, Jean-Marie. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Autêntica Editora, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014
- LISSOVSKY, Maurício. História, fotografia e adivinhação. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014
- PASOLINI, Pier-Paolo. L'articolo delle lucciole. *Saggi sulla politica e sulla società*. Milão: Arnoldo Mondadori, 1999.

A atuação de Jean-Pierre Léaud em *A morte de Luís XIV*¹

Jean-Pierre Léaud's performance
in *The death of Louis XIV*

Leonardo Couto da Silva²
(Mestrando - PPGCom UFRJ)

Resumo: Neste artigo é analisada a atuação de Jean-Pierre Léaud em “A morte de Luís XIV” (2016), dirigido pelo cineasta catalão Albert Serra. No filme, o ator interpreta Luís XIV em suas últimas semanas de vida. É a primeira vez que Serra trabalha com um ator profissional com uma trajetória como a de Léaud. Busca-se identificar marcas de autoria do ator a partir de um panorama de seus personagens anteriores e como temas e gestos são reconfigurados no filme analisado.

Palavras-chave: Jean-Pierre Léaud; atuação no cinema; ator-autor; Albert Serra.

Abstract: This article analyzes the performance of Jean-Pierre Léaud in “The death of Louis XIV” (2016), directed by the catalan filmmaker Albert Serra. In the film, the french actor plays Louis XIV during the last weeks of life of the king. This is the first time Serra has worked with a professional actor with a career like Léaud's. We seek to identify marks of authorship of the actor from a panorama of his previous characters and how themes and gestures are re-configured in the analyzed film.

Keywords: Jean-Pierre Léaud; acting in the cinema; actor-auteur; Albert Serra.

Em *A morte de Luís XIV*, de 2016, o ator Jean-Pierre Léaud encarna Luís XIV em suas últimas semanas de vida. No longa-metragem, realizado pelo cineasta catalão Albert Serra, o monarca aparece fora de seus aposentos apenas na cena de abertura, na qual, sentado sobre uma cadeira de rodas, ele passeia pelos jardins do palácio. Após isso, o Rei Sol, tomado pela doença, é enclausurado no leito real, de onde seu corpo sairá apenas após a morte, direto para a sala de autópsia. Ao longo das quase duas horas de filme, acompanhamos a decadência de um corpo que representa o Absolutismo francês e as tentativas fracassadas de alongar a sua vida.

Esse não é o primeiro trabalho de Serra em que se faz uma adaptação livre de figuras históricas ou literárias: em seus filmes anteriores estão presentes personagens como Dom Quixote, os Três Reis Magos, Casanova e Conde Drácula. O que atravessa toda a obra de Serra é a destruição do herói, o homem dos grandes feitos e das ações elevadas. O romance de Miguel de Cervantes teria inaugurado, para Walter Benjamin, a modernidade da litera-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Corpo, gesto e atuação.

2 - Mestrando do PPGCom - UFRJ. Pesquisa a poética do cinema de Albert Serra.

tura ao transformar o desejo das aventuras de cavalaria do velho fidalgo em uma fantasia esdrúxula. Serra mantém determinadas características cômicas em seu Quixote, porém a operação realizada pelo cineasta para destituir a característica de herói desse personagem, assim de como todos os outros que habitam o seu cinema, é mergulhá-lo num tempo do cotidiano, no qual os acontecimentos não se organizam por uma lógica de causalidade. Maurice Blanchot (2003) aponta a dupla-face do cotidiano: massa amorfa e indiferenciada, ao mesmo tempo que um lugar onde tudo pode acontecer. O filósofo francês escreve: “o herói teme o cotidiano, não porque tem medo de viver nele com muita facilidade, mas porque receia encontrar-se no que é mais terrível: o poder de dissolução” (p.244). Dessa forma, *A morte de Luís XIV* não é, ao meu ver, um filme histórico, pois o cotidiano seria o avesso da história. Do Rei Sol são retirados o brilho e grandiosidade que a História lhe deu.

Apesar da característica apresentada acima abarcar toda a obra do cineasta, no filme aqui analisado encontramos duas grandes mudanças em relação aos procedimentos fílmicos adotados: o primeiro é a utilização de três câmeras simultâneas durante a filmagem, que enquadram, durante a maior parte do tempo, primeiros planos do rostos dos atores. A metodologia de Serra, desde o início de sua carreira, foi de filmar os atores pelo maior tempo possível. O diretor concentra-se mais em estimulá-los de diferentes formas e menos na escolha dos planos. A definição dos enquadramentos é muitas vezes relegado à equipe de fotografia. Com esse novo dispositivo, ganha-se mais tempo de filmagem e mais material disponível no momento da montagem. Um efeito estético produzido é a criação de um espaço hermético. Temos a impressão de que a cama de Luís XIV é uma jaula ou uma gaiola, um lugar de onde ele não cessa de ser observado. A morte que se aproxima não é um acontecimento solitário, mas assistido a cada instante pelo séquito do rei. Se nos outros filmes de Serra, especialmente os dois primeiros, podemos perceber a preponderância de uma estética realista a partir da interação dos corpos com uma paisagem, já em *A morte de Luís XIV* é assumida uma artificialidade, própria da vida na corte, não vista antes em sua obra.

A segunda mudança é a escolha de, não apenas um ator profissional, mas de um ator conhecido pelo público e que trás consigo toda uma história do cinema. Nos filmes anteriores há apenas atores não-profissionais, quase todos amigos próximos do artista. Alguns estão presentes em mais de um filme, como Vincenç Altaió (o Casanova em *História da minha morte* e o charlatão LeBrun), Montse Triola (produtora e braço-direito de Serra, a Maria de *O canto dos pássaros* e uma das mulheres seduzidas por Drácula) e Lluís Carbó (o Quixote e um dos Reis Magos).

Destaco Lluís Serrat, que participa de todos os filmes do cineasta, encarnando personagens como o Sancho que acompanha o Quixote ou um dos Reis Magos. Serrat é o ator-símbolo da produção de Serra. Sua carreira se restringe apenas aos filmes de seu amigo. Ele é um homem alto e gorducho, de bochechas carnudas, mãos roliças e olhos pequenos. Anda de maneira desajeitada e possui uma voz grossa e potente, apesar das falas de seus personagens serem dóceis. Essas particularidades lhe dão uma feição inocente, até mesmo infantil, e a sua atuação é muitas vezes cômica ou burlesca.

Encontramos no cenário contemporâneo outros exemplos de atores que, assim como Serrat, surgiram dentro das obras de um cineasta específico e são reconhecidos apenas pelos espetadores que já conhecem a filmografia desse artista. Um exemplo é Lee Kang Sheng, que interpreta o personagem Hsiao-Kang em diferentes filmes de Tsai Ming-Liang. Em seus filmes, Tsai aproxima explicitamente Hsiao-Kang de Antoine Doinel, personagem que, como veremos a seguir, Léaud encarnou repetidas vezes na obra de François Truffaut.

O desconhecedor da obra de Serra verá menos a persona de Serrat, e, com isso, há uma maior aderência do ator ao personagem. Já a presença de Léaud em *A morte de Luís XIV* impõe toda uma rede de materiais para-textuais que é acessada pelo espectador. Serra tenta negar isso ao dizer que a escolha se deu como a de seus outros atores, a partir do afeto entre os dois e não do que o corpo do ator poderia representar enquanto símbolo. No entanto, creio que estabelecer uma inocência do olhar em relação a Léaud seja algo impossível para os que conhecem a história do cinema.

Para compreendermos melhor a atuação de Léaud em *A morte de Luís XIV* é necessária antes uma breve retrospectiva da carreira do ator, mapeando tipos de personagens interpretados e o seu trabalho gestual. A sua primeira aparição no cinema foi em *La Tour, prends garde* (1957) de Georges Lampin, no qual contracena com Jean Marais. Porém, é o papel de Antoine Doinel que torna o ator conhecido. Antoine de Baecque destaca que a exibição do filme de Truffaut no Festival de Cannes atesta o nascimento público da *Nouvelle Vague* e a sagração de Léaud como jovem estrela. Esse personagem, que está presente em mais outros quatro filmes, funda tipo de papel central na carreira do ator: o do homem que não se enquadra no mundo adulto e do trabalho, nem possui êxito em suas relações amorosas. Doinel toma atitudes infantis e possui um temperamento excêntrico. O plano final de *Os incompreendidos* (1959), cujo *frame* é congelado no instante em que o personagem olha para a câmera, fixou o ator na memória do cinema como um eterno adolescente.

Desde *Os incompreendidos*, é possível perceber o caráter explosivo da atuação de Léaud. O seu corpo passa da imobilidade à intensidade dos gestos em instantes, o seu semblante muda repentinamente da inexpressividade à vivacidade. Essa explosão não é a mesma coisa que o acting out proposto pelo Método do *Actors Studio*, pois ela se dá de maneira inesperada, sem ter necessariamente uma causa relacionada à psicologia do personagem.

Truffaut relatou que Léaud o interessava por seu anacronismo, ele seria, em sua visão, um romântico do século XIX. Susan Weiner (2002) assinala que a *persona* do ator manifesta um modelo de identidade masculina essencialmente francesa, fundada num mal-estar romântico e melancólico. Essas características se expressam nos próprios atributos físicos: Léaud possuía, na juventude, uma figura magra e esguia, o nariz grande e pontudo, o cabelo negro, liso e longo. Essa aparência contrasta com o porte atlético de outras estrelas francesas da mesma geração, como Belmondo e Delon. Diferentemente destes dois, Léaud interpretou repetidas vezes personagens intelectualizados, que mesclam linguagem coloquial com uma fala poética, proferindo discursos complexos e que, em determinados casos, aproximam-se de verdadeiros monólogos. A verborragia é um traço da sua atuação, que se

relaciona com a explosão apontada anteriormente. Podemos perceber essa característica nos filmes de Godard, que introduzem um outro tipo de personagem: o jovem militante não-conformista. Em *A chinesa* (1967), Léaud assume a postura de um professor: lê trechos do Pequeno livro vermelho de Mao, recita slogans, promove discussões. Suas falas possuem grande complexidade filosófica, e muitas vezes é difícil a completa compreensão do que o personagem elabora enquanto ideia. Em *A mãe e a puta* (1973), de Jean Eustache, há o encontro dos dois tipos criados por Truffaut e Godard num único personagem que reflete sobre a juventude francesa após 68. Alexandre, vivido por Léaud, é um homem vulnerável, necessitado tanto do afeto romântico e sexual quanto maternal.

Weiner identifica uma mutação nos papéis interpretados por Léaud a partir da segunda metade da década de 80, quando ele já estava com cerca de 40 anos. De acordo com a autora “os diretores recorreram a Léaud para atuar em papéis que se intensificavam como comentário sombrio sobre o tipo de anacronismo isolador e, em última instância, auto-aniquilador que ele encarnou para Jean Eustache” (2002, p. 49). São exemplos o curta *Rue Fontaine* (1984) de Philippe Garrel e *Contratei um matador profissional* (1990), nos quais o suicídio é uma questão presente. Joshi Sonali (2004) atenta para o fato de que não é recorrente nos trabalhos de Léaud a morte de seus personagens, apesar da fragilidade apresentada por estes. Ao contrário, Belmondo e Delon mantinham resquícios dos heróis trágicos, cuja morte se mostra como ação elevada.

No cinema contemporâneo, tem-se a consciência de que Léaud habita uma certa mitologia do cinema moderno. Realizadores como Olivier Assayas, Bertrand Bonello, Tsai Ming-Liang e Nobuhiro Suwa abordam essa perspectiva de diferentes maneiras. Tanto em *Irma Vep* e *O pornógrafo*, Léaud interpreta diretores decadentes cujo estatuto de autor é questionado. Em *Que horas são aí?* e *Visages*, o ator representa a si mesmo, e sua imagem, já de um homem idoso, é contrastada com a juventude de *Os incompreendidos*. Em *Le lion est mort ce soir* (2017), Léaud vive um ator consagrado que encontra o fantasma de sua antiga amada e participa de um filme produzido por crianças de uma pequena cidade, que, mais uma vez, referenciam à imagem de Doinel.

Diante de todos esses exemplos, pode ser visto que *A Morte de Luís XIV* retoma um tema recorrente nos papéis de Léaud das últimas duas décadas: a decadência. No entanto, diferentemente dos casos em que a morte dos personagens é sugerida, no filme de Serra ela não é consequência de uma fragilidade emocional. Luís XIV é um homem que tomou decisões, que ascendeu ao poder, e, portanto, estaria menos próximo do herói romântico e melancólico. Se a necessidade do afeto de mulheres foi uma questão importante ao longo da trajetória do ator, aqui nesse caso essa dimensão é praticamente inexistente. Vemos a esposa do Rei Sol, Madame de Maintenon, mas esta é apenas uma testemunha silenciosa, que assiste o corpo de seu marido sendo consumido pela doença.

O tema da morte suscita a possibilidade de vermos Luís XIV como uma figura melancólica. Contudo, essa melancolia não seria exatamente uma característica do papel, expressando-se menos nos gestos e falas do ator do que num motivo barroco que permeia a obra

de maneira mais geral. A iluminação evoca o claro-escuro da pintura barroca, assim como o cenário, filmado num castelo português, é adornado de ouro e itens decorativos exagerados. Léaud veste roupas pesados, com muitas dobras e camadas. Também usa, ao longo de quase todo o filme, uma peruca enorme que lhe dá o estatuto de rei assim como uma coroa o faria.

Léaud, em grande parte das cenas, encontra-se deitado. A sua postura ao longo do tempo vai se tornando menos ereta, pois a situação de saúde do personagem se deteriora, inabilitando sua capacidade motora. A sua voz é rouca, característica do próprio ator, que estava com 74 anos no momento da filmagem. Luís XIV grita desesperadamente pedindo por água no meio da madrugada, durante uma noite que marca a piora da doença. Mais próximo da sua morte, ele geme de dor.

Não vemos apenas a agonia do rei, mas também as tentativas de manter a vida palaciana em funcionamento, como quando ele recebe os nobres da corte em seus aposentos. Porém, essas visitas não lhe dão alegria. Seu séquito é uma plateia que assiste a um teatro. Aplaudem o fato do rei saudá-los com seu chapéu, ou que ele esteja se alimentando. Léaud executa essas ações sem vivacidade, demonstra o cansaço que essas cerimônias impõem ao corpo. Um dos poucos momentos em que mostra maior energia é na cena em que os cachorros de Luís XIV vão ao seu encontro. Léaud fala com sua voz forte, suas mãos acariciam os animais. Nessa cena há a presença de uma gesticulação mais expressiva. Uma das marcas de sua atuação é o uso enfático dos movimentos das mãos, que lembram a eloquência do cinema silencioso. O ator frequentemente as eleva na altura dos ombros, fazendo desenhos no ar. Léaud, em repetidos filmes, retira nervosamente a franja que cai sobre seus olhos enquanto fala. Essa dimensão expressionista de seu gestual, que acompanhou a histeria de muitos de seus personagens, encontra-se apagada em Luís XIV.

Diante da metodologia de trabalho de Serra, em que a improvisação dos atores possui um papel central e as cenas são refeitas de maneiras diferentes a partir das trocas entre ator e diretor, podemos nos perguntar o quanto essa atuação em “tom menor” de Léaud foi condicionada no momento da filmagem, ou qual o papel da montagem na criação desse efeito. Serra revela que foram realizadas muitas outras cenas em que há mais falas do Rei e que dariam conta dos acontecimentos registrados nos documentos históricos de Saint Simon. Porém, o cineasta decidiu montar o filme a partir dos intervalos das ações. Creio que essa estratégia, somada à simbiose entre ator e personagem gerada pelo estatuto de estrela de Léaud, evidencia um caráter documental da obra. *A morte de Luís XIV* pode ser visto menos como um filme sobre a decadência do Rei Sol do que como um retrato da velhice de Léaud. Os primeiros planos e a iluminação contrastada nos permitem ver com detalhes as rugas de seu rosto, as veias que saltam de suas mãos, tornando sensível a intensidade de sua presença.

Num dos planos finais do filme, Léaud encara a câmera fixamente por quase cinco minutos. A grande missa em dó menor, de Mozart, é executada em sua integralidade. Se há um, esse seria o clímax da história, quando a morte vence o herói. Essa imagem pode nos re-

meter ao final de *Os incompreendidos*. Entretanto, o que o ator e o personagem avistam não é, como na juventude, o futuro a ser desbravado, mas a própria morte, da qual nem o mais poderoso dos homens pode escapar. Léaud, durante um debate, revela o seu sentimento durante a atuação. Ele diz: “A morte é algo difícil de interpretar, mas não devemos temê-la. Devemos deixá-la vir em nossa direção”.

Referências

BLANCHOT, Maurice. Everyday Speech. In: *The Infinite Conversation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p.238-245.

JOSHI, Sonali. Jean-Pierre Léaud: star of the french cinema. 2004. 254 f. Tese (Doutorado) - Curso de Cinema, University Of Glasgow, Glasgow, 2004.

MOULLET, Luc. *Politique des acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Armand Colin, 2005.

WEINER, Susan. Jean-Pierre Léaud's Anachronism: The Crisis of Masculinity in Jean Eustache's *La Maman et la putain*. *L'esprit Créateur*, [s.l.], v. 42, n. 1, p.41-51, 2002. Project Muse. <http://dx.doi.org/10.1353/esp.2010.0460>.

Clémenti autor: sobreimpressão psicodélica, militância e... teoria?¹

Clémenti author: psychedelic overprint,
 militancy and.... theory?

Leonardo Gomes Esteves²
 (Doutor - UFMT)

Resumo: Pierre Clémenti já é um ator estabelecido quando começa a dirigir curtas experimentais a partir de 1967. Entre os títulos iniciais, destaca-se *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat* (1968), filme que combina sobreimpressões psicodélicas e militância. A presente comunicação pretende analisar esta obra tomando como ponto de partida a possibilidade de ver nela a construção de uma teoria em convergência com outras, formuladas ao redor do cinema e na contemporaneidade do Maio de 68.

Palavras-chave: Cinema experimental, sobreimpressão, Maio de 68.

Abstract: Pierre Clémenti is an actor already established when he begins to direct experimental short-films around 1967. Between his initial titles, *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat* (1968) is a film which combines psychedelic overprint and political filmmaking. The present text aims to analyze this film departing from the fact that it may contain possible theoretical convergence provided by a mixture of theories formulated around film production in May 68s contemporaneity.

Keywords: Experimental cinema, overprint, May 68.

Introdução

La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat (1968), de Pierre Clémenti, é rodado em 16mm. Realizado pelo ator entre Roma e Paris durante maio e junho, é tão "ausente" quanto *Actua 1*, curta-metragem produzido no decorrer do Maio de 68 que passou décadas fora de circulação, tido como perdido. Como informam as cartelas introdutórias na versão digitalizada, o filme de Clémenti ficou inédito sob a guarda do pintor Frédéric Pardo por mais de 25 anos. Membro da "constelação Zanzibar", Pardo o entregou a Sally Shafto no final da década de 1990, pesquisadora responsável pela prospecção pioneira sobre o grupo Zanzibar.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: 6 - Corpo e narrativa (ST Teoria dos Cineastas).

2 - Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

Ainda que esteticamente próximo a outros filmes produzidos por Clémenti nos anos 1960-70 (*Visa de censure numéro X* e *New old*, por exemplo), *La révolution* aborda uma verve política, o que o faz aproximá-lo da miríade de discursos emergentes em 68. Ao fazê-lo, estaria Clémenti se aproximando de uma tendência à teorização da práxis cinematográfica que milita em torno de uma vanguarda indecisa entre o político e o estético? Ou estaria renunciando à teoria, à elucubração de um discurso qualquer que poderia categorizar o cinema para fora de parâmetros pré-estabelecidos em nome de um “estado selvagem”?

Sobreimpressão psicodélica

As primeiras sequências do curta-metragem ensaiam potencialidades de texturas a partir de sobreimpressões e colorações sobre imagens da esposa de Clémenti, Margareth. São tomadas que trabalham sobre abstrações, imprimindo movimentos variados com luzes nuançadas, desfoques, velocidades de câmera divergentes – experimentações que Clémenti vinha desenvolvendo, na época, como realizador também em outros curtas. Alguns planos são intercalados por uma série de *takes* ligeiros sobre paisagens e ruínas, contrapondo um pouco mais de definição, de informação *concreta*. As distâncias da câmera parecem também demarcar as distâncias entre o subjetivo e o objetivo. Isto é, entre o pessoal, o sentimental, aquilo que não é mensurável pela representação analógica (como o amor por uma mulher); e entre aquilo que está ao redor, que persiste ao tempo, como monumentos e construções, que é histórico, impessoal. Shafto (2007, p. 135) atribui a mistura entre o público e o privado no filme de Clémenti como uma espécie de “ilustração involuntária” de um dos motes do feminismo americano, que só vai ser cunhado por Carol Hanisch, entretanto, em 1969, “*The personal is political*”. Hanisch aborda a expressão em um contexto bem particular³, fora do alcance de *La révolution* – no qual a oposição pessoal/político visa o artístico.

Portanto, o que está mais nítido até aqui (na renúncia da nitidez) é o gesto de manipular o visual. De compor uma imagem em diversas camadas que estão em movimento entre si, e não são totalmente nítidas. As sobreimpressões têm em *La révolution* um papel fundamental no mecanismo de manipulação do visível. A utilização do recurso aporta também outras questões.

Para Dominique Noguez, as sobreimpressões fariam a ponte entre a vanguarda francesa dos anos 1920 e o *New american cinema* dos anos 1960, rompendo com o caráter icônico da imagem. O fim estético da sobreimpressão, para o autor, acabaria por transmitir à percepção um “estado selvagem” (NOGUEZ, 2010, p. 34). Levar a percepção a um “estado selvagem” só poderia contar com um estágio de liberdade que rompa, sobretudo, com as amarras da (história da) arte. No caso do filme de Clémenti, a aproximação à pop art e à psicodelia é um dado explícito e também problemático. O parentesco com o *New american cinema* não é desprezível e repercute uma discussão de maior envergadura, que resvala na pintura francesa contemporânea. Isto é, no trabalho dos pintores da *Nouvelle figuration/ Figuration narrative*, que se verão incumbidos de trabalhar sobre temas políticos. Esta ge-

3 - Que é a afirmação da mulher na sociedade, legitimando grupos de discussão feministas.

ração vai conversar com o cinema em seus quadros como tentativa de se distanciar da influência americana, na qual as coformidades plásticas teriam desencadeado a necessidade de demarcar uma figuração européia, que buscaria superar tal semelhança. A justaposição/sobreposição de quadros será um artifício característico para demarcar certa autonomia: “*la Figuration cherche à échapper à l'autonomie de la seule image qu'elle propose dès lors comme l'extrait d'un film hors-champ*” (GOUMARRE, 2008, p. 205). A sobreimpressão excessiva de Clémenti o insere em um debate artístico que não é habitual na prática cinematográfica tida por militante e produzida em 68. Mas que está impregnado pela influência warholiana⁵ e transita por tendências não restritas apenas ao cinema.

Voltando à composição de *La révolution*, após os planos em torno de Margareth, segue-se um segundo bloco de imagens, no qual o que está ao alcance é o Maio de 68. Às tomadas de rua são adicionados componentes textuais. Tal como na pesquisa de imagens, as letras se movem, pulsam em cores e fontes variadas, se aproximam e se distanciam no decorrer da projeção. Repercutem um apelo pop. Logo nas primeiras tomadas feitas na rua, uma fusão irrompe sobre a imagem escura e fria de um grupo policial. Um take claro, de temperatura quente, avermelhada, de Margareth caminhando de mãos dadas com o filho, Balthazar, se choca contra os policiais. É uma sobreimpressão passageira, outra forma de trabalhar distâncias, entre o que é íntimo, confortável; e o que é estranho, repulsivo⁶.

Os demais blocos aprofundam as sobreimpressões. Há o exercício de mesclar materiais estáticos e em movimento – entre as fotografias de um militante negro americano ensanguentado e de um manifestante francês ferido, e imagens em movimento de Balthazar e a mãe. Há a sucessão de inscrições com palavras de ordem, expressões e as menções ao movimento 22 de março e à data do assassinato de Robert Kennedy⁷. Os registros passam em seguida para o entorno pessoal. Imagens de amigos e integrantes da “constelação Zanzibar”⁸ distanciam o filme da atmosfera militante e estreitam o abismo entre política e curtição.

Recusa da arte e celebração da expressão livre

O filme encerra a *verborragia visual* acompanhando o registro de uma perambulação descalsa, que chega a pisar em imagens (também em movimento). Neste percurso, surge em fragmentos as frases “*L'art, c'est de la merde. Ce film, c'est de la merde. Celui qui fait est un con. Ceux qui le discutent sont des cons et vive l'expression libre*”⁹. Nas tomadas finais se vê a fusão entre o abrir e fechar de uma mão, a insurgência das expressões “*pouvoir a*

4 - “A figuração procura escapar à autonomia da única imagem que ela propõe, portanto, como o extrato de um filme fora de campo”.

5 - Influência que estaria marcada, sobretudo, por *Chelsea girls* (1966), no qual Warhol e Paul Morrissey exploram filtros e colorações em uma tela composta sempre por dois planos.

6 - O filme se coloca contra a polícia, como se faz ler uma das frases que despontam fragmentadas sobre imagens: “La police du pouvoir tue, viole, castre la liberté”.

7 - A associação à morte de Kennedy (“6 juin 68”) é apontada por Shafto (2007, p. 135).

8 - Frédéric Pardo, Tina Aumont, Jean-Pierre Kalfon, Nicole Laguigné, Caroline de Bendern, assim como a banda *Les Fabuleux Loukoums*.

9 - “A arte, ela é uma merda. Este filme, ele é uma merda. Aquele que o fez é um idiota. Aqueles que o discutem são idiotas, e viva a expressão livre”.

l'immagination" e "*révolution permanente*", e finalmente a imagem de Clémenti. Ele surge andando às cegas com uma venda nos olhos, como que tateando um sentido – a expressão livre?, um "estado selvagem"? Dessa forma, se busca a libertação do conceito de arte, da seriedade do autor e mesmo das amarras conceituais que buscariam dicutí-lo enquanto filme. A quebra do monopólio do sentido¹⁰ é uma espécie de engrenagem mestra de *La révolution n'est qu'un début*.

O discurso niilista ao final resume o espírito da manifestação, que submeteu os aparatos estéticos à praxis vital – e aí se tornaria efetivamente político, de vanguarda. O Maio de 68 em si, as palavras de ordem, as imagens dos confrontos, são apenas fragmentos. Estão melhor contextualizados do que as fotografias enxertadas de forma a fazer pulsar um conteúdo político de menor consistência¹¹, mas não sustentam todo um discurso político de reparação. O filme não engendra uma reflexão exclusiva sobre as manifestações, ele se reporta a ela, torna-a visível, repertoriável. Clémenti trata o Maio de 68 como uma ocorrência do cotidiano – como encontrar amigos, trabalhar, filmar a esposa, o filho e a si¹². *La révolution* intersecciona home-movie, filme-diário e filme militante.

No que concerne a um fluxo de apropriações daquilo que está ao redor, tendo como base a manipulação das coisas¹³, pode-se assumir a frequência da *image-texte*, do emprego do recurso como mais um modelo a ser cooptado e transformado por Clémenti. De uma forma muito pessoal, textos e imagens, como já foi colocado acima, partilham de uma identidade inconstante, aleatória e fragmentária. *La révolution n'est qu'un début. Continuation le combat* é uma referência consistente para uma parcela de filmes que vai se relacionar com o Maio de 68 a partir de uma certa distância, na qual a militância se dá com mais ênfase no discurso que ambiciona a desestruturação da arte. É o refinamento estético – e um arrefecimento das questões habituais que tomam corpo na produção militante em torno de 68 – que vai caracterizar o trabalho do grupo Zanzibar, para o qual *La révolution* dialoga.

10 - A expressão "quebra do monopólio" é inspirada no trabalho de Combes (1981, p. 114) sobre a literatura e o Maio de 68, no qual observa: "*C'est bien une lutte contre des monopoles qui est engagée: monopole de la création, de l'écriture, de la diffusion*".

11 - Como as fotografias de manifestantes feridos, exibidas sobre os *takes* de Balthazar e Margareth.

12 - Sobre a obra Clémenti, observa Raphaël Bassan (2014, p. 77): "*Visa de censure n° X* cré ele fonds visuel, fantasmatique et mythologique, dans lequel Clémenti puisera régulièrement la substance de ses films. C'est un journal filmé lyrique et halluciné où domine la surimpression en tant que figure primordiale. Les images sont saturées par des cercles de couleurs et de lumières qui partagent ou isolent un motif ou un personnage, dans un constant aller-retour entre l'intime (ses proches, lui-même, son corps à tout exposé, le soleil: l'ensemble relevant d'une certaine forme de cosmogonie) et les critiques et revendications sociales toujours sous-jacentes; on retrouve cette dualité même dans sons ciné-tract soixante-huitard: *La révolution n'est qu'un début. Continuons le combat*". Bassan ainda aponta (em *Visa de censure*) a nudez integral de Clémenti como uma forma de radicalizar um "jogo de ator" para fora das limitações do cinema comercial e de autor.

13 - E para isso pode-se considerar as manifestações em maio e junho, o encontro com os amigos, as fotografias da barbárie no ocidente, etc..

Conclusão

Poderia se falar em uma teoria por trás do discurso de *La révolution n'est qu'un début*, que absorve as manifestações de Maio de 68 e a *prise de parole* a partir de um viés pop, estranho à práxis militante que prolifera no cinema francês à época? Se há, e tomando os demais filmes de Clémenti e procedimentos repetidos nas outras produções, como a sobreimpressão psicodélica, poderia se falar em um autor?

Um aspecto que parece de certa forma problematizar esses questionamentos se dá no arquivamento do filme. Não tendo sido exibido, mas tampouco destruído, sua tirada de circulação, tendo o diretor confiado a cópia única a um amigo que o manteve armazenado por décadas, parece justificar uma profunda indecisão que caracteriza as imagens confusas que predominam no filme. *La révolution* parece insistir em uma natureza fluida, avessa a definições e conceitos que o estacionem em uma determinada... teoria. Do uso corriqueiro da câmera para o registro de instantâneos, que não diferem o público do privado, à verborragia pop que ao fim descarta qualquer intenção e descarta a encorpada política visada por tomadas feitas nas barricadas, nada parece definitivo. Da produção à época à redescoberta muito posterior, já em um período no qual o cinema militante francês já aparece descaracterizado da verve de 68, *La révolution* confirma sua peculiaridade, a do não pertencimento.

Referências

- BASSAN, Raphaël. *Cinéma expérimental*. Abécédaire pour une contre-culture. Crisnée: Yellow Now, 2014.
- COMBES, Patrick. *La littérature et le mouvement de Mai 68*. Paris, 1981. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – École des hautes études en sciences sociales, 442 págs.
- ESTEVES, Leonardo. *Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- GOUMARRE, Laurent. Figurer la revolution. In: BAECQUE, A.; BOUQUET, S.; BURDEAU, E. *Cinéma 68*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008, p. 201-207.
- MAAREK, P. J. *De Mai 68... aux films X*. Paris: Éditions Dujarric, 1979.
- NOGUEZ, Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Paris Expérimental, 2010.
- _____. *Le cinéma, autrement*. Paris: Les éditions du Cerf, 1987.
- SHAFTO, Sally. *Zanzibar: Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*. Paris: Paris Expérimental, 2007.

Cinema de som, faixas de frequência e arranjos audiovisuais nos filmes de sound system¹

Sound film, wavebands and audiovisual arrangements in sound system films

Leonardo Vidigal²

(Doutor em Comunicação Social - Universidade Federal de Minas Gerais)

Resumo: Os filmes sobre sound-systems de reggae formam um corpus significativo em meio a produções que tratam da música popular. Documentários e filmes de ficção expressam uma abordagem poética sobre tais configurações de equipamentos sonoros, por equipes especializadas. Concebido para ser amplificado nesses aparatos, o reggae se disseminou mundialmente por meio deles. Neste artigo, começo a formular algumas das conclusões desta pesquisa sobre o cinema dos sistemas de som realizada em pós-doutorado.

Palavras-chave: Artes, Cinema, Som no Cinema, Reggae, Sound System

Abstract: Reggae sound-system films form a significant corpus amidst movies on popular music. Documentaries and fiction films have been expressing a poetic approach to such sound equipment configurations, operated by specialized teams. Designed to be amplified in these sound apparatuses, reggae music has spread worldwide through them. In this article, I will begin to formulate some of the conclusions of this post-doctorate research on sound system films.

Keywords: Arts, Film, Film Sound, Reggae, Sound System

Introdução

O que pode o som de um filme? Que filme pode nos afetar, nos baquear, fazendo tremer a roupa e todos os pelos externos e internos? Que obra é esta a nos tragar, *mise-en-maelstrom*, voragem sônica-imagética? Com certeza uma captação e uma amplificação do já amplificado, cinema de som, de sistema de som. Há algum tempo estamos tratando deste cinema dos alto-falantes para baixo-ouvintes, sobre as frequências graves que nos gravam e nos vibram, do cone da caixa ao tímpano, até os sulcos espiralados e os minúsculos pelos da cóclea auditiva. Partindo do *sound-systems* ou sistemas de som com caixas de diversos tamanhos e frequências, até os sistemas de som internos das salas de cinema. Estes filmes

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático Estilo e Som no Audiovisual.

2 - Leonardo Vidigal é professor associado de cinema e audiovisual na Escola de Belas Artes da UFMG. Estuda as interações entre imagens e sons, música popular e cinema.

peculiares sonorizam nossa percepção destes fenômenos socioculturais mundializados, seja nos envolvendo nos cinemas, seja nos enviando ondas sonoras para dentro de nossos corpos, por meio de fones de ouvido (Henriques, 2011). Este artigo procura apresentar algumas conclusões da investigação de pós-doutorado realizada nos anos de 2015 e 2016, que compreendia a pesquisa sobre diversos filmes que tematizam os *sound-systems*, tanto no âmbito ficcional quanto no documental, além da produção de um filme-pesquisa chamado *Minha Boca, Minha Arma*.



Figura 1: Ras Kayleb, do Channel One Sound System (Reino Unido), frame retirado do filme *Minha Boca, Minha Arma*, direção de fotografia de Delmar Mavignier

Faixas de frequência e sistemas de som em *Minha Boca e Minha Arma*

Um *sound-system* é um sistema de amplificação sonora tecnologicamente apropriado e culturalmente informado e direcionado para dominar a paisagem sonora de um determinado espaço por várias horas, controlado pelo *operador* do pré-amplificador (que equaliza em geral quatro amplificadores, cada um ligada a uma das quatro linhas de alto-falantes: graves, médio-graves, médios e agudos), com as faixas musicais escolhidas pelo *seletor*, faladas e cantadas por meio do microfone pelo *MC* (chamado de *DJ* na Jamaica e de *MicMan* no Reino Unido). Este aparato sônico motivou a criação de um metagênero musical na Jamaica, o *reggae*, que abarca em si vários subgêneros (como o *early reggae*, *roots reggae*, *rockers*, *dub*, *rub-a-dub* e *reggae revival*) e foi produzido inicialmente para abastecer os sistemas de som de novas faixas musicais, as canções, chamadas por lá de *tunes*, gravadas por cantores, cantoras e MCs. As *tunes* que passavam pelo teste da pista de dança, sonorizada pelos *sound systems*, eram lançadas em compactos de 7 polegadas e 45 rotações e, talvez, em álbuns de 12 polegadas e 33 1/3 rotações. Além disso, os jamaicanos desenvolveram este modelo de ocupação de espaços públicos o associando a uma mentalidade faça-você-mesmo no campo tecnológico sônico que contribuiu para alicerçar toda uma cultura prática, onde boa

parte dos equipamentos são customizados, hoje adotada nos cinco continentes (Henriques, 2011). Esta cultura começou a ser estudada em eventos acadêmicos e agora conta com um evento especializado transnacional, que acontece em diversas partes do planeta chamado Sound System Outernational (D'AQUINO, HENRIQUES, e VIDIGAL, 2016).

Este universo dos sound-systems de reggae foi abordado anteriormente no sentido de apresentar e analisar filmes que tiveram esta cultura como tema principal: *Rockers* (Theodoros Bafaloukos, 1978), *Dread, Beat and Blood* (Franco Rosso, 1978), *Babylon* (Franco Rosso, 1981), *Sound Business* (Molly Dinneen, 1981), a série documental *Deep Roots Music* (Howard Johnson, 1983), os documentários *Territories* (Isaac Julien, 1983), *We the Raggamuffin* (Julian Henriques, 1992) e *Musically Mad* (Karl Folke, 2010), até o filme realizado por este pesquisador, *Minha Boca, Minha Arma* (Leo Vidigal e Delmar Mavignier, 2016).

Os métodos de abordagem apresentados para o estudo deste cinema que também ocupa as telas, correspondem às categorias formuladas por Henriques, as *wavebands* (faixas de frequência) (2011), considerando: a) o contexto cultural do filme (faixa de frequência sociocultural); b) A dialética entre a narrativa, as pessoas filmadas e elementos de exibição dos *sound systems* nos filmes (faixa de frequência corporal); c) a montagem do filme (o seu arranjo audiovisual), se baseados no som direto (documental) ou na pós-sincronização (ficcional), de acordo com o equipamento usado (faixa de frequência material) e, finalmente, d) na abordagem documental, a forma como o filme constrói um espaço comum com os personagens (combinando todas as faixas de frequência).

Pensando na faixa de frequência sociocultural, podemos dizer que o filme *Minha Boca, Minha Arma* foi construído em diálogo com os filmes sobre *sound systems* realizados anteriormente. Por causa deles, não havia a obrigação de contar a história do modo como os *sound systems* começaram a expandir este conceito coletivo de ocupação sonora do espaço público. De qualquer maneira, algumas entrevistas oferecem informações históricas e práticas, se mostrando como fundamentais para o entendimento do filme. Ele se tornou também um objeto de análise, afinal é um filme realizado a partir de questionamentos teóricos, sobre o poder do audiovisual. A ideia era realizar um filme que ao mesmo tempo documentasse a relevância cultural dos sound-systems e procurasse envolver a platéia em alguns aspectos sensoriais, adentrando a seara da faixa de frequência corporal, principalmente a dimensão tátil das frequências graves, sempre privilegiadas nesse tipo de amplificação sonora, e o papel dos MCs como intelectuais orgânicos desse modelo de atividade complexa. Uma atividade que envolve promoção e produção musical, pois vários *sound systems* começaram a produzir as suas próprias *tunes* e mesmo ativismo cultural, pelo fato da maioria dos eventos que congregam tais grupos não contarem com patrocínio das grandes corporações, em grandes festivais em que a presença do Estado em seus aspectos mais coercitivos é minimizada ao máximo, sem qualquer problema, demonstrando que outro mundo é possível na era do capitalismo financeirizado e dos grandes conglomerados de empresas culturais.

O filme documenta o que depois saberíamos ser o último festival *United Nations of Dub* (UNOD), o primeiro a congregar apenas *sound systems*, mais exatamente a edição produzida em 2016 na cidade de Prestatyn, no País de Gales. Como foi realizado em abril, época do ano de baixas temperaturas na Grã-Bretanha, aconteceu em um grande ginásio fechado com vários níveis e ambientes diferentes, quase sempre fracamente iluminados. Para captar este ambiente *overground*, ressaltando a faixa de frequência material, um dos principais procedimentos foi não usar equipamentos de iluminação nas tomadas de performances de *sound systems*, apenas nas entrevistas, e captar todo o som diretamente, sem puxar das mesas de som, um desafio que demandou uma pesquisa intensa sobre os melhores microfones e gravadores para evitar distorções em ambientes de alta amplificação sonora e, ao mesmo tempo, gravar tanto o som das caixas quanto as reações da plateia. Outra ideia é que ele fosse um filme com o qual se pudesse dançar, aproximando ao máximo a experiência de se assistir um filme da experiência de se estar em um evento ao vivo. Isso vai ao encontro do que escreveu Rick Altman há mais de vinte e cinco anos, de que gravações não reproduzem sons, mas representações, interpretações específicas de determinados sons. Todo sistema de som sempre reforça um arranjo de valores ao selecionar o tipo de microfone e localização, resposta de frequência, níveis de volume e outros (1992, p. 41).

Repassando para a faixa de frequência corporal, se formos pensar em termos de ponto de escuta, combinando o ponto de escuta espacial, que identifica a fonte sonora, com o ponto de escuta subjetivo, que identifica a pessoa pela qual ouvimos a cena no filme, podemos dizer que seria uma tentativa de fazer com que o ponto de escuta do espectador-ouvinte coincidisse ao máximo com o ponto de escuta de alguém em um evento real de *sound system*, nesse caso nos pontos de escuta do câmera e técnico de som nesse segmento, o co-diretor Delmar Mavignier. Há segmentos do filme onde a música pode ser ouvida por vários minutos, também como forma de estimular a dança. Mas raramente houve a concretização dessa possibilidade, embora ela tenha acontecido, principalmente quando o filme foi apresentado anteriormente para a plateia e essa possibilidade foi mencionada. As razões para que a dança não ocorresse se relacionam com a dinâmica do evento, pois sempre ocorria no início deles, quando as pessoas ainda estavam inibidas, mas também ao fato de um filme exigir um nível de atenção diverso de uma situação de dança. Assim, se uma pessoa começava a dançar, logo parava no momento de um depoimento ou em outra interrupção do fluxo musical. Mesmo em um ambiente semelhante ao da gravação, a experiência multissensorial de um *sound system*, quando ininterrupta, não favorece a dança com o acréscimo da projeção de um filme. Estamos acostumados a ver projeções silenciosas de imagens em eventos de dança, mas não a ver um filme no qual podemos dançar.

Voltando à faixa de frequência sociocultural, não queríamos contar novamente a história desse movimento, mas havia o desejo de se demonstrar sua vitalidade e resiliência ao longo dos anos. Para tanto, foram usadas imagens e sons de arquivo. Assim, em *Minha Boca*, *Minha Arma* houve um diálogo explícito com a série documental *Deep Roots Music*, realizada em 1983 para o Channel 4 britânico, com a entrevista com o cantor jamaicano Johnny Clarke, que depois aparece no filme de 2016 cantando duas faixas, como leremos adiante. Os

segmentos de arquivo, que também englobam cenas do filme *Babylon*, ressaltaram o caráter de resistência da cultura dos sound-systems, primeiramente contra o racismo estrutural da sociedade britânica e, depois, contra o retrocesso político e cultural, além do incremento da exclusão social, hoje em processo em todo o mundo. Tais procedimentos combinados contribuíram para criar um espaço comum para os entrevistados, todos gravados no mesmo ambiente do ginásio em Prestatyn, durante os três dias do UNOD.



Figura 2: Askala Selassie, cantora e MC britânica, no filme *Minha Boca, Minha Arma*, direção de fotografia de Delmar Mavignier

Arranjos audiovisuais na montagem visual e sonora

Após a frenética gravação, realizada em três dias pelo câmera, editor e co-diretor Delmar Mavignier, o produtor Peter Gittins e eu, partimos para a montagem, realizada em três meses, para que pudesse mostrar os resultados do pós-doutorado na Goldsmiths, escola pertencente à Universidade de Londres, onde estava sediado, antes de voltar para o Brasil. Não havia uma quantidade tão grande de material filmado e as entrevistas serviram como fio condutor para a estruturação do filme, mas alguns detalhes se mostraram mais complexos, como o fato da captação sonora ter nos forçado a limitar o alcance das frequências graves para não permitir que elas distorcessem o todo. O profissional responsável pela mixagem e masterização, que também era baixista, sugeriu que ele tirasse as linhas de baixo de todas as canções usadas e tocasse por cima delas, adicionando assim mais uma camada de grave no som do filme. O resultado ficou ótimo, sendo incorporado ao filme, restaurando em parte o poder do grave que era sentido *in loco* para as exposições, principalmente quando são amplificadas por um *sound system* semelhante àqueles gravados no festival.

Um dos segmentos do filme compara a energia sonora de uma gravação realizada em estúdio com aquela ao vivo. Isso ocorreu quando o cantor Johnny Clarke apareceu no filme, logo após a inserção de sua fala em *Deep Roots Music* sobre como se valia de suas experiências no dia-a-dia para compor suas letras. Assim, o arranjo audiovisual o mostra apresentando uma em canção com uma base instrumental “fechada”, sem comparação com

gravação original, a faixa *Blood Dunza* (“Grana Sangrenta”) e outra a edição compara a performance do cantor ao vivo na faixa *Every Knee Shall Bow* (“Cada Joelho Deve se Curvar”), com a reprodução da faixa original no *Jah Cycle System* do selector King of Eye, fazendo a imagem e o som deslizarem e se alternarem do ginásio abaixo com Clarke, para o andar de cima com Jah Cycle.

Nesses segmentos, tanto na montagem sonora vertical, em camadas, como na horizontal, com deslizamentos audiovisuais, ficou plenamente demonstrado que a captação, mixagem, masterização e montagem sonora de um filme documental nem sempre procura reproduzir a paisagem sonora original para preservar a sua integridade, sem a edição sonora estratificada, praticada nos filmes ficcionais. Tais procedimentos compõem o arranjo audiovisual (Vidigal, 2009), redispando e modificando os elementos sonoros de acordo com sua relação com as imagens. Isso pode ser também associado à teoria de montagem de Serge Daney e Térésa Faucon, que a toma como uma composição de movimentos e velocidades, variações de ritmo, com rupturas, pausas, paradas, repetições; e, principalmente uma circulação, uma modulação de energia, que pode ser controlada, regulada ou liberada, desordenada. É, acima de tudo, uma vibração, um fluxo e seus elementos de acompanhamento são os movimentos visuais e sonoros, no interior do campo e dos movimentos de câmera. Segundo Faucon, o olhar do espectador ativaria essa energia (2013). Mas não só o olhar, também a escuta do espectador seria responsável por essa ativação. Na verdade diversas escutas foram envolvidas, a dos compositores, músicos e engenheiros de som que construíram a canção para aquela configuração sonora. A escuta do técnico de som e do cinegrafista que gravou a cena, a do montador, do mixador, do masterizador e do diretor. Configura-se assim uma re-escuta, que transforma as relações sonoras do filme pela adição de camadas e também a escuta do espectador que ouve aquele arranjo audiovisual.

É possível dizer que, em *Minha Boca, Minha Arma*, o estudo e a prática da produção cinematográfica, também pautada pela ética e estética do faça-você-mesmo, tudo isso sintetizado pelo discurso audiovisual, construiu uma compreensão multissensorial, corporal, transformadora, o que me permitiu compartilhar parte dessa consciência do que pode o som de um filme com os espectadores-ouvintes.

Referências

ALTMAN, R. Sound Space. In: ALTMAN, R. (org.) *Sound Theory, Sound Practice*. Londres, Routledge, 1992

HENRIQUES, J. *Sonic bodies: Reggae Sound-systems, performance techniques and ways of knowing*. Londres: Continuum Books, 2011

D'AQUINO, B., HENRIQUES, J. VIDIGAL, L. (2016) “A Popular Culture Research Methodology: Sound System Outernational”. Volume! N. 1.13-2

FAUCON, T. *Théorie du montage*. Paris : Armand Colin, 2013

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2001

VIDIGAL, L. “‘A Jamaica é aqui’: relações entre música e território no audiovisual”. Revista Brasileira do Caribe. Centro Brasileiro de Estudos Caribenhos. 2009 Vol. IX, número 18, págs. 425-483.

_____. Reggae Documentaries in Brazil. In: Carolyn Cooper. (Org.). *Global Reggae*. Kingston: Canoe Press, 2012

_____. Enredando imagens e sons do Brasil, Jamaica e Reino Unido: documentários sobre reggae e a cultura dos sound-systems In: Valente, Antonio Costa e Capucho, Rita (orgs.) *Avanca: Cinema 2016*. Avanca : Editora Cineclube de Avanca, 2016

Cinema de Heroínas: Olhares Críticos sobre *Mulher Maravilha* e *Capitã Marvel*¹

Superwomen Cinema: Critical Looks about
Wonder Woman and *Captain Marvel*

Leticia Moreira²

(Mestranda - Multimeios/Unicamp)

Regina Gomes³

(Doutora- PosCom/UFBA)

Resumo: Neste artigo, apresentamos análises sobre a recepção discursiva, no Brasil, dos filmes *Mulher Maravilha* (2017) e *Capitã Marvel* (2019), ambos filmes de super-heroínas. O propósito foi observar, sobretudo, as recorrências de temas-chave presentes nos textos avaliativos. Sobressai-se, dentre estes, um nítido consenso de que “protagonismo feminino” é algo a se explorar, visto que foi o comentário prevalecente.

Palavras-chave: Super-heroínas; Capitã Marvel; Mulher-Maravilha; Espectatorialidade; Crítica de Cinema;

Abstract: In this paper, we present some analyzes on the discursive reception in Brazil of the films *Wonder Woman* (2017) and *Captain Marvel* (2019), both superhero women movies. The purpose was to observe, above all, the recurrences of key themes present in the evaluative texts. Among them, there is a clear consensus that “female protagonism” is something to explore, once it was the prevailing comment.

Keywords: Superwomen; Captain Marvel; Wonder Women; Spectatorship; Film Criticism

Se desde o lançamento de *Mulher Maravilha*, em 2017, dirigido por Patty Jenkins, articulou-se um grande debate em torno do protagonismo e da representação feminina em espaços como os produtos da cultura de massas, bem como sobre questões de gênero nas estruturas e cargos do cinema, isto ganha impulso com o lançamento de *Capitã Marvel* (dir, Ryan Fleck e Anna Boden) em 2019. As duas heroínas, em seus primeiros filmes de origem, despontam em um momento particular na história em que movimentos sociais, como os feminismos, assumem novos contornos, em meios aos novos *ethos* midiáticos. Transfor-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: MULHERES NO CINEMA E AUDIOVISUAL.

2 - Mestranda no Programa de Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Comunicação - Produção em Comunicação e Cultura, Universidade Federal da Bahia.

3 - Doutora em Ciências da Comunicação (especialidade Cinema), Universidade Nova de Lisboa e professora da FACOM/UFBA

mam-se, assim, os termos das discussões não somente sobre o que se compreende como o feminismo, mas também das tecnologias sociais que, conforme Teresa de Lauretis (1987), constituem “gênero”. A esfera discursiva estabelecida em torno destes dois filmes se mostrou um local privilegiado de observação dos imaginários socialmente partilhados sobre uma série de discussões que transcendem o campo do cinema e se alargam às lutas políticas e sociais contemporâneas.

Desde o final da década de 1980, Janet Staiger (1992) vem compondo o que chama de *Estudos históricos de recepção nos mídia*. Filiada à tradição da área historiográfica do cinema, a autora afirma que é possível compreender o papel que a mídia desempenha na cultura ao observarmos as interpretações de espectadores, dentro de seus contextos históricos. Na mesma direção, a pesquisadora Carolyn Cocca (2016) investiga como a criação e a representação feminina nos universos dos super-heróis estão intimamente relacionadas às articulações entre as esferas da produção e as demandas e transformações dos públicos e seus hábitos de consumo.

Os atos interpretativos presentes nas críticas sobre *Mulher Maravilha* e *Capitã Marvel* revelam múltiplas identidades em situações históricas específicas. Distribuídos entre sites, blogs e jornais *online*, portanto, eles se articulam com os debates atuais sobre a questão da representação e o empoderamento feminino. Relativamente às noções de “feminismo”, manifesta-se um imaginário frequente sobre um “feminismo palatável” ou, ainda, um “feminismo orgânico e sem panfletagem”, conforme veremos adiante.

A centralidade que o corpo assume nos imaginários partilhados é patente, o que nos convoca a indagar como as visualidades do que se compreende “sujeitos femininos” se articulam nesses filmes, produtos de grandes franquias de mídia estadunidenses, cujo modo de produção é o da integração horizontal⁴ – ou seja, suas estéticas e temáticas são pensadas para geração de potenciais mercadorias. Tal como De Lauretis (2010) observa que o corpo está no cerne das elaborações do conceito de “gênero”, a cientista política Sarah Banet-Weiser revela como, no contexto do neoliberalismo, “o produto nas economias de visibilidade gendradas é o corpo feminino” (2015, p. 57).

Para este estudo, optamos por um recorte de 55 textos críticos brasileiros, recolhidos a partir da maior exposição nas três primeiras páginas do Google, em aba anônima, com intervalo de dois primeiros meses após estreia de cada filme no Brasil. Nossa metodologia baseia-se em uma análise discursiva, a partir da qual tentamos observar as recorrências argumentativas existentes nos textos. Apesar de limitado, percebemos como este conjunto discursivo apresenta um sistema de referências comum, os quais, para os limites deste artigo, agruparemos a seguir conforme os temas preponderantes.

4 - Assim Mascarello (2005) caracteriza o novo formato econômico da indústria de entretenimento, especialmente após 1975, com a reconfiguração dos *blockbusters*, no qual os filmes integram-se a outros mercados, ampliando seu alcance de produção.

A crítica como vestígio histórico

Janet Staiger (1992), em sua crítica às análises meramente imanentistas, parte da noção de que, no momento da recepção da obra fílmica, há um espaço de convergência entre texto, espectador e contexto. Assim, recorrendo àquilo que define como fontes históricas (como críticas, cartas dos leitores, revistas de cinema etc), percebe que estas funcionam como vestígios de atos receptivos. É seminal, portanto, apreender que esses discursos públicos são mediados por determinantes históricos e culturais e representam a experiência comunicativa entre a obra e os públicos, no caso, os críticos de cinema. Em uma perspectiva similar, a pesquisadora Carolynocca (2016), analisando a presença e os modos de representação das heroínas nos quadrinhos, filmes e seriados, contempla a centralidade dos contextos econômicos e políticos (especialmente o estadunidense) e seu trabalho nos fornece dados e pistas importantes para a análise desenvolvida nesta pesquisa a respeito de discursos sobre dois filmes de heroínas.

Segundo Cocca (2016, p. 12) “Em 2016 (...) havia mais de 50 filmes ambientados com personagens de super-heróis de quadrinhos. Cerca de 7% com super-heroínas”, um cenário, portanto, ainda de pouca representatividade numérica, mas que já revelava um aumento de visibilidade devido, sobretudo, às pressões populares por maior diversidade no universo dos super-heróis. Esse clamor por mais representação não apenas se dava no campo dos números, mas, especialmente, no que tange à qualidade, uma vez que, independente da mídia, estas personagens são costumeiramente estereotipadas, objetificadas, submissas em relação aos homens ou ocupam espaços domésticos diferentes dos ambientes profissionais marcadamente masculinos. Esses traços não passaram despercebidos pelos autores dos textos que analisamos, tendo sido bastante comentada a questão da não-sexualização, no caminho semelhante ao que encontramos no trecho extraído do site Cinema em Cena:

Aliás, esta postura de Diana é algo que reflete bem a forma com que Hollywood tem sido obrigada a reconhecer a disparidade entre o protagonismo de homens e mulheres em superproduções. (...) Patty Jenkins inclui vários planos-detelhe que revelam suas botas, seus braceletes e sua corda, jamais objetificando seu corpo ao fazer algo que cineastas do sexo masculino recorrentemente fazem e certamente repetiriam aqui, aproveitando a desculpa para explorar coxas, seios, bunda e o que mais fosse possível. (CINEMA EM CENA)⁵

Entretanto, Cocca (2016) conclui que o quadro da sub representação feminina se manteve, decorrência de uma tensão discursiva e ideológica entre segmentos liberais e conservadores do público em que, a um só tempo, disputam por reforço dos valores tradicionais e pela subversão dos mesmos, através de um regime de representação plasmado por configurações sociais, culturais e políticas. Esse espaço de lutas também expõe uma recepção não consensual, já que as obras são lidas e experimentadas de maneiras distintas.

5 - Texto completo em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/8375/mulher-maravilha>.

O tensionamento constante entre pontos de vista, posicionamentos políticos e marcadores ou categorias sociais (como gênero, geração, raça, entre outros) é intrínseco à recepção dos filmes. Isso amplia os horizontes para a interpretação do que muitos autores das críticas selecionadas (sem distingui-los por gênero) tentam estabelecer em suas análises: uma nítida negociação entre localizar pontos positivos, inovadores, ou, ainda, o que nesses filmes merece destaque, e os pontos negativos, especialmente voltados às narrativas. No geral, os discursos são pouco aprofundados, com poucas exceções, e apresentam juízos avaliativos predominantemente favoráveis às obras. Identificamos uma recorrência uso de qualificativos e de alguns tópicos de interesse. A seguir, discutimos brevemente aquilo que consideramos mais relevante para o momento atual da pesquisa.

Olhares críticos ao cinema de heroínas

A humanidade das personagens, sua força e poder, a questão da representatividade e do empoderamento, juntamente ao slogan “*girl power*” foram, nessa ordem, as menções que mais se repetiram. Está patente aí a centralidade que o corpo ainda ocupa nas elaborações sobre o gênero. As falas sobre força, poder, empoderamento, estão quase sempre, de algum modo, partindo do corpo (seja pela força das personagens, pelas cenas de luta, seja pela atuação, caracterização, pelas menções às qualidades das atrizes).

No conjunto textual referente a *Mulher Maravilha* (2017), foi constantemente mencionada a disputa entre a DC Comics e a Universo Cinematográfico Marvel, constituída numa espécie de “competição” entre as produtoras. Podemos inquirir que a mediação peculiar à própria crítica se descobre pré-mediada pelos próprios envolvidos na produção dos filmes. É visível o grande repertório dos fãs sobre as controvérsias das editoras.

Sobre os elementos estéticos, enquanto nos textos sobre *Mulher Maravilha* a dominância pautou-se pela defesa da qualidade da narrativa, constituindo-se numa obra “bem amarrada”, “que explora ao máximo o significado da história da heroína” e sobretudo, cumpre o papel de “boa diversão”, nos conjuntos de avaliações sobre *Capitã Marvel*, as ressalvas foram mais acentuadas neste aspecto, sugerindo que ele oferece uma narrativa e um roteiro “sem personalidade” e “sem identidade”. Conforme crítica do site Cinema Ação, que resume o que se repetiu em outros textos: “(...) Os grandes problemas começam em relação ao *plot* do filme. O argumento que move a narrativa é simplório e sem grandes consequências. Falta à história um tom de ameaça significativo.”⁶

Por outro lado, acerca do uso dos efeitos especiais (CGI, especialmente), foram, quase em unanimidade, sobretudo *Capitã Marvel*, considerados mal feitos, expondo um vestígio interessante sobre a experiência estética com esse gênero cinematográfico, visto que grande parte do apelo e da marca desses filmes vem do uso das tecnologias e das potencialidades visuais oferecidas para a criação de histórias e universos visualmente impressionantes. Ou seja, o público tem como central a experiência tecnológica com essas obras.

Desde os primeiros anúncios sobre o lançamento de *Capitã Marvel*, começaram a surgir, nas redes sociais, tentativas de boicotes ao filme e à personagem, com destaque ao fato de que a atriz, Brie Larson, foi um dos principais alvos de comentários e ataques pessoais. É importante demarcar que Brie é ativista e está envolvida em movimentos e campanhas para a igualdade de gênero. Um mote central para os boicotes foi que, ainda nas peças promocionais, a Capitã Marvel não estava sorridente, deixando latente como estereótipos de feminilidade instauram e naturalizam comportamentos, materializando-os em aparatos semióticos, como no caso do cinema.

Em ambos os conjuntos de textos é muito frequente a ideia de que estas obras podem ser assumidas como uma “inspiração para novas gerações”, o que está associado quase sempre à afirmação sobre “a necessidade desses filmes”, ou “o filme que precisávamos” (para o momento atual) - trechos repetidos nas críticas. Tal ideia é um dos pilares que os críticos utilizaram para justificar o argumento de um “empoderamento” que esse tipo de produto midiático promoveria.

Sarah Banet-Weiser (2015) estabelece uma diferença entre “Políticas” e “Economias” de Visibilidade. Ao passo em que as Políticas de Visibilidade têm como fim uma mudança política (transformação nas estruturas sociais) para os grupos mobilizados, as Economias não constituem processos políticos, tendo a visibilidade das identidades como um fim em si mesmo. Por considerar que essas economias são racializadas e gendradas, a autora nos oferece pistas para compreender como as elaborações discursivas selecionadas parecem alinhar-se a uma tendência de enfraquecimento do teor político da visibilidade. A inscrição visual do corpo, ela afirma, liga as economias de visibilidade à proliferação do cinema e da TV, transformando, assim, a representação do corpo como *commodities*.

Nos textos, “visibilidade” e “poder” são praticamente indissociáveis. Pontuar as personagens como “primeiras protagonistas femininas” das franquias, ou, no caso de Capitã Marvel, “a heroína mais poderosa da Marvel”, ligam e justificam o argumento do empoderamento. Porém, é praticamente inexistente a reflexão sobre a “qualidade” desse empoderamento. Não se discute a representação por uma perspectiva interseccional, que compreenda a raça, classe, sexualidade, tipo físico. Há tímidas menções às sexualidades das personagens, que são percebidas como bissexuais, em alguns textos.

Esse cenário parece confirmar, em certa medida, aquilo que Banet-Weiser (2015) ilustra quando afirma que o afastamento das motivações e transformações políticas faz com que se aproprie dos feminismos apenas aquilo que é vendável.

(...) Diana Prince não poderia ser uma arma mais eficaz na propagação do feminismo que não afronta o sistema: ela é incrível, independente, tem uma força física absurda (...), sem romper completamente com os modelos de beleza e feminilidade da sociedade pa-

triarcal. Ainda assim, é um modelo muito positivo em um meio dominado por modelos masculinos em que a mulher raramente aparece como mais do que um objeto sexual, interesse romântico e pessoa vulnerável a ser protegida. (VALKÍRIAS)⁷

Considerações Finais

A leitura da recepção crítica aponta para sua natureza historicamente condicionada. O significado dos filmes (em relação ao feminismo e à noção de gênero) não ocupou parte substancial da energia interpretativa dos críticos, talvez por estes ainda se encontrarem imersos nessa lógica articulada e contraditória de negociações de normas, categorias e relações de poder.

Ao que nos parece evidente, esses recentes movimentos que os estúdios e franquias de heróis hollywoodianos vêm traçando em direção a uma maior incorporação de discursos, personagens de grupos minoritários, e o fazem reforçando no próprio texto/produto, devem ser observados de modo atento às fronteiras políticas e econômicas. Para além de criticar a apropriação da agenda das minorias, da representatividade na chave e engrenagens do capitalismo neoliberal, talvez seja mais importante, nesse momento, decifrar essas estratégias e pensar como subverter e transformar essas economias de visibilidade em políticas, e modo a que seja possível ampliar as transformações para o campo social. Compreender tais estratégias (de empoderamento feminino no contexto da crise capitalista, como Banet-Weiser propõe) amplia o reconhecimento do nosso lugar nesse contexto.

Referências

BANET-WEISER, Sarah. Keynote Address: Media, Markets, Gender: Economies of Visibility in a Neoliberal Moment. *The Communication Review*. Vol. 18, 2015. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10714421.2015.996398>. Acesso em 19 jul. 2019.

COCCA, Carolyn. *Superwomen: Gender, Power and Representation*. New York: Bloomsbury Academic, 2016.

LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Filme and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

MASCARELLO, F. (Org.) *História do cinema mundial*. Campinas. São Paulo. Papirus. 2006.

STAIGER, Janet. *Interpreting Films: Studies in the historical reception of American cinema*. Princeton University Press. New Jersey. 1992.

Cinema e “Performance Art”¹

Cinema and “Performance Art”

Lisandro Nogueira²

(Doutor - UFG)

Wertem Nunes Faleiro³

(Mestre - UFG)

Resumo: O objetivo da pesquisa é observar a pertinência e as ligações do conceito de “Performance Art” com o cinema narrativo clássico (o melodrama), cinema documentário e o cine-ensaio. Apresentamos a fase da pesquisa em que se elencou as origens, a etimologia e os caminhos teóricos e práticos pelos quais o conceito de performances se desdobrou. Em seguida, realizamos a análise de “Jogo de Cena” de Eduardo Coutinho que demonstra a relação entre cinema e “Performance Art”.

Palavras-chave: Cine-ensaio, performances, encenação, documentário, dispositivo.

Abstract: The aim of this research is to observe the relevance and links of the concept of “Performance Art” with classical narrative cinema (melodrama), documentary cinema and cine rehearsal. We present the research phase in which the origins, etymology and the theoretical and practical ways in which the concept of performances unfolded were listed. Then, we perform the analysis of “Scene Game” by Eduardo Coutinho that demonstrates the relationship between cinema and “Performance Art”.

Keywords: Rehearsal-cine, performances, staging, documentary, device.

Resumo expandido

A pesquisa propõe um estudo das relações entre Cinema e Performance Art. Num primeiro momento aborda-se o Melodrama no Cinema de Narrativa Clássica, sob a perspectiva interdisciplinar das Performances Culturais, buscando compreender seus mecanismos e verificar sua vigência em filmes contemporâneos. Mais precisamente, verificar se o Melodrama, gênero subvalorizado pela crítica, persiste contemporaneamente como um dos principais modos de representação narrativa audiovisual na forma de “Imaginação melodramática” (BROOKS, 1995). Que ele foi fundamental para a construção e consolidação da Narrativa clássica do Cinema, já foi amplamente demonstrado por estudiosos como Huppez (2000),

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: dança, performance.

2 - Lisandro Nogueira é professor de cinema na Universidade Federal de Goiás (Goiânia), desde 1988. Doutor em cinema pela PUC/SP e Mestre em cinema pela ECA/USP. Organizou Socine-2018 em Goiânia.

3 - Mestrado pelo Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da FCS na UFG. Pós-graduado em Artes Visuais - Cultura e Criação - Faculdade SENAC - GO.

Oroz (1992), Xavier (2003), O interesse aqui é investigar se o Melodrama ainda influencia na cinematografia contemporânea e se há relação entre o cinema de narrativa clássica (melodramático) com o conceito de “Performance Art”.

Na pesquisa apresentaremos um breve estado da arte a respeito do(s) conceito(s) de Performances. Buscaremos desembaraçar esse conceito tão complexo, levantar suas origens, sua etimologia e obter um esclarecimento que permita discernir sobre os diversos caminhos epistemológicos pelos quais é possível trabalhar com esse conceito, já que “percebemos que existem vários paradigmas de performance, e não um só” (LANGDON, 2007, p. 165). Após esse mapeamento, poderemos escolher mais seguramente qual linha seria mais adequada para permitir estudos do Cinema Clássico sob o viés das performances culturais.

Em seguida, a pesquisa realizou um estudo do Cinema Documentário e Cine-Ensaio relacionando-o ao campo interdisciplinar das Performances Culturais. Para isso, levantou a hipótese de que a *mise-en-scène* (encenação) é o *locus* onde podemos encontrar performances no cinema. Foi feito um mapeamento dos diversos caminhos conceituais e metodológicos possíveis a partir das performances. Fizemos uma retomada do conceito de encenação desde suas origens no teatro, até o cinema contemporâneo, mais precisamente os filmes-dispositivo.

A partir da obra do cineasta Eduardo Coutinho, apresentamos seu método, e elegemos seu filme *Jogo de Cena* (2007) como objeto de análise. Neste, verificamos a problematização extrema das definições ligadas a dicotomia atuação/representação, verdade/mimesis a partir de um dispositivo que propicia a manifestação de performances de seus participantes, sejam eles mulheres anônimas, atrizes conhecidas ou não, e até mesmo o próprio cineasta.

Para entender o método que Coutinho engendrou em seus filmes, recorremos a Consuelo Lins (2004), que, tendo trabalhado com o cineasta em dois de seus filmes – *Babilônia 2000* (1999) e *Edifício Master* (2002) – pôde observar, em campo, o trabalho do diretor. A partir da produção do filme *Santa Marta* (1987), Lins explica (2004, p. 61) que ele passaria a adotar dois princípios rígidos em suas produções: filmar em um espaço restrito (em apenas uma favela, no caso de *Santa Marta*) – e em um curto espaço de tempo (um período pequeno dentro do qual o filme tinha que acontecer, um dia, uma semana). Isso o desobrigava de construir discursos generalistas sobre um assunto.

Dessa maneira, ele apresentava um recorte, uma amostra clara e bem definida daquilo que queria retratar. Coutinho pensava que “delimitar claramente uma geografia era se ater – dentro da multiplicidade de escolhas possíveis ao realizar um documentário – a algo de essencialmente concreto, era criar os seus próprios limites, inventar sua própria ‘prisão’” (LINS, 2004, p. 65). A restrição do espaço e do tempo também era uma espécie de desafio que o obrigava a mergulhar verticalmente na matéria em que estava trabalhando no filme, pois dali teria que sair algo, não haveria chance de continuar o filme em outros espaços ou períodos. Isso também permitia que ele “controlasse” esse mundo com o qual iria lidar na hora da captação.

Bibliografia

ARAÚJO, A. "A encenação performativa." *Sala Preta*, v. 8, p. 253-258, 28 nov. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258>. Acesso em: 12 jun. 2018.

AUMONT, J. *O cinema e a encenação*. Edições Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

BEZERRA, C. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas, SP: Papius, 2014. Coleção Campo Imagético.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas-SP, Papius, 2008. (Coleção Campo Imagético).

COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. 1. ed. 1ª reimp. São Paulo - SP: Editora Perspectiva, 2002.

SINGER, B. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its context*. New York: Columbia University, 2001.

SINGER, M. *Traditional India: structure and change*. Edited by Philadelphia the American folklore society, 1959.

XAVIER, I. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

O casal e as ruínas em Rossellini e Saraceni

The couple and the ruins by Rossellini and Saraceni

Livia Azevedo Lima
(ECA-USP/ Fapesp)

Resumo: Neste artigo, pretendemos observar como o motivo temático do casal em crise no cenário de ruínas é filmado em *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini, e em *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni. Enquanto *Viagem à Itália* registra o famoso sítio arqueológico de Pompeia, atração turística mundial, o filme de Saraceni mostra uma construção na qual a passagem do tempo resultou em um terreno baldio, na periferia do Ocidente.

Palavras-chave: cinema moderno, ruína, casal.

Abstract: In this article, we will examine how the visual motif of the couple in crisis at the ruin scenario is addressed in *Voyage to Italy* (1954), by Roberto Rossellini, and in *The Challenge* (1965), by Paulo César Saraceni. If *Voyage to Italy* records the famous archeological site of Pompeii, an international touristic attraction, Saraceni's film shows a building in which the passage of time produced a vacant lot, at the periphery of Occident.

Keywords: modern cinema, ruin, couple.

Paulo César Saraceni era fã de carteirinha de Rossellini. Em sua autobiografia, *Por dentro do cinema novo* (2003), há 63 menções ao italiano. Nesse livro, Saraceni afirma ter visto *Viagem à Itália* 25 vezes em apenas uma semana. Isso em 1955, nas salas de cinema do Rio de Janeiro, onde vivia. Em 1958, quando Rossellini esteve no Brasil com a ideia de levar para as telas o livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro, Saraceni o *perseguiu* por todos os lugares. A presença de Saraceni atrás de Rossellini era tão certa que, numa ocasião, este teria estendido um cigarro para o brasileiro acender sem nem olhar para trás (SARACENI, 2003, p. 19).

Se essas informações autobiográficas são exageradas ou não, fato é que Rossellini é uma referência incontornável para o carioca. Saraceni, inclusive, escolheria comparar a revolução que *Paisà* (de Rossellini) e *O encouraçado Potemkin* (de Eisenstein) promoveram na montagem cinematográfica, na dissertação que apresentou ao Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, em 1961. Entre as possibilidades para comparar a obra dos cineastas, escolhemos o motivo temático do casal no ambiente da ruína. Selecionamos a sequência icônica do casal de *Viagem à Itália* em Pompeia e a sequência do casal nas ruínas de uma casa destruída em *O desafio*.

Para muitos críticos, *Viagem à Itália* foi o marco inaugural do cinema moderno. Depois dele, “todos os filmes subitamente envelheceram dez anos” (RIVETTE, 2013, p. 59). Em linhas gerais, podemos dizer que *Viagem a Itália* conta a história de um casal de ingleses de classe

alta, Katherine e Alex Joyce (Ingrid Bergman e George Sanders) que viaja para Nápoles a fim de tratar da venda de uma propriedade que recebem de herança. Dessa frase, já é possível reter algumas **Palavras-chave:** *casal, burgueses, propriedade*. Pois se a temática do casal é tão velha quanto Adão e Eva, nos contornos romanescos que ela adquire aqui, foi concebida com algo da burguesia, classe para quem a salvaguarda de propriedades passa a ser central na manutenção de seu *status quo*.

Com o convívio intensificado pela viagem e em um ambiente em tudo diferente do que eles estão acostumados, o casal Joyce assiste ao que ruiu entre eles e à aparição de ressentimentos e ciúmes, em meio ao *dolce far niente* italiano que abala as certezas de sua monótona vida conjugal assistida por funcionários. Dessa crise, no entanto, passamos a questões mais transcendentais: a ilusão de que temos algum controle das coisas, a efemeridade da vida e a possibilidade de um milagre – sendo a comunhão amorosa, a comunicação, algo que também é da ordem do milagre.

O trecho que interessa observar é quando o casal é levado ao sítio arqueológico de Pompeia. Na manhã desse dia, Katherine tinha saído com a anfitriã para conhecer as Catacumbas. No caminho, de carro, ela reparou na grande quantidade de mulheres grávidas, depois reparou nas crianças. Ao ser perguntada pela interlocutora se Alex, seu marido, também gostava de crianças, Katherine diz que não sabe, que nunca dá para saber o que ele pensa. Sentimos o gosto amargo de seu ressentimento. As caveiras impressionam Katherine. De volta à casa, o casal Joyce discute outra vez. Até que Alex afirma que eles deveriam se separar. É justamente nesse momento inoportuno que surge um amigo propondo o passeio até o sítio arqueológico de Pompeia.

No local das escavações, o amigo serve de guia. Com uma locução semelhante a uma narração de documentário, ele explica didaticamente o que estamos vendo, enquanto a banda sonora cria um suspense sobre o que se revelará da escavação. E aparecem os restos mortais de um homem e uma mulher, talvez um casal, que teriam sido petrificados por uma explosão do Vesúvio, morrendo juntos. Katherine se emociona e, em prantos, pede para ir embora. Alex, conforme ditam os bons modos, dá uma desculpa ao amigo, dizendo que a esposa não se sente muito bem e eles retornam ao carro. É quando de fato percorrem a ruína.



Imagens 1-12: *Viagem à Itália* (1954), de Roberto Rossellini

Gostaria de destacar não só para a forma de filmar desse trecho, uma câmera frontal, econômica, com cortes que se encadeiam apenas para acompanhar o deslocamento das personagens pelo espaço, mas também a ideia de que esse casal em crise vive uma espécie de triângulo amoroso. O terceiro elemento é algo imponderável que ainda não me sinto confortável para definir, mas que posso adiantar a vocês que para o Tag Gallagher (1998) era a natureza de Nápoles e para o Rohmer (1955) era Deus. Já voltamos a isso.

Passando para *O desafio*, vale dizer que esse filme foi feito no calor da hora após o golpe de 1964 no Brasil e que trata da crise de um intelectual, o poeta e jornalista Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho), que não consegue seguir com a própria vida diante do cenário político que se impõe. Ele tampouco consegue manter o caso com Ada, uma mulher rica, casada com um industrial (interpretada pela atriz Isabella). Ada e Marcelo se davam superbem, tinham tesão e uma troca intelectual intensa, se divertiam e usavam a falta de compromissos sérios que a relação de amantes lhes propiciava para amenizar os problemas da vida, mas depois do golpe relembram quem eles são, o papel de classe que ocupam, suas diferenças agora incontornáveis e se veem impossibilitados de continuar. Outra vez temos um casal em crise, e outra vez talvez tenhamos um triângulo amoroso, mas desconfio que a terceira ponta desse triângulo não será simplesmente o marido de Ada, como seria de se supor, e sim algo maior, talvez tão grande e poderoso quanto a natureza/ Deus de *Viagem à Itália*.

O trecho que serve à comparação é um flashback. Na cena que puxa esse flashback, Ada e Marcelo estão tendo uma discussão de relacionamento na casa de praia de Ada – uma de suas duas casas de estilo modernista, um verniz de erudição e cultura. Eles lembram os bons momentos de encontros ali, do início do relacionamento, lembram inclusive da primeira vez que Marcelo deu a entender que se interessava por Ada, ao pegar em sua mão durante uma sessão de *Vanina Vanini* (não por acaso, outro filme de Rossellini, de 1961). Na longa sequência da ruína, eles observam cada detalhe do lugar e a câmera desenvolve um olhar relativamente autônomo, que não é uma narração econômica como a de *Viagem à Itália* nem chega a ser propriamente uma câmera subjetiva, é algo que fica entre esses lugares.¹



Imagens 13 a 27: *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni

A partir dos dois trechos, tentarei esboçar alguns elementos de comparação. No campo das semelhanças, é difícil escapar de um fator de backstage que é também biográfico: na época em que cada um desses longas foi filmado, Rossellini era casado com a atriz Ingrid Bergman, assim como Saraceni era casado com Isabella. Passando do dado externo à obra a algo que pode afetar o filme, Rivette faz a afirmação audaciosa de que Rossellini filma a esposa, não a atriz. Antes de partirmos para uma falsa polêmica, vale dizer que Rivette diz

1- Ver a análise de *O desafio* feita por Leandro Saraiva (2002) a partir da noção de discurso indireto livre.

isso a fim de destacar um determinada atitude geral de Rossellini, que estaria interessado nos homens e em seus gestos particulares, não na performance fabricada por técnicas interpretativas e realizada para a câmera:

Se até ontem era verdade que um dos objetivos do cinema é esta busca deliciosa do gesto, se isto ainda era verdade até dois minutos atrás, talvez tenha deixado de sê-lo depois deste filme; há nele uma ausência de busca superior a todo sucesso, um abandono mais belo que todo entusiasmo, um desfecho mais inspirado do que a performance mais sensacional de qualquer diva. Este aspecto cansado, este hábito de todos os gestos, tão profundo que o corpo já não os realça mais, mas os retém e guarda em si, eis a única atuação que poderemos saborear em muito tempo. (RIVETTE, 2013, p. 59)

De todo modo, não tenho certeza se podemos afirmar que é a esposa, e não a atriz, que é filmada em *Viagem à Itália*. Quando olhamos para a maneira de Saraceni filmar Isabella em *O desafio* também nos sentimos tentados a dizer o filme estabelece uma relação de intimidade com ela, com o rosto dela, que parece maior do que a relação com os demais personagens. Mas para contrariar esse primeiro pensamento, se lembrarmos de outros filmes de Saraceni, veremos que o mesmo é verdade em relação a Irma Álvarez em *Porto das Caixas*, a Norma Bengell em *A casa assassinada*, e a Marília Pêra em *O viajante* – isso para ficar só no território das atrizes que não namoraram ou foram casadas com o diretor. Assim, se o rosto de Isabella exerce fascínio, é muito mais pela prática voyeurista de exploração das feições femininas que se estabeleceu no campo do cinema. Essa lógica ainda hoje está impregnada nas formas de filmar e de se colocar como espectador e espectadora, mesmo tendo se tornado objeto de atenção do cinema contemporâneo, que aos poucos tem encontrado meios de inaugurar novas convenções, assistido inclusive pelo debate teórico que vai de Laura Mulvey a bell hooks.

Passando dessas questões para um comentário mais formal, veremos que os dois filmes são intimistas e antiespetaculares, com tempos mortos prolongados, um grande senso de sobriedade, que reflete certo ascetismo católico. Ambos procuram se concentrar em homens e mulheres concretos. Os cineastas preferem mostrar essas personagens/atores em ação, simplesmente sendo, em vez de demonstrar teorias, enfiar grandes elaborações em suas bocas. Rossellini nos dá a ver o homem – em plano aberto – pelos gestos: as personagens caminham, olham o mundo, nem sempre vêem de fato o que está diante de seus olhos, mas pela insistência dos sinais que se repetem, e que vão ficando a cada momento mais claros – até culminarem no milagre da procissão final –, aos poucos o mundo externo abala as certezas internas e cria-se um espaço para ver algo diferente daquilo que se esperava.² Em Saraceni, o homem fala, mas nada faz, e seu excesso de movimento (seguido e acrescido pelo movimento autônomo da própria câmera) reflete sua imobilidade interna, e a imobilidade do próprio filme – que nisso se aproxima de *Porto das Caixas*, como observou Rogério Sganzerla (2010, pp. 112-16).

2 - Para uma análise mais aprofundada sobre a questão do olhar em Rossellini, ver MATEVISKI, 2018, pp. 46-78.

Mas diferentemente de *Viagem à Itália* e seus diálogos na justa medida, que comunicam deixando lacunas fundamentais, os diálogos de *O desafio* – muitas vezes alvo de crítica, como a de Gilda Mello e Souza (2009, pp. 223-37) – são tão importantes quanto os gestos erráticos nesse jogo de dar a ver a crise. É neles que a falha do homem fica clara, a falha dos atores inclusive. Mais do que resultado de erros, esses deslizos dos diálogos não parecem estar na ordem das prioridades: Saraceni parece não fazer questão de contorná-los.

Assim, tanto Rossellini quanto Saraceni estão empenhados em se despojar de artifícios – inclusive fílmicos – para mostrar o homem. Mas enquanto *Viagem à Itália* filma o casal no complexo de Pompeia, uma Disneylândia das ruínas, institucionalizada como sítio arqueológico e atração turística mundial, Saraceni registra construções arruinadas que mais parecem ter o mesmo fim de terrenos baldios, ou seja, são um lugar para atividades escusas de toda ordem, entre elas, encontros extraconjugais.

Nesse sentido, o status oficial das ruínas de Pompeia passa também ao casal que por ali caminha. Ainda se amando, mas prestes a se separar depois de oito anos de casados, os ingleses veem a morte – as caveiras, o casal petrificado, todo o complexo de Pompeia – para lembrar que estão vivos, e a vida é curta, urge aproveitá-la. Em contrapartida, em *O desafio*, o lugar que poderia ser de morte, e que é reiterado pelo trecho do poema *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, falando de uma morte anunciada, de naus que não chegam porque já estavam pobres no tronco da árvore de que as tiraram, mesmo com toda essa atmosfera lúgubre, a sequência é evocada pelo casal de amantes Ada e Marcelo como memória de um momento de vida: a comunhão que tiveram, a paixão, os gostos literários em comum, antes do fim da relação. Se em *Viagem à Itália* a ruína é o movimento de baixa na narrativa que precede o clímax, em *O desafio* ela já é epílogo de uma relação que terminou.

O desafio foi alvo de muitas críticas quando lançado. Sobretudo entre a esquerda festiva que o filme representa e critica. Hoje, 55 anos depois, infelizmente nunca foi mais fácil nos transpor para aquele cenário: polaridade política, esquerda dividida. Fossa geral. A figura de Ada é um exemplo claro de como um capitalista de centro, que seria até próximo em uma situação de bonança, se converte rápido no pior inimigo, em alguém que é preciso manter longe, para não se contaminar, não pactuar, não fazer alianças. Talvez fosse difícil entender isso antes, para os que eu não vivenciamos 1964, mas diante dos acontecimentos recentes, desde 2016, ou 2013, infelizmente adquirimos autoridade empírica para avaliar a questão.

Como Rossellini, o interesse de Saraceni é pela fragmentação de sujeitos modernos concretos, mas, nesse caso, o concreto se dá no Brasil, periferia do Ocidente, antes e depois do Golpe Militar de 1964. Assim, o terceiro elemento do triângulo amoroso ou do *ménage à trois* em *Viagem à Itália* é a paisagem que representa Deus, sendo Dele uma manifestação: paisagem e Deus, em resumo, algo que carrega o sentido de transcendência. Já em Saraceni, o terceiro elemento é a paisagem devastada de algo que ainda parece ser construção, quando já é ruína, como diria Caetano Veloso, citando Lévi-Strauss. É esse projeto que nem se terminou de conceber e já foi rapidamente interrompido pelo Golpe de 1964. Portanto, se em *Viagem à Itália* o terceiro elemento é algo que no fim permite a estabilidade e o *happy end*,

em *O desafio* esse terceiro elemento é uma pedra no meio do caminho. Resta, o movimento errático na pura imanência: literalmente, no final do filme, uma descida ladeira abaixo. Mas, enquanto houver movimento, ainda não estamos petrificados.

Referências

GALLAGHER, Tag. "Voyage in Italy", in *The Adventures of Roberto Rossellini*. Nova York: Da Capo Press, 1998, pp. 396-416.

MATEVSKI, Nikola. "Em busca da ideia". In: *Uma visita ao Beaubourg: itinerâncias do olhar de Roberto Rossellini*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2018, pp. 46-78.

MELLO E SOUZA, Gilda. "Diálogo e imagem n'O desafio", in *Exercícios de leitura*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2009, pp. 223-37.

RODRIGUES, Angela Rosch. "A noção de ruína: identificação, valorização e tratamento". In: *Ruína e patrimônio material no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2017, pp. 39-85.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: Minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SARAIVA, Leandro Rocha. *Antes da Revolução e O desafio: Crise do intelectual e discurso indireto livre*. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA-USP, 2002.

SGANZERLA, Rogério. "O marginal Paulo César", in *Edifício Rogério*, v. 1. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, pp. 112-16.

RIVETTE, Jacques. "Carta a Rossellini", in Francis Vogner dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr. e Mateus Araújo (orgs.). *Jacques Rivette*. São Paulo: CCBB, 2013, pp. 43-60.

ROHMER, Éric (Maurice Schérer). "La Terre du miracle". *Cahiers du Cinéma*, n. 47, maio 1955. Trad. para português de Luan Gonsales disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/05/terra-do-milagre-rohmer-sobre-viagem.html>.

ROSSELLINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

TOMACHEVSKI, B. et. al. "Temática". *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1983, pp. 169-204.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

O circuito exibidor de *Inconfidência Mineira* (1948) no Rio de Janeiro¹

The exhibition circuit of *Inconfidência Mineira* (1948) in Rio de Janeiro.

Livia Maria Gonçalves Cabrera²
(Mestranda/PPGCine/UFF)

Resumo: A comunicação partirá do lançamento do filme *Inconfidência Mineira*, de Carmen Santos, em 22 de abril de 1948, para investigar o circuito escolhido pela realizadora para exibir sua tão aguardada obra histórica: as salas de cinema do Circuito Vital Ramos de Castro na cidade do Rio de Janeiro nos anos 1940. O texto também analisará as relações de poder entre os grandes nomes do comércio cinematográfico no período e como esses conflitos impactaram na recepção da obra.

Palavras-chave: Carmen Santos, Circuito de exibição, Rio de Janeiro, Vital Ramos de Castro, Severiano Ribeiro.

Abstract: The communication will begin with the release of Carmen Santos' film *Inconfidência Mineira*, on April 22, 1948, to investigate the circuit chosen by the director to exhibit her long-awaited historical movie: the theaters of the Vital Ramos de Castro Circuit in Rio de Janeiro in the 1940s. The text will also analyze the power relations between the big names of the film trade in the period and how these conflicts impacted the reception of the work.

Keywords: Carmen Santos, Exhibition circuit, Rio de Janeiro, Vital Ramos de Castro, Severiano Ribeiro.

A produção de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1948) foi aguardada pelo público e pela imprensa durante mais de dez anos. Anunciada pela primeira vez no ano de 1936³, a grandiosa produção da *Brasil Vita Filme* foi estrear apenas em 22 de abril de 1948. Um volumoso conteúdo de matérias jornalísticas acompanhou ao longo dos anos essa conturbada produção, ora reverenciado a iniciativa do projeto que se propunha a filmar uma reconstituição histórica com as melhores condições técnicas possíveis e com a missão de elevar o padrão do cinema nacional; ora criticando a demora, as substituições, duvidando da capacidade técnica do cinema brasileiro e da sua realizadora.

A atriz e produtora Carmen Santos contava com o respaldo de personalidades expoentes da época, historiadores, educadores, políticos, artistas e jornalistas que participaram do desenvolvimento do filme. Ela não hesitou nos investimentos que fez para tal produção,

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 1: Histórias de circuitos e estratégias de exibição

2 - Mestranda do Programa de Pós Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, assistente em administração estando chefe do Cine Arte UFF

3 - *Cinearte*, 15 out. 1936, p. 8

levantando um dos melhores estúdios cinematográficos do período, investindo altos valores em equipamento, cenário e figurino, como muito bem publicizou ao longo dos anos. Carmen tinha muitas intenções para sua grandiosa obra, mas enfrentou inúmeras dificuldades que colocaram seu filme numa trajetória diferente da que desejava. Ainda assim, a produtora tinha estratégias interessantes para alcançar seus propósitos. Compreendia a dimensão da obra proposta e a força da publicidade e, como o filme havia se tornado muito falado na imprensa e entre o público, utilizava da propaganda exaustivamente, mas com expertise (PESSOA, 2002). Ela soube utilizar sua própria imagem e a do filme para fazer reivindicações e denúncias, uma maneira de enfrentar os empecilhos que surgiam no seu caminho.

Sabe-se que, com a obra pronta, Carmen enfrentou problemas na distribuição e exibição, problemas esses que envolveram acusações ao empresário Severiano Ribeiro. Denúncias iniciadas pelo empresário Domingos Segreto, posteriormente endossadas por outros produtores como Carmen Santos, acusavam Severiano de constituir um *trust* cinematográfico, sufocando a concorrência, sabotando a produção cinematográfica nacional. Segundo as reportagens de 1948, o empresário estava dominando todas as etapas da industrialização do cinema: produção, distribuição e exibição, encurralando a produção dos concorrentes e os obrigando a se submeter aos seus injustos acordos comerciais. “Os produtores brasileiros vêm sendo asfixiados pelo referido *trust*, não conseguindo exibir suas películas nos grandes cinemas⁴”. Após as denúncias foi constituída pela Comissão Central de Preços uma subcomissão de inquérito para investigar o *trust*, prestando depoimentos durante os meses de maio e junho de 1948 diversos empresários do ramo da cinematografia.

Durante esse período, a imprensa acompanhou o desenrolar dos trabalhos da subcomissão, revelando de que forma as ações de Severiano Ribeiro impactaram nas atividades de seus concorrentes. Em reportagem de Roberio Julio⁵ publicada em *O Jornal* de 09 de julho de 1948, o destaque fica por conta do depoimento de Carmen Santos que narra como *Inconfidência Mineira* teria sido prejudicado pelo *trust*. Ela narra detalhadamente que havia fechado negociação verbalmente com a Metro-Goldwyn-Mayer para o lançamento do filme, procurando garantir as melhores condições de imagem e som no Rio de Janeiro. Posteriormente Carmen alegou ter sido procurada por conhecidos que eram intermediários de Severiano Ribeiro e que estes lhe propuseram um acordo para a distribuição e exibição do filme, chamando a atenção para a quantidade de salas e poder de publicidade que teria o filme se fosse distribuído por Severiano, mas Carmen não quis romper com a palavra dada a Metro. Os emissários lhe mostraram uma estimativa de renda para o filme e a distribuição dos lucros: o exibidor ficaria com 50% e a taxa de distribuição seria de 20% no Rio de Janeiro e de 30% nas demais localidades. Já tendo o acordo com a empresa norte-americana, Carmen recusou a proposta, que não lhe parecia vantajosa pela porcentagem considerada abusiva. Tempos depois, Carmen ficou sabendo, por intermédio de um cinegrafista da Metro,

4 - *A questão do “Trust” Cinematográfico*. Correio Paulistano, 03 jun. 1948. p. 3.

5 - JULIO, Roberio. *Absorvente e implacável o trust brasileiro de cinemas*. O jornal, 9 jul. 1948, p. 9.

do desinteresse da companhia pelo seu filme, confirmando o rompimento da negociação com a Metro. A produtora passou a acusar Severiano Ribeiro de a ter boicotado, posto que a empresa americana dependia do circuito Severiano.

A longa reportagem segue detalhando que após o rompimento com a Metro houve nova investida de Severiano, mas Carmen entregou o seu filme para o circuito de Vital Ramos de Castro no Rio de Janeiro. Milton Rodrigues⁶, em contrato com a Brasil Vita Filme, ficou encarregado de negociar o filme em São Paulo e Belo Horizonte. Em São Paulo o acordo foi fechado com o Sr. Julio Lorenti, do circuito Serrador, sem maiores problemas, mas em Belo Horizonte, Severiano já estava associado ao maior exibidor da cidade e Milton conseguiu apenas um circuito menor, com três cinemas. No Rio de Janeiro, por intermédio de Milton Rodrigues, Severiano tentou mais uma vez conseguir a fita, mas não houve acordo devido as porcentagens fixadas. Foi então que, segundo a narrativa de Carmen, Severiano segurou o lançamento de *Asas do Brasil* para fazê-lo junto de *Inconfidência*.

Para efeito de comparação, *Asas do Brasil* (1947), seu grande concorrente, estreou no Rio de Janeiro em 22 de abril de 1948 distribuído pela União Cinematográfica Brasileira, também de Severiano Ribeiro, sendo exibido na primeira semana em 7 Salas do RJ, os cinemas Palácio (Centro), São Luiz (Catete), as duas primeiras grandes salas lançadoras de Severiano, Rian (Copacabana), Carioca (Tijuca), América (Tijuca), Pirajá (Ipanema), Monte Castelo (Casadoura), além do Icaraí, em Niterói e do Capitólio em Petrópolis, totalizando 9. Após a semana de lançamento, o filme é exibido pelo menos uma vez ao mês até virar o ano, diferente do que veremos acontecer com *Inconfidência*. Encontra-se registro da exibição no mês de maio no Cine São José (Praça Tiradentes), Rex (Centro) e América (Tijuca), no mês de junho no Vila Isabel (Vila Isabel), Jovial (Piedade), Metrópole (Centro) e Velo (Tijuca), no mês de julho no Guanabara (Botafogo), Tijuquinha (Tijuca), Quintino (Quintino), Moderno (Bangú), em agosto no São Cristóvão (São Cristóvão) e no Apolo (Rio Comprido), outubro em Vila Meriti, no Cine Glória e ainda, no ano de 1949, em janeiro, foi exibido no Vaz Lobo (Vicente de Carvalho) e em março no Alfa (Madureira).

Com o circuito nas principais capitais fechado, a produtora lançou *Inconfidência* no circuito carioca de Vital Ramos de Castro⁷, composto pelos cinemas Parisiense, Astoria, Olinda, Ritz, Star, República, Primor e Mascote, encabeçado pelo cinema Plaza, este último a sala lançadora do empresário. Em matéria publicada pelo *Jornal dos Sports*, de 14 de abril de 1948, revela: “Deixa grande ansiedade em todas as plateias pela estreia de *Inconfidência Mineira* que será lançada ao mesmo tempo em cerca de vinte cinemas, no Rio, em São Paulo e em Minas e que vai marcar o início de uma nova era na produção cinematográfica nacional”. Pelo levantamento realizado nos jornais da época, *Inconfidência* entrou em cartaz concomitantemente na cidade de São Paulo, nos cinemas Ipiranga, Esmeralda, Majestic, Paratodos, pertencentes ao circuito da Empresa Cinematográfica Francisco Serrador. Em Belo Horizonte o filme encontrou espaço em 3 salas, sendo o Cine Guarani, Odeon e Leão XIII, da

6 - Diretor, roteirista, produtor, trabalhou para a Cinédia e para a Brasil Vita Filme.

7 - Wikipedia. *Vital Ramos de Castro*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vital_Ramos_de_Castro. Acesso em 07 abr. 2019.

empresa Cinemas e Teatros Minas Gerais S/A. Em Recife, encontrou espaço no Cine Trianon, Grupo Art Filmes, da família Sorrentino. Ainda foi possível encontrar, semanas e/ou meses após o lançamento, registro de exibição em Uberlândia, Niterói, Curitiba e Florianópolis.

Na *Cine-Repórter* de 29 maio de 1948 há uma lista de filmes lançados em abril de 1948 com suas respectivas empresas distribuidoras. *Inconfidência Mineira* a distribuidora consta como diversos, evidenciado as barreiras que Carmen enfrentou com a comercialização do filme. Acredita-se que, em cada cidade, Carmen procurou fechar algum acordo de distribuição para o filme após o desentendimento com Severiano Ribeiro, procurando algumas das melhores salas das cidades que não pertencessem ao circuito Severiano Ribeiro ou que não tivessem presos em acordos comerciais com ele, conseguindo um alcance mediano da obra em alguns Estados e cidades, com uma boa circulação no país na semana de lançamento. Infelizmente, o filme realmente deve ter tido um baixo público, pois foram encontradas poucas sessões em lugares bem dispersos após a primeira semana de exibição.

Vital Ramos de Castro, cineasta e empresário do ramo cinematográfico, proprietário do *Circuito Independente Vital Ramos de Castro*, conhecido como “Linha do Plaza”, chegou a ter 20 salas de cinema na cidade do Rio de Janeiro, sendo concorrente direto do poderoso circuito de Severiano Ribeiro. Castro adquiriu seu primeiro cinema 1908, o *Cinematógrafo Popular* e iniciou a montagem de um circuito com salas de cinema populares, de ingressos mais baratos, conhecido como “Poeiras” (GONZAGA, 1996). Segundo Alice Gonzaga (1996), Vital Ramos de Castro tinha como estratégia de expansão, assim como outros empresários da exibição, comprar antigas salas populares e reformá-las⁸. Segundo a autora, com as mudanças técnicas pelas quais o cinema vinha passando, os proprietários de salas menores não tinham condições de arcar com as reformas e adaptações, optando por vendê-las aos comerciantes maiores. Primeiramente ele realizava apenas alguns “enfeites” na sala, adaptações técnicas para, posteriormente e capitalizado, realizar melhorias no conforto e requinte em suas salas, constituindo um patrimônio mais adequado aos novos anseios do público de classe média e apto a competir com os outros maiores. Com a construção do Plaza, carro chefe da empresa, em 1936, Ramos de Castro entraria para a cadeia dos grandes, com um cinema lançador, que atendia a um público mais requintado, abrindo espaço para se tornar um dos maiores e melhores circuitos independentes de cinema no Rio de Janeiro, conforme se pode avaliar na tabela abaixo em que estão alguns dados encontrados das salas que receberam *Inconfidência*.

Nome	Nome anterior	Data de inauguração	Data de reabertura	Localização	Número de lugares	Condição atual	Ingressos
Parisiense	Grande Cinematógrafo Parisiense	10/08/1907	1930	Avenida Rio Branco (Central), 179, Centro	880	Teatro Glauce Rocha	Cr\$ 8,40 a Cr\$ 7,20

8 - Estratégia usada por outros empresários como Severiano Ribeiro e Vivaldi Leite Ribeiro. Para mais informações, consultar GONZAGA, 1996.

Mascote		19/10/1909	1937	Rua Arquias Cordeiro, 232, Méier	1060	Demolido	Cr\$ 4,80 a Cr\$ 3,30
Primor		19/05/1916	14/12/1938	Avenida Passos, 119, Centro	1704	Descaracterizado	Cr\$ 6,00 e Cr\$ 4,80
República	Teatro República	20/07/1916	1945	Avenida Gomes Freire, 82, Centro	1749	Descaracterizado e ocupado pela TV Brasil	Cr\$ 6,00 e Cr\$ 4,80
Plaza		20/05/1936		Rua do Passeio, 78, Centro	1180	Recuperado e utilizado com outra finalidade	Cr\$ 8,40 a Cr\$ 7,20
Ritz	Cinema Atlântico		05/12/1938	Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 580, Copacabana	961	Demolido	Cr\$ 6,00 e Cr\$ 4,80
Olinda		23/09/1940		praça Saenz Peña, 61, Tijuca	3500	Demolido	Cr\$ 7,20 e Cr\$ 6,00.
Astoria		02/03/1942		Rua Visconde de Pirajá, 595, Ipanema	2147	Demolido	Cr\$ 7,20 e Cr\$ 6,00.
Star		06/10/1944		Rua Voluntários da Pátria, 35, Botafogo	1402	Cinema multiplex Estação Net Rio	Cr\$ 7,20 e Cr\$ 6,00.

Tabela 1: Salas lançadoras de *Inconfidência Mineira* em 22 de abril de 1948

Fazendo algumas considerações sobre as características, notou-se que a maior parte dos cinemas pesquisados em decorrência do lançamento de *Inconfidência Mineira* no Rio de Janeiro são de salas centrais, quase sempre destinadas a uma classe média-alta, perceptíveis devido sua arquitetura, características, localização, muitas alteradas por reformas que a embelezaram. Isso reforça que a estratégia para lançamento, ainda que enfrentando muitos problemas, procurou focar num tipo de público bem específico, aburguesado, que tinha interesse nesse tipo de cinema chamado de “sério”, patriótico, educativo, histórico, se distinguindo do público do cinema e do filme popular. Como não fechou acordo com nenhuma distribuidora fixa, podemos aferir que houve um cuidado no lançamento do filme caso a caso, dentro do limite que lhe havia sido imposto por seus desentendimentos e sua não submissão à proposta do poderoso Severiano Ribeiro, lidando com as consequências da ausência de uma distribuidora de peso naquele momento e a busca por um circuito independente.

Referências

AZEDO, Mauricio. *Primor, popular e outros poeiras*. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). *Cinemas*. Filme Cultura, N° 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 92-94

CABRERA, Livia. *Nasci para o cinema e de nada mais quero saber: A trajetória imagética de Carmen Santos*. *Revista Rascunho*, Universidade Federal Fluminense, v.9, n.16, 2017.

FERRAZ, Talitha. *As potências da 'nostalgia ativa' na luta pela salvaguarda do Cine Vaz Lobo*. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro. V., 20, n.03, dez. 2017, pp. 111-133.

FREIRE, Rafael de Luna. *Cinematographo em Nictheroy: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói, RJ: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012. 264 p.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 Anos de Cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

_____. *Parisiense: cinema na Avenida Central*. In: CALIL, Carlos Augusto M.; AVELLAR, José Carlos; ESCOREL, Eduardo (Diretores responsáveis). *Cinemas*. Filme Cultura, Nº 47 (agosto). Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. p. 34-36.

MELO, Luís Roberto Rocha. *O cinema independente: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. Tese de doutoramento, Universidade Federal Fluminense - UFF. Rio de Janeiro, 2011.

PESSOA, Ana. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

_____. *"Argila, ou falta uma estrela... és tu!" Fênix*: Revista de História e Estudos Culturais. Universidade Federal de Uberlândia, Vol 3, Ano III, nº 1, jan/fev/mar 2006. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/15%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20ANA%20PESSOA.pdf>. Acesso em: jan. 2017.

SARAIVA, Kate. *Os cinemas em Recife*. Recife: Funcultura, 2013.

SOUSA, Márcia C. S. (Márcia Bessa). *Entre achados e perdidos: colecionando memórias dos palácios cinematográficos da cidade do Rio de Janeiro*, 2013. Tese de Doutorado em Memória Social - Programa de Pós Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGMS/UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

SIMÕES, Inimá Ferreira. *Salas de Cinema em São Paulo*. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, São Paulo, 1990.

Imersão, games e experiência do espaço sonoro nos fones de Baby Driver¹

Immersion, games and sound space experience through Baby Driver's earbuds

Lucas Correia Meneguette²
(Doutor - Fatec Tatuí)

Resumo: Este trabalho discute possíveis aproximações entre a estética sonora do filme *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017) com conceitos de imersão e de presença encontrados na literatura em realidade virtual e em *games*. Também oferece uma reflexão sobre o uso contemporâneo dos fones de ouvido.

Palavras-chave: Baby Driver. Imersão. Jogos. Fone de ouvido.

Abstract: This paper discusses possible relations between the sound aesthetics of the movie *Baby Driver* (Edgar Wright, 2017) along with the concepts of immersion and presence found in virtual reality and games literature. It also offers thought on the contemporary use of headphones.

Keywords: Baby Driver. Immersion. Games. Earphone.

Introdução

Em Ritmo de Fuga: Baby Driver (Edgar Wright, 2017) é um filme musical *gangster*, cujo protagonista Baby é o piloto de fuga de um grupo de assaltantes de banco. O filme, que foi indicado pelo Oscar 2018 para as categorias Melhor Edição, Melhor Mixagem e Melhor Edição de Som, apresenta um aporte peculiar para o engendramento da experiência do espaço sonoro. Conforme Baby utiliza fones de ouvido para mascarar um *tinnitus* decorrente de um acidente de trânsito na infância, o filme propicia uma imersão em seu ponto de escuta subjetivo. Sua sonoridade peculiar se apresenta ao espectador logo nos créditos de abertura: um Ré-6 soa assim que surge a silhueta da Sony, de tom pouco acima de 1kHz, prolongando-se

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão A memória cultural do cinema de gênero: um musical de gangsters hoje.

2 - Lucas Meneguette é Mestre e Doutor em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUC-SP, com a tese *A afinação do mundo virtual: identidade sonora em jogos digitais*. Atualmente é pesquisador e professor de Tecnologia em Produção Fonográfica na Fatec Tatuí, onde supervisiona o NAGA (Núcleo de Áudio e Games), focado no ensino e na produção de áudio em jogos.

conforme aparecem outras companhias de produção; o pulso sintético do logo sonoro procede em *klangfarbenmelodie*, primeiro aos violinos, depois com harmônicos oitavados, para enfim repousar nos freios de um Subaru e crescer novamente em *tremolo*.

Essa transição fluida entre os eventos diegéticos e extra-diegéticos marcam toda a experiência do filme: enquanto Baby mascara seu zumbido ouvindo música, os acontecimentos narrativos passam a ocorrer ritmicamente, como que por *entrainment*. Há aqui, ao mesmo tempo, uma renderização desse *tinnitus* em focalização intra-diegética e também uma subversão da realidade ficcional em função de um ponto de escuta que a esteticiza musicalmente. Além disso, o áudio do filme constantemente emula na plateia a própria experiência dos fones de ouvidos de Baby – através de uma mixagem espacializada em Dolby Atmos –, sugerindo uma imersão em seu espaço acústico. Pode-se argumentar que tal abordagem de sonorização imersiva se assemelha a alguns *games* em primeira-pessoa, em que o jogador veste o ponto de escuta de seu avatar – muitas vezes, por meio de fones.

Fones de ouvido

Fones de ouvido são transdutores eletroacústicos intra ou supra-auriculares. Embora praticamente não sejam usados no cinema, eles são bastante comuns nos *games*, onde funcionam como uma espécie de *head-mounted display* (HMD) que atenua os dados sensórios provindos do exterior, projetando um espaço acústico virtual que fecha o jogador numa redoma sensória. Desde a introdução do HMD por Ivan Sutherland (1968), o fone de ouvido tem sido utilizado junto ao que ele chamou de “fones de olho” como recurso imersivo no âmbito da realidade virtual. Porém, antes de se popularizar no meio *gamer*, os fones ganharam grande notoriedade a partir de 1979 com o advento do Walkman, da Sony – um dos dispositivos usados por Baby. Com esse dispositivo móvel, foi levada às ruas uma escuta privada, encapsulada, típica da sociedade urbana contemporânea, que transformou consideravelmente a experiência sonora do mundo e as relações interpessoais para aqueles que os usam.

Segundo Bull (2006), os fones engendram uma experiência solipsista da realidade, fechando o usuário num claustro tecnológico e demarcando territórios interpessoais. A partir de uma ampla pesquisa sociológica, o autor apresenta diversos papéis assumidos pelo uso dos “estéreos pessoais” no manejo do cotidiano: bloqueio de sons indesejados; fechamento à alteridade e delimitação de um espaço pessoal; promoção de “solidão acompanhada” e de ilusão de segurança; estetização dos espaços, busca por prazer e pela personalização da escuta; modulação cognitiva, da concentração, dos pensamentos, do humor; energização e movimento para as tarefas diárias; ou, ainda, compartilhamento sensorial. Todos esses aspectos parecem estar refletidos em *Baby Driver*, sendo notáveis inclusive no comportamento do protagonista, que usa fones para mascarar seu zumbido, para evitar relacionamentos – mantendo um aparente distanciamento socioafetivo com a maior parte das pessoas –, ou mesmo para articulá-los: é dividindo seus fones que Baby se aproxima de seu par romântico, Debora. Usa-os também para se concentrar para as missões e para projetar seu humor e seu ritmo ao seu entorno – e é nesse sentido que a estética sonora do filme se aproxima dos jogos.

Ouvida pelos fones, a música dos jogos delinea um sentido emocional, ao mesmo tempo em que dita um ritmo de participação, adaptando-se de forma dinâmica à cena. Ruídos diegéticos, muitas vezes hiper-realistas, reforçam o sentimento de estar no ambiente virtual, num fenômeno conhecido como “presença”. Embora conceitos da realidade virtual e dos *games* não possam ser transcritos aos filmes sem algum prejuízo, parece haver em *Baby Driver* uma estética imersiva que pode ser lida, para falar como Jenkins (2006), como uma “força de influência mútua” entre o *game* e o cinema.

Três tipos de imersão

Embora o termo “imersão” seja bastante utilizado em ambos os meios, muitas vezes seu sentido não é bem definido pelos interlocutores – e uma discussão detalhada sobre o conceito foi feita em Meneguetto (2010). Dentre os modelos existentes sobre o que seria imersão, destaca-se o de Ermi e Mäyrä (2005), que identificam nela três componentes: a *imersão sensória*, a *imersão imaginativa* e a *imersão baseada em desafios*. Essas três formas representam, respectivamente, a intensidade e a qualidade dos dados sensoriais projetados, almejando-se alta resolução, responsividade sensoriomotora e baixo ruído externo; a capacidade da narrativa em capturar o interator e fazê-lo imaginar; e o potencial de engajamento do interator na resolução de tarefas. Dessa forma, conciliam-se experiências imersivas em diferentes meios: livros têm baixa imersão sensória, mas alta imersão imaginativa, jogos geralmente têm alta imersão baseada em desafios, e filmes, alta imersão sensória e imaginativa.

Em *Baby Driver*, a mixagem *surround* em Atmos promove imersão sensória com riqueza de detalhes, representando panoramicamente a audição do próprio personagem. A sala escura, isolada acusticamente, confortável, corrobora para a formação de uma “ilusão de não-mediação” (cf. BOLTER; GRUSIN, 2000). A velocidade das corridas, a intensidade da edição, a dinâmica dos ruídos hiper-realistas – como dizem os americanos, “*larger than life*” – colocam o espectador dentro do ambiente do filme. A pulsação da música ressoa na pulsação do corpo, convidando-o a se sentir “presente”.

Heeter (1992), uma das pioneiras na pesquisa de presença em realidade virtual, afirmava que “é bem possível que um mundo virtual que seja mais responsivo que o mundo real evoque uma sensação de presença maior do que um mundo virtual onde o ambiente responda exatamente como o mundo real”. Embora no filme não haja verdadeiramente uma responsividade interativa, seu ritmo intenso convida o corpo a participar dos movimentos: o fenômeno do *entrainment* define a sincronização de um sistema biológico a partir de um ritmo externo – notável quando os pés, as cabeças ou os quadris se movimentam no ritmo de uma batida musical. De fato, Tierney e Kraus (2015) demonstraram, por meio de testes eletrofisiológicos, que ocorre um *entrainment* dos ritmos neurais a estruturas rítmicas musicais. Complementarmente, o ritmo acelerado da vida contemporânea parece influenciar também as criações midiáticas: Vernallis (2013, p.708) comenta de uma “estética acelerada” no YouTube, no cinema, nos videocliques, na televisão e nos *video games*:

Quando vemos mídia de movimento com alguma aparência humana, os neurônios-espelho do nosso cérebro acendem, replicando os padrões e formas que vemos diante de nós. Com os neurônios-espelho, você vê alguém realizar um gesto na tela e em algum lugar do seu cérebro suas células o modelam. É como se você tivesse feito um movimento pensado, sem executar o gesto externo. Com muita mídia movendo-se mais rapidamente do que pode ser processado biologicamente, estamos correndo para não perder o ponto. Tanto o trabalho, quanto o lazer tornaram-se mais rápidos e com mais pressão.

Nos jogos de ação, o ritmo é um dos principais motores da experiência do jogo, integrando-se à imersão baseada em desafios. A música tem papel de destaque nesse processo, sendo muitas vezes um marca-passo para as ações – sejam elas de reflexo imediato ou de reflexão mais demorada. Ao mesmo tempo, ela confere à cena, também, uma dimensão emocional e imaginativa. Em *Baby Driver*, o protagonista escolhe músicas que combinam com seu humor, que têm significado relevante para a leitura da trama e que dinamizam a experiência cinematográfica – e que, por serem ouvidas simultaneamente pelo personagem e pelo espectador, confundem a divisão tradicional de sons diegéticos e extra-diegéticos. Nesse sentido, muitos desses padrões se assemelham à estética sonora de jogos.

Estética de *game*

A estética ritmada, com músicas *pop* escolhidas pelo protagonista, em conjunto à temática de ação *gangster* violenta, remete qualquer aficionado por *games* 3D à franquia de jogos *Grand Theft Auto* (GTA). Com efeito, essa associação foi encontrada pelo próprio diretor e roteirista, Edgar Wright que, em uma noite de divulgação do filme, contou que entrevistou dois ex-motoristas de fuga:

Entrevistei um cara na casa dos 60 e outro na casa dos 40 anos. Ambos estiveram na prisão por seus crimes. Não sei por que decidi entrevistá-los ao mesmo tempo, porque inicialmente foi apenas um desastre. O mais velho estava falando por cima do mais novo o tempo todo, e eu estava lá sentado, pensando que essa era uma ideia muito idiota. Até que isso aconteceu: perguntei: “Algum de vocês já jogou o videogame ‘Grand Theft Auto’? E o cara mais velho disse: “Não, eu vi meu filho jogando, mas eu nunca joguei”. E o cara mais novo se inclinou, tocou seu braço e disse: “Você tem que jogar! É a coisa mais próxima do zum-zum-zum! [*buzz*]”. (CAIN, 2017, tradução livre)

Em GTA, também de enredo *gangster* com carros de corrida, é possível trocar as estações do rádio para escolher a música desejada. Enquanto em *Baby Driver* os eventos fílmicos ocorrem em estranha sincronia com uma música ouvida pelo protagonista, em GTA, o ritmo das músicas pode influenciar a forma de agenciamento do jogador, que, por sua vez, influenciará o ritmo de jogo. Como o jogador está, por assim dizer, ao mesmo tempo dentro e fora do jogo, as divisões clássicas de sons diegéticos e extra-diegéticos são frequentemente desafiadas. Essa é uma das razões pelas quais Jørgensen (2007) cunhou o termo “som

transdiegético” para designar o esmaecimento das fronteiras entre os espaços diegético e extra-diegético, decorrente da participação do jogador. Isso parece também ocorrer no filme em questão. De qualquer forma, um comparativo entre os meios permitiria elucidar algumas questões sobre a trilha sonora.

Segundo Gorbman (1987), no modelo clássico de trilha cinematográfica, a música não deve ser percebida conscientemente enquanto construção estética destacada da cena: precisa ser invisível e inaudível, apenas servindo de recurso semiótico para a comunicação de emoções e de deixas narrativas – de modo que produza um “efeito diegético”. Em Meneguette (2016), foi proposto chamar esse modelo de “arquitrilha”. Em jogos, este tipo de trilha cinematográfica é cada vez mais utilizado. No entanto, nos anos 1980 e 1990, era comum utilizar uma versão reduzida desse modelo, com músicas em *loop*, às vezes empáticas apenas ao cenário que representavam e com pouca variabilidade de sons – o que se chamou de “minitrilha”. No entanto, *Baby Driver* se assemelha a um terceiro tipo de trilha de jogos: a “antitrilha”, que consiste na alteração desses princípios para privilegiar a performance do jogador, a audibilidade ou visibilidade das fontes musicais, ou a criação de um efeito absurdo sobre a diegese (cf. MENEGUETTE, 2016).

Conforme os assaltantes atiram ao ritmo da música ouvida apenas nos fones de Baby (intradiegeticamente) e pela plateia (extradiegeticamente), ela passa a ser evidenciada e, portanto, torna-se tanto audível, quanto visível – subvertendo, assim, o modelo clássico de sonoridade. Isso realça a conexão entre a música e a realidade diegética, de forma que o resultado é uma coincidência absurda. Não obstante, de algum modo, isso aumenta ainda mais a identificação do espectador com a participação do protagonista na cena.

Referências

- BOLTER, D.; GRUSIN, R. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- BULL, M. *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. Oxford: Berg, 2006.
- CAIN, R. Edgar Wright's 'Baby Driver' Is The Closest Thing To the Buzz Of 'Grand Theft Auto'. *Forbes*, 3 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.forbes.com/sites/robcaain/2017/07/03/edgar-wrights-baby-driver-is-the-closest-thing-to-the-buzz-of-grand-theft-auto>>. Acesso em: 02 dez. 2019.
- ERMI, L.; MÄYRÄ, F. Fundamental Components of the Gameplay Experience: Analysing Immersion. In: CASTELL, S.; JENSON, J. (Eds.), *Proceedings of Chancing Views – Worlds in Play*. Digital Games Research Association's Second International Conference. Vancouver: DiGRA and Simon Fraser University, 2005.
- GORBMAN, C. *Unheard melodies: narrative film music*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- HEETER, C. Being There: The Subjective Experience of Presence. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*. MIT Press, 1992. Disponível em: <http://gel.msu.edu/carrie/publications/beingthere.html>. Acessado em: 01 dez. 2019.

JENKINS, H. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University, 2006.

JØRGENSEN, K. *What are Those Grunts and Growls Over There? Computer Game Audio and Player Action*. Tese (Doutorado) – Copenhagen University, Copenhagen, 2007.

MENEGUETTE, L. C. *Realidade virtual e experiência do espaço: imersão, fenomenologia, tecnologia*. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital). São Paulo: PUC-SP, 2010.

_____. *A afinação do mundo virtual: identidade sonora em jogos digitais*. Tese (Doutorado em Tecnologias da Inteligência e Design Digital). São Paulo: PUC-SP, 2016.

SUTHERLAND, I. A head-mounted three dimensional display. *Proceedings of the AFIPS Fall Joint Computer Conference*. Washington: Thompson Books, 1968. Pp. 757-764.

TIERNEY, A.; KRAUS, N. Neural Entrainment to the Rhythmic Structure of Music. *J Cogn Neurosci*. 2015 Feb;27(2):400-8.

VERNALLIS, C. Accelerated Aesthetics: A New Lexicon of Time, Space, and Rhythm. In: VERNALLIS, C.; HERZOG, A.; RICHARDSON, J. (eds.) *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Vereda da salvação: estética e política no Brasil da década de 1960¹

Title: Vereda da salvação: esthetics and politics in Brazil from the 1960s

Lucas dos Reis Tiago Pereira
(Mestrando - PPGCINE/UFF)²

Resumo: O trabalho proposto visa analisar estética e politicamente o filme *Vereda da Salvação* (1965), dirigido por Anselmo Duarte. O objetivo principal é compreender como os processos culturais brasileiros na década de 1960 influenciaram a concepção e a recepção do filme. Objetiva-se ainda examinar o porquê de *Vereda da salvação* ser obliterado na historiografia do cinema brasileiro, pois as análises a respeito do filme são escassas em grande parte da bibliografia a respeito do cinema nacional.

Palavras-chave: Anselmo Duarte; *Vereda da Salvação*; Cinema Novo; Cinema Brasileiro

Abstract: the proposed work aims to analyze the esthetics and politics of the film *Vereda da Salvação* (1965), directed by Anselmo Duarte. The main objective is to understand how brazilian cultural processes in the 1960s influenced the conception and reception of the film. We also aim to examine why *Vereda da salvação* was obliterated from brazilian cinema historiography, because reviews of the film are often scarce in bibliography about national cinema.

Keywords: Anselmo Duarte; *Vereda da Salvação*; Cinema Novo; Brazilian Cinema.

Introdução

Vereda da Salvação, dirigido por Anselmo Duarte estreou em 1965 no *Festival de cinema de Berlim*. O filme foi bem recebido pela crítica alemã, de forma geral, com resenhas positivas em diversos veículos de comunicação. No Brasil, a recepção da obra foi menos calorosa. No entanto, a recepção da crítica brasileira em torno do filme na época de lançamento, é o maior acervo do que se tem escrito sobre o trabalho de Duarte, atualmente esquecido na história do cinema brasileiro. Anselmo Duarte já era bastante conhecido no Brasil na época do lançamento de *Vereda da Salvação*, mas a memória sobre o seu trabalho evaporou ao longo das décadas e, atualmente, é um personagem periférico dos textos sobre o cinema brasileiro.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: as dobras da memória e do exílio.

2 - Lucas dos Reis Tiago Pereira é mestrando pelo PPGCINE/UFF e é o atual tutor do curso de Cinema - Licenciatura da mesma universidade

O presente trabalho busca entender o porquê da obliteração de Anselmo Duarte na história do cinema do país e, especialmente, de *Vereda da Salvação*, que surgia depois de *Absolutamente Certo* (1957) e *O Pagador de Promessas* (1962), os dois filmes anteriores dirigidos por Anselmo Duarte que, por motivos diferentes, ainda são comentados na história do cinema brasileiro, mesmo que de forma tímida.

Vereda da Salvação foi relegado ao esquecimento. *Absolutamente Certo* e *O Pagador de Promessas* ainda aparecem de forma acanhada na história do cinema brasileiro. O primeiro por ser uma chanchada entendida como mais interessante do que a média por parte da crítica e parte da academia e o segundo por ser um filme multipremiado e, especialmente, por conta da *Palma de Ouro* no Festival de *Cannes*. O mesmo não aconteceu com *Vereda da Salvação* que, mesmo sendo bem recebido no *Festival de Berlim*, foi desprezado nos textos historiográficos do cinema brasileiro.

Nova história do cinema brasileiro?

Em 2018, foi publicado o livro *Nova História do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman, uma reatualização do livro *História do cinema brasileiro*, publicado em 1987, organizado por Fernão Ramos. Assim como o livro publicado na década de 1980 foi referência para a história do cinema brasileiro, a publicação de 2018 funciona como uma referência atualizada para os mesmo estudos, mas, a partir de novas pesquisas realizadas nos últimos trinta anos. Entre a década de 1980 do século XX, até a segunda década do século XXI, mudanças significativas ocorreram. A Nova historiografia universitária (AUTRAN, 2007), se solidificou nas pesquisas do Brasil, novos horizontes foram traçados e outros instrumentos de análise apareceram.

No entanto, algumas características permanecem cristalizadas na historiografia do cinema brasileiro, a produção fílmica do Brasil na década de 1960, por exemplo. Essa fase fica dedicada, basicamente, ao *Cinema Novo* e, em menor perspectiva, para o Cinema Marginal. “Apesar de exceções marcantes, como é o caso de (Walter Hugo) Khouri, o plano geral do cinema brasileiro na década de 1960 é a história do cinema novo e suas evoluções” (RAMOS, 1987, p.393). A ideia de Fernão Ramos sobre o cinema brasileiro na década de 1960 é retomada em *Nova história do cinema brasileiro*, afinal a frase que abre o capítulo referente à década de 1960 é: “Puxar o fio do novelo do Cinema Novo” (RAMOS, 2018, p. 17). Assim, uma gama da produção brasileira da época fica obliterada na história do cinema do país. Cineastas como Carlos Hugo Christensen, Alberto Salvá, Victor Lima, Carlos Coimbra, dentre outros, sequer são citados.

O livro *Nova história do cinema brasileiro* tem dois capítulos dedicados à década de 1960, escritos por Fernão Ramos. Os títulos de tais capítulos são: *A ascensão do novo jovem cinema* e *Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação* e ficam em uma sessão chamada *Cinema Novo, Cinema Marginal e depois (1955 - 1980)*, marcando com clareza que o momento do Cinema Novo e do Cinema Marginal não oferece espaço para nenhum filme que não se encaixe nas produções desses grupos. Jean-Claude Bernardet já chamava

a atenção para a condição de uma supervalorização do Cinema Novo e Cinema Marginal, em detrimento de outros momentos do cinema brasileiro da época: “Há três, quatro décadas que nos acostumamos a pensar o cinema dos anos 60-70 em termos de cinema novo e cinema marginal - isto é, o cinema culto, porque não comercial; no ciclo do cangaço etc., que era o que o público via, não pensamos muito.” (BERNARDET, 2001)

Os capítulos citados somados são quase duzentas páginas sobre o cinema brasileiro da década de 1960 e Anselmo Duarte é citado apenas quatro vezes e em nenhum momento tem o seu trabalho debatido. A primeira vez em que seu nome aparece é em uma pequena retrospectiva, faz-se em um apanhado sobre as chanchadas na década de 1950 e *Absolutamente Certo* é citado. A segunda é em um lista de filmes rodados na Bahia no início da década de 1960: o autor lembra de *O Pagador de Promessas* como uma das obras filmadas no estado nordestino naquela época.

Já a terceira citação é a mais curiosa: “Outros dois filmes capitais desse início da década são *Os Cafajestes* e *O Pagador de Promessas*, esse último com filmagens iniciadas em 1961 e trabalho de conclusão em 1962.” (RAMOS, 2018, p. 49). O autor, então, se estende sobre *Os Cafajestes* dirigido por Ruy Guerra, realizador ligado ao *Cinema Novo*, especialmente por sua longa metragem *Os Fuzis*, do ano seguinte porém, não tece mais uma linha sobre o “capital” *O Pagador de Promessas*. A quarta citação à Anselmo Duarte está na mesma chave de entendimento da anterior que prioriza um olhar favorecendo o Cinema Novo.

“David Neves, numa intuitiva crítica sobre *Vidas Secas*, aponta com razão a desglamourização do Nordeste realizada por Nelson Pereira, expressão com endereço certo para atingir obras de perfil mais clássico e trama catártica como *O Cangaceiro* ou *O Pagador de Promessas (1962)*” (RAMOS, 2018, p.72).

Primeiro, é curioso notar que os dois exemplos oferecidos por Fernão Ramos para exemplificar o cinema brasileiro de contornos clássicos são os mesmos que Ismail Xavier destrincha em *Sertão Mar* colocando-os em contraponto ao cinema de Glauber Rocha, sinal de que o livro se solidificou no pensamento do cinema brasileiro. Segundo, entender que a escolha por apresentar uma crítica de David Neves, crítico e cineasta ligado ao Cinema Novo, é chamar a atenção para o que legitima o movimento sem destacar que um exemplo crítico da época pode ter suas variações com críticas de outros autores, em outros veículos.

O caso de *Vereda da Salvação*, então, é mais gritante. Não há qualquer lembrança ao filme nos dois capítulos destinados à década de 1960. Esse apagamento não é apenas do livro publicado em 2018. Pelo contrário, diversas obras panorâmicas sobre os filmes produzidos no Brasil são desprovidos de qualquer citação à *Vereda da Salvação*.

Um dos fatores de *Vereda da Salvação* ser um filme menosprezado pode vir a ser a proximidade com o Cinema Novo pretendida por Anselmo Duarte, entretanto, com algumas diferenças basilares. “A principal marca do conjunto “1963” é a representação de um Brasil remoto e ensolarado, no qual se vislumbram conflitos de cunho político, com forte presença da imagem popular e sertaneja do homem e da mulher.” (RAMOS, 2018, p. 68).

Vereda da Salvação tem claros contornos políticos ao mapear uma população de baixa renda no interior do Brasil. As pessoas vivem segundo forte mandamento religioso e não conseguem se desvencilhar dos preceitos da igreja. Além disso, habitam casas paupérrimas e as terras nas quais trabalham pertencem à latifundiários. Sendo assim, a identidade sertaneja também está presente, pois esta é a população exposta no longa metragem. No entanto, não é um Brasil ensolarado que se revela, mas uma selva frondosa, que parece esconder um universo particular, oposta as imagens ensolaradas características do primeiro momento do *Cinema Novo*

Cinema Novo

Vereda da Salvação recebeu críticas positivas da imprensa alemã no Festival de Cinema de Berlim que creditava Anselmo Duarte como um dos líderes do Cinema Novo que surgia no Brasil. A fundação do Cinema Novo, na verdade, é uma história tortuosa e cheia de conflitos nos relatos. O movimento cinematográfico mais conhecido do país carrega consigo um início turbulento e com datas menos precisas do que várias catalogações sobre o cinema brasileiro fazem supor. Mesmo Anselmo Duarte defendeu sua importância dentro do movimento e, inclusive, manifestou ser um dos fundadores.

“Eu inventei o Cinema Novo... Eu estava fazendo o meu primeiro filme, o *Absolutamente Certo*, que foi saudado quando saiu. Ninguém esperava nada do “galã”. Toda a imprensa acha que o galã é burro. E saiu que o *Absolutamente Certo* era o cinema novo brasileiro. Ainda não existia o Cinema Novo. Depois veio *O Pagador de Promessas*. No livro do ano de *Cannes* tem sempre a justificativa do porquê eles darem a Palma de Ouro para aquele filme. E lá dizia que “esse filme, sem dúvida, marca um cinema novo do Brasil”. O pessoal do Cinema Novo já estava fazendo um filme. Eram cinco diretores que estavam fazendo o *Cinco Vezes Favela*. (DUARTE, 2002, p. 31).

No entanto, os próprios diretores ligados ao Cinema Novo, nunca entenderam Anselmo Duarte como pertencente ao grupo. De alguma forma, eles destacavam o filme *Absolutamente Certo* (1957), como uma chanchada mais interessante do que outros filmes do gênero. Unidos de um olhar evolutivo, destacavam a maior qualidade da obra de Anselmo Duarte entre os seus pares “chanchadescos”, mas ainda assim, uma chanchada sem um desejo de uma investigação profunda. “ninguém acreditava que o ator Anselmo Duarte, diretor de chanchada, fosse encenar cinematograficamente um texto de intelectual. (ROCHA, 2003, p.161)

Vereda da Salvação

Outra consideração pertinente para refletir sobre o apagamento de *Vereda da Salvação* no cinema brasileiro, mas que se alia um distanciamento do movimento cinemanovista, seria a defesa do *nacional-popular* por parte da intelectualidade brasileira da década de 1960. O projeto de pesquisa em desenvolvimento, visa como necessário para compreender a recepção de *Vereda da Salvação*, entender as questões dedicadas ao Nacional-Popular

pela intelectualidade brasileira na década de 1960. “Nos anos 60 e início dos 70 havia um problema para os artistas e intelectuais de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2014, p. 8)

O sociólogo Marcelo Ridenti marca como característica da arte brasileira da década de 1960 com teor político aspectos do que considera a constituição do romantismo revolucionário:

“A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional - ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 1950 a novidade de serem mescladas com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas. De fato, visava-se retomar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades. (RIDENTI, 2014, p. 9-10)

Vereda da Salvação se passa no campo, onde, supostamente, seria o lugar do homem do povo, do reencantamento com a vida, porém, é um olhar deveras pessimista para aquela região. Afastando-se assim, do conceito de *nacional-popular* e de *Romantismo Revolucionário*, comuns na década de 1960 e 1970 entre as esquerdas no Brasil que, dessa forma, poderiam ter excluído o filme de um pensamento sobre o cinema político no Brasil, entendendo-o como reacionário em “um período onde artistas e intelectuais de esquerda consolidavam uma relativa hegemonia no campo cultural brasileiro” (SCHWARZ, 1992, p.79).

Considerações Finais

O artigo exposto é um primeiro passo diante de uma visão maior da relação de Anselmo Duarte com o Cinema Novo na década de 1960. A intenção é entender a obliteração do diretor na historiografia do cinema brasileiro. Mesmo que haja centenas de casos como de Anselmo, poucos tiveram tamanha projeção em seu tempo como ele. Além de uma famosa briga com os cinemanovistas. O pesquisador Fabián Núñez comenta:

“Os cinemanovistas (e os redatores simpáticos a eles) rapidamente fizeram o esforço de apontar que os dois filmes brasileiros mais conhecidos, até então, no exterior (*O Pagador de Promessas* e *O Cangaceiro*), embora estivessem inseridos no seio de um período de renovação estética do cinema brasileiro, não são obras “do Cinema Novo”. E o mais impressionante é notarmos o quanto o diálogo de Anselmo Duarte com os cinemanovistas sempre foi regido pela

intransigência desses jovens, que jamais o reconheceram como um dos seus, apesar de todo o esforço do ex-galã de chanchadas em se aproximar deles. É por esse viés que podemos interpretar o seu “glauberiano” filme *Vereda da Salvação* (1965), repellido pelos cine-manovistas” (NÚÑEZ, 2012, p.78).

Vereda da Salvação tinha aproximações e distanciamentos com *Cinema Novo*, importante movimento cinematográfico na década e que se tornou uma espécie de centro gravitacional da historiografia do cinema brasileiro remetendo produções que não recebam o “selo” do movimento a periferia do contexto histórico. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Este projeto de pesquisa pretende rearticular certos entendimentos já cristalizados da historiografia do cinema brasileiro para repensar o lugar de *Vereda da Salvação* na história, ou melhor, resgatá-lo do esquecimento.

Referências

AUTRAN, Arthur. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BERNARDET, Jean-claude. *Cinema marginal?* Folha de São Paulo. São Paulo, jun. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>>

DUARTE, ANSELMO. *Memória a palma de Anselmo Duarte*. *Jornal da Abi*. São Paulo, p. 31-33. abr. 2012.

NÚÑEZ, Fabián. *Roberto Farias em ritmo de cinema novo*. In: SILVA, Hadija Chalupe da; SIMPLÍCIO NETO. *Os Múltiplos Lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2012.

RAMOS, Fernão. *A ascensão do novo jovem cinema*. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro: Volume 2*. São Paulo: Sesc, 2018. Cap. 1. p. 9-115.

RAMOS, Fernão. *Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)*. In: _____ (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Melodrama e sensibilidade gay em *Praia do Futuro*¹

Melodrama and gay sensibility in *Futuro Beach*

Lucas Hossoe²
(Mestrando - Unicamp)

Resumo: Esta comunicação propõe uma análise do filme *Praia do Futuro* (2014, dir. Karim Aïnouz) em seu diálogo com o gênero melodrama. Utilizando a *pedagogia dos desejos* (Sarmet e Baltar, 2016), a análise busca aferir a influência de uma certa sensibilidade gay na autorreflexividade e atualizações do gênero, em especial em relação ao uso do *pathos* melodramático e as visualidades da encenação.

Palavras-chave: Melodrama, sensibilidade gay, pedagogia dos desejos, Karim Aïnouz.

Abstract: This communication aims to analyze feature film *Futuro Beach* (2014, dir. Karim Aïnouz) in its relationship to the melodrama genre. Using *desire pedagogy* (Sarmet and Baltar, 2016), the analysis seeks to evaluate an influence of a certain gay sensibility in self-reflexivity and genre updating, especially in its relation to the use of melodramatic *pathos* and mise-en-scène visualities.

Keywords: Melodrama, gay sensibility, desire pedagogy, Karim Aïnouz.

Entre os acontecimentos publicitários notáveis de *Praia do Futuro* (2014), longa dirigido pelo cineasta brasileiro Karim Aïnouz, está o movimento de filiação da obra ao gênero melodrama. Em entrevista concedida à Folha de S. Paulo³, Aïnouz expressa o desejo de rememorar no filme as narrativas melodramáticas grandiloquentes do cinema clássico, mas de “um jeito que fosse de carne e osso”. Revela também a influência do imaginário dos super-heróis em sua composição. O *real* proveniente da carne e do osso e a *ação* oriunda do repertório heróico despontam como pilares na inflexão genérica de Aïnouz e transformam *Praia do Futuro*, segundo suas palavras, em um “melodrama de macho⁴”.

Esta comunicação, parte integrante e inicial da minha pesquisa de mestrado – que investiga as relações entre melodrama e homoafetividades no cinema brasileiro, iniciada este ano – tem por objetivo refletir sobre possíveis entradas de análise de como uma certa sensibilidade gay (Babuscio, 2004), opera em torno dos códigos melodramáticos, com especial foco à *pedagogia dos desejos* (Sarmet e Baltar, 2016).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 5 do ST Corpo, gesto e atuação.

2 - Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, em nível de mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Junior.

3 - A entrevista faz parte da matéria assinada por Guilherme Genestreti para a seção Ilustrada da Folha de S. Paulo, intitulada “‘Praia do Futuro’, com Wagner Moura, é um melodrama de macho”, publicada no dia 15 de maio de 2014, à época do lançamento comercial do filme no circuito brasileiro.

4 - “Melodrama de macho” é um termo que Aïnouz usa na entrevista listada na nota acima.

Na proposta de atualização do melodrama de Aïnouz, pairam duas noções recorrentes sobre o *gênero* melodrama, a) forma fílmica baseada no excesso, exagero que escapa ao verossímil e beira o artifício; e b) narrativa que se porta de alguma forma antagônica ao denominador comum de ação, como se voltada à inércia. Ausência, de fato contemplada no melodrama, materializada na figura de sua própria protagonista, comumente a mulher heroína-vítima de comportamento passivo na trama.

Eis, então, duas bases constituintes do melodrama doméstico ou melodrama familiar⁵ (Elsaesser, 1987) gênero (ou subgênero) popular na Hollywood da era dos estúdios (1930-1950, especificamente), com o qual Aïnouz parece estabelecer um diálogo.

Na chave narrativa, algumas definições de Singer (2000) para o gênero auxiliam a compreensão das possíveis subversões propostas em *Praia do Futuro*: o *pathos* melodramático, composição de empatia da protagonista - vítima ou herói, catalisadora de emoção e identificação com o leitor do texto; *moral oculta*, um *ethos* narrativo que busca proposição e reiteração de códigos morais anteriormente invisibilizados (ou perdidos pela modernidade) através dos códigos sociais. Desta moral, ainda, tem-se a dinâmica entre a *esfera privada* e a *pública*: a protagonista melodramática, essencialmente passiva, vê os seus assuntos privados rendidos e dominados pelo entorno público.

O desejo devora a alma

O encontro inicial entre as personagens Donato (Wagner Moura) e Konrad (Clemens Schick) em *Praia do Futuro* estabelece, à primeira vista, a comunicação simples e direta de uma tragédia. No entanto, Donato (emissor) rompe a formalidade da ocasião (“*Eu fiz questão de vim dar a notícia pessoalmente ao senhor*” e “*Eu sinto muito, senhor*”), tentativas de equilibrar a distância e o pessoal. É a partir desta cena, inicialmente uma partilha de dor e luto, que brota na trama o *pathos* melodramático.

Volto ao prólogo da fábula, onde Donato e Konrad são agentes ativos e cujos destinos estão fadados a se cruzar pela ação do acaso (Bourget, 1985), outra característica do melodrama. O longa abre com Konrad e Heiko, turistas alemães que exploram as praias de Fortaleza, primeiramente em um duelo de velocidade de motos pelas dunas e, posteriormente, no mergulho na praia-título, quando Heiko sucumbe e cabe ao salva-vidas Donato a tentativa de resgate. Konrad perde o companheiro e Donato fracassa em sua missão. A dor da perda e a dor do fracasso latente nas personagens quando se encontram comunicam ao espectador sentimento de empatia e evoca o *pathos* na narrativa. Nos limiares simbólicos desta conexão, tanto das sensações evocadas, quanto da configuração imagética do encontro - a autoridade e a vítima, o ambiente hospitalar, o estrangeiro e o local, *Praia do Futuro* estabelece seu primeiro flerte com o gênero melodrama.

5 - O termo é popularizado na academia a partir da definição de Thomas Elsaesser em *Tales of sound and fury: observations on the family melodrama*, de 1972, ensaio seminal para o melodrama cinematográfico. As traduções para melodrama doméstico ou melodrama familiar na língua portuguesa são recorrentes e intermitentes na observação do autor.

A trama desenrola-se através dos dilemas do protagonista Donato, entre sua conexão com Konrad, que logo torna-se corporal, sexual e afetiva, e entre os laços familiares de sua vida prévia, representados pela praia e pelo seu irmão mais novo, Ayrton (Sávio Ygor Ramos).

Sarmet e Baltar (2016) encontram no cinema *queer* contemporâneo, principalmente na virada da última década, a guinada de uma *pedagogia dos desejos*, substituinte de uma *pedagogia sociocultural* vigente na política de encenação do cinema de temática LGBT até então. Esta noção de pedagogia utilizada por Baltar (2015) implica no termo a possibilidade de reconhecer as potencialidades de partilha entre obra e espectador através dos códigos estruturais narrativos e de visualidade dos produtos midiáticos. Neste sentido, a pedagogia sociocultural baseia-se na visibilidade das personagens e fábulas que atuam na construção e afirmação identitária na sociedade. Enquanto a pedagogia dos desejos parte da visibilidade dos corpos, das atrações e das sexualidades dissidentes como forma de trabalhar as identidades. Segundo as autoras, esta pedagogia:

“[...] tem por objetivo engajar afetivamente o espectador no encontro entre os corpos, a partir da estimulação do prazer visual. São filmes mais frequentemente permeados, ao longo da narrativa, por cenas de atração sexual e encontros íntimos. [...] Não se trata de identificar uma estilística comum entre diretores de uma geração, mas sim de reconhecer nas decupagens interessadas no recorte dos corpos e das carícias partilhadas um gesto político de trabalhar as identidades queer a partir da *visibilidade*”. (Sarmet e Baltar, 2016, p. 55, grifo original)

Na cena⁶ em que Donato e Konrad se conhecem no hospital, a dinâmica é construída majoritariamente por uma dinâmica de planos próximos, que identificam as personagens em conexão pela primeira vez. A exceção é o uso de um plano de Donato, que enquadra Konrad em sua frente, em *over the shoulder*. Este plano anuncia a ação de Konrad ao final do diálogo, em que ele se levanta do leito e troca de roupa na frente de Donato. A nudez e a gestualidade do alemão são naturais, mas evocam em Donato um estranhamento e desconforto, num cruzar de braços e na incerteza de onde posicionar o seu olhar. Cabisbaixo, acaba nivelando seu olhar, de relance, nos genitais de Konrad, levemente implícitos na imagem. Konrad se veste e a montagem corta para um plano próximo conjunto das duas personagens, que se encaram. Não há flerte, mas o enquadramento e a ênfase do corte conjecturam um desconforto visível de Donato. O pesar que pairava no diálogo é rompido pela nudez de Konrad. O estranhamento de Donato é ecoado para o espectador, que até então estava imerso em uma narrativa de perda. Neste momento, inicia-se o que o configuro de atuação do desejo *queer* como interruptor do *pathos* melodramático.

Se não é possível inferir apenas a partir desta cena a instauração e latência do desejo, logo será materializado. Na cena seguinte, os dois são vistos no corredor do hospital, Konrad às pressas, enquanto Donato insiste em lhe acompanhar. A troca é um oferecimento de

6 - Para explorar a noção de pedagogia dos desejos, foco na sequência de *Praia do Futuro* encontrada na minutagem de 00:09:16 a 00:14:48, que concentra as cenas que estabelecem o contato inicial entre as personagens Donato e Konrad.

carona, consentida sem muita resistência. O corte seco revela os dois fazendo sexo em um carro. A transição entre a nudez do estrangeiro e o sexo toma apenas um minuto do tempo fílmico, e a montagem em cortes secos infere que pouco mais que isso se excedeu na diegesis. A ruptura com o lamento e a transição para a urgência do desejo é intencional.

Enfatizo o *queer* como parte intrínseca do desejo que molda o melodrama em *Praia do Futuro* não apenas por apresentar visualmente a homossexualidade na trama, mas usar de códigos sociais dela para a sua construção fílmica. A transição realizada por Aïnouz não é reiterada apenas pelo artifício da montagem rápida, antes disso a montagem é um reflexo do imaginário gay mobilizado pelo cineasta. A nudez de Konrad oferece a Donato a possibilidade rápida de considerar sua atração sexual por ele, e é rapidamente encenado um cortejo que remete às práticas do sexo público em comunidades gays: o olhar, a troca singela de palavras e o sexo semi-público, escondido apenas com o que há disponível no cenário. A própria encenação do ato sexual é permeada da urgência do momento - sexo rápido e enfático no gozo.

É nesta urgência da transição para a esfera do desejo que infiro que *Praia do Futuro* utiliza a sexualidade e as corporalidades como mediadoras do melodrama. O lamento abre alas para o desejo, e a disputa pela narrativa é então lançada, pois o movimento contrário é também visível. Se o ato sexual remete ao cortejo do sexo gay em público, há a possibilidade de leitura de que ele também é informado pela dor. Konrad assume o papel “ativo” que penetra e busca o gozo como apaziguador do seu lamento. Esta lógica é repetida em outra cena do filme, quando Donato assume a figura da enfermidade e lhe é projetado o papel de penetrador na relação sexual, uma alusão deste papel como restaurador da potência masculina.

Também é o desejo sexual que permite a continuação da conexão estabelecida pela dor e pelo *pathos*. Após o sexo, Donato relembra o espectador do lamento ao questionar Konrad sobre qual relacionamento mantinha com o amigo desaparecido. A ação do desejo como aproximador e distanciador do *pathos* é recorrente em outros momentos do filme, pois é o desejo também o fator principal de tomada de decisão de Donato entre sua família de nascimento e a vida que a proximidade com Konrad enseja. Estabelece, portanto, a própria dinâmica do melodrama doméstico ao qual Aïnouz pretende filiação.

O distanciamento dessa *pedagogia do desejo* em relação à pedagogia sociocultural identificada por Sarmet e Baltar (2016, p.52-54) se dá porque não há dilema de Donato, enquanto protagonista, sobre sua identidade gay e ela não é lançada em confronto direto em relação a outros personagens e instituições (embora possa ser implicada em subtexto), mas sim o dilema reside na sua *vontade* de vivenciar a sua identidade através de seus desejos corporais e sua possibilidade de partilhá-los em cena como matéria visual para o filme.

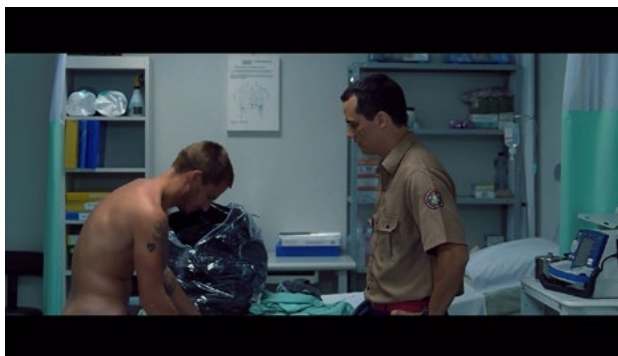


Figura 1: Donato percebe a nudez de Konrad.

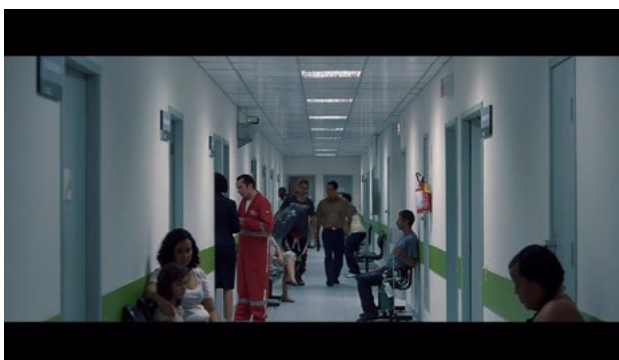


Figura 2: Donato oferece carona a Konrad

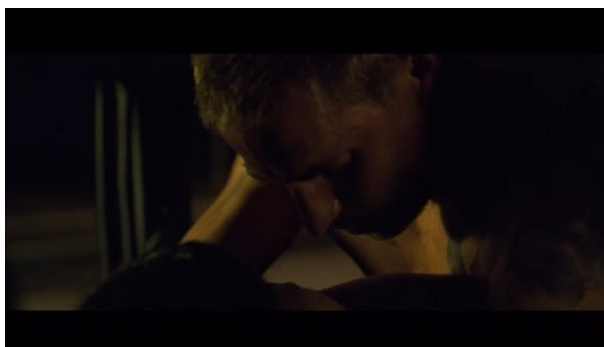


Figura 3: Konrad e Donato fazem sexo.

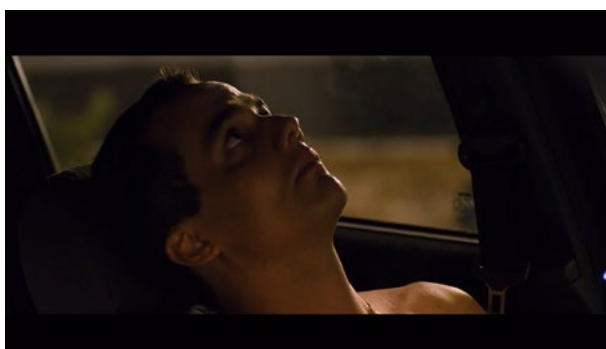


Figura 4: Donato retoma o *pathos* através do diálogo.

A sequência analisada propõe Donato como agente ativo, capaz de interceder em seu cenário para a realização de seus desejos. Dentro da configuração canônica do gênero melodrama, isto significa uma torção da construção da protagonista, geralmente entendida como uma vítima de seu contexto social. Brooks (1976) propõe que parte do *pathos* melodramático ativado para o espectador compreende a noção da heroína do melodrama

enquanto vítima (em especial nos melodramas domésticos hollywoodianos⁷), passiva e suscetível aos entornos sociais, principalmente no âmbito do julgamento moral, que paralisa a vítima em suas vontades e desejos. Quando atuam sobre o desejo, caso de *Tudo que o céu permite* (1955, Douglas Sirk), geralmente é por insistência do par romântico ou de outro agente, e logo são submetidas ao escrutínio público. Em *Praia do Futuro*, argumento que a pedagogia do desejo que informa o filme desloca Donato do papel da vítima, uma vez que a figura “vitimizada” do filme é encarnada pelo seu irmão mais novo, Ayrton, principalmente no ato final da trama (interpretado por Jesuíta Barbosa). A priori, a subversão da vítima no filme de Aïnouz não só potencializa a protagonista como uma personagem ambivalente, mas também subverte o valor negativado da vítima do melodrama.

O ímpeto verificado em Donato para agir conforme suas próprias vontades e desejos, pode ter reverberação negativa. No terceiro ato da trama, quando passados dez anos do início da fábula, Donato é confrontado pelo irmão Ayrton, abandonado junto ao restante de sua família em Fortaleza e sem receber uma notícia do irmão na última década, em que morava em Berlim ao lado de Konrad. É neste momento que Donato é categorizado pela primeira vez na trama, como um “viado egoísta”, segundo o irmão. No entanto, pode-se dizer que há potência *queer* no egoísmo de Donato, uma vez que é essa vivência que proporciona a ele ter o controle do seu desejo e da sua vida. Nesta chave, configura-se também uma subversão da protagonista do melodrama - não só de agente passivo a ativo, mas também como uma vítima (Donato ainda é configurado como vítima das limitações que sentia em seu entorno) que pode ter poder de decisão reestabelecer uma nova postura ambivalente do espectador em relação ao *pathos*.

Através destes exemplos, em especial do *desejo queer* como figura motriz da narrativa e da subversão do gênero como prática estética estrutural, *Praia do Futuro* pode ser compreendido como filiação autorreflexiva e fluida do gênero melodrama.

Referências

BABUSCIO, Jack. *Camp and the gay sensibility*. IN: BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean (org). *Queer cinema: the film reader*. Nova York: Routledge, 2004.

BOURGET, Jean-Loup. *Le melodrame hollywoodien*. Paris: Stock Cinema, 1985.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

ELSAESSER, Thomas. *Tales of sound and fury - Observations on the family melodrama*. IN: GLEDHILL, Christine (ed). *Home is where the heart is - Studies in melodrama and the woman's Film*. Londres: British Film Institute, 1987.

MERCER, John e SHINGLER, Martin. *Melodrama: genre, style and sensibility*. Nova York: Columbia University Press, 2004.

7 - Exemplos de filmes da era dos estúdios hollywoodianos que propoem a heroína melodramática como vítimas da sociedade, que impossibilitam a realização plena de seus desejos, incluem *Stella Dallas - Mãe Redentora* (1937, George Cukor) e *Sublime Obsessão* (1954, Douglas Sirk).

SARMET, Erica.; BALTAR, Mariana. *"Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo"*. Textura: São Paulo. v.18, n.38. set.-dez. 2016.

SINGER, Ben. *Meanings of melodrama*. IN: *Melodrama and modernity*. Nova York: Columbia University Press, 2001.

Jaulas pequenas, monstros gigantes: modos do horror cinematográfico¹

Little cages, huge monsters: modes of the cinematographic horror

Lucas Procópio Caetano²
(Mestre - Unicamp)

Resumo: Seguindo os resultados da pesquisa realizada ao longo do mestrado, na qual foram analisadas as diferentes nuances do horror no cinema brasileiro contemporâneo, proponho neste trabalho discutir o horror através de uma perspectiva ampliada, menos como um gênero delimitado por aspectos bem definidos e estanques e mais como um modo de representação que perpassa pelas mais variadas narrativas.

Palavras-chave: Modo Horrífico; Horror; Gêneros Cinematográficos;

Abstract: Following the results of the research developed during the Masters, in which horror's different nuances were analyzed within Brazilian's contemporary cinema, I propose in this work to discuss horror through a broader perspective, less as a genre limited by well established aspects and more as a mode of representation that runs through various sorts of narratives.

Keywords: Horrific mode; Horror; Cinema Genres;

Introdução

Ao longo da década de 2010, o gênero horror no cinema tem se mostrado um território de disputas, incitado por uma agitação cultural que envolve agentes diversos - e é provável que o mais recente e decisivo fator capaz de conjugá-los tenha sido a publicação de um artigo jornalístico.

Em 6 de julho de 2017, o jornalista Steve Rose publicou no jornal britânico *The Guardian* o texto *How post-horror movies are taking over cinema* (em tradução literal “como os filmes de pós-horror estão tomando conta do cinema”), no qual propõe o termo pós-horror para designar filmes que “quebram as regras” do gênero ao não corresponderem determinadas expectativas, as quais o horror teria nutrido no público ao longo de décadas. Como exemplo, o jornalista cita longas-metragens americanos contemporâneos como *Ao cair da noite* (*It comes at night*, Trey Edward-Schultz, 2017) e *A bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2016), obras anunciadas pelas respectivas campanhas publicitárias a partir de conceitos vi-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: horror

2 - Doutorando e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP.

suais facilmente associados ao cinema de horror mais convencional e que geraram revolta de espectadores, os quais teriam supostamente sido surpreendidos no cinema pela falta ou subversão dos códigos mais tradicionais do gênero, e cujo descontentamento ganhou forma nas redes sociais.

O artigo de Rose foi intensamente discutido tanto na Web e culminou em uma espécie de fenômeno midiático - na maioria das vezes em tom de reprovação ou até mesmo de chacota. A principal queixa seria de que ao elaborar um termo como “pós-horror” conceber-se-ia um precedente para a ideia de uma hierarquia, na qual exemplares como os longas-metragens citados seriam superiores justamente por terem, de alguma forma, superado o gênero, de modo que, em igual medida, os demais filmes filiados ao horror não possuiriam méritos de igual grandeza.

Em minha dissertação, defendida em 2018, é traçado um paralelo entre esta polêmica e o cinema brasileiro contemporâneo, em um processo no qual foram analisados filmes como *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) - um trajeto também realizado no ano anterior na *Mostra Sem susto: o cinema pós horror*³.

Laura Cánepa, uma das organizadoras da mostra, enquadra estas produções em um grupo ao qual se refere como “horror social”, filmes que exploram uma percepção mais difusa do horror, nos quais ansiedades geracionais e questões nacionais ganham uma abordagem híbrida com o universo do horror (2016, p.136).

Pode-se dizer, então, que certos cineastas estão experimentando realizar seus filmes no intervalo entre os códigos mais estabelecidos do gênero, ancorados na familiaridade do público com os tropos do horror, e tendências estilísticas mais diversas, globais e recentes, em um processo que se dá em sintonia com ansiedades atuais que perpassam fronteiras geográficas.

Logo, observa-se filmes que exploram através do horror tanto questões regionais quanto questões referentes ao globalismo e seus conflitos políticos e ideológicos, por uma tomada de consciência coletiva acerca da destruição do meio-ambiente e pela dicotomia do avanço tecnológico tanto como algo positivo quanto como algo destruidor, ocupando um espaço já habitado, por exemplo, por contos-de-fada, folclore e romances góticos, que por sua vez buscavam elaborar os medos do “velho mundo” (WELLS, 2000, p.3).

3 - Em 2017 foi realizada no Brasil a mostra *Sem susto: O cinema pós-horror*, que ocorreu entre os dias 5 e 14 de setembro, com organização do circuito SPCine e exibições no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A seleção contou com os longas-metragens americanos citados pelo texto de Rose, bem como os filmes brasileiros *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2016) e vários curtas-metragens. E ainda como forma de provocação, também foram exibidos os clássicos *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968), *Inverno de sangue em Veneza* (*Don't look now*, Nicolas Roeg, 1973) e *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1979), insinuando que filmes de horror rompendo clichês e abordando ansiedades existenciais ou sociais não são novidade na história do cinema.

E ainda que seja um texto jornalístico, como o de Rose, seja desprovido da profundidade e do rigor exigidos em um estudo acadêmico, os efeitos por ele desencadeados se mostram bastante pertinentes por pelo menos duas razões: a primeira é que a frontal oposição ao “pós-horror”, feita por diversos grupos, não anula por completo a percepção de que os filmes citados de fato se distanciam de uma filiação mais tradicional à semântica e à sintaxe do horror no cinema; e a segunda e mais evidente é a revelação do horror enquanto este supracitado e buliçoso território de disputas.

Para David J. Russell (1998), apesar da facilidade com que a crítica e o público em geral reconhecem um filme de horror, os limites exatos de sua definição enquanto gênero é algo que se tornou gradativamente árduo. Por conta de sua natureza mutável, o autor também sugere se tratar de um gênero que oferece um “verdadeiro zoológico de temas e visuais bizarros e tentadores, que imploram por um direcionamento são e sensível” (RUSSELL, 1998, p. 234). Logo, segundo tal metáfora, se o horror seria como um animal arisco, os esforços de estudiosos para defini-lo de forma clara seriam jaulas frágeis, incapazes de contê-lo. E, naturalmente, seria necessário buscar novas maneiras para compreender o horror e suas possibilidades como expressão artística cinematográfica. Portanto, tal inquietação persiste. Afinal, de que maneira seria possível definir as obras nas quais estes pesquisadores identificam aproximações, flertes ou diálogos com o gênero horror?

O modo e o horror

Minha hipótese, tanto neste trabalho quanto em minha tese de doutorado, é de que este acesso se faz possível através do que chamo de *modo horrífico*, separando-se de um gênero estruturado e buscando no imaginário compartilhado do público todo um léxico de horrores adquiridos tanto através do cinema quanto de outras artes e até mesmo de vivências traumáticas em sociedade.

A compreensão do horror enquanto modo resulta de uma adaptação própria do conceito desenvolvido por Peter Brooks (1976) sobre o melodrama, conceito este que, por sua vez, foi posteriormente transposto para os estudos fílmicos por Linda Williams (1998). Assim, no cinema, o modo melodramático seria composto por um léxico de atitudes, frases e gestos com tendências à extrema dramatização e ao excesso, vinculado a narrativas nas quais certo ideal de pureza é perdido e que, através de uma série de sacrifícios e agruras sofridos pelos personagens, deve ser recuperado, um processo denominado pelos autores como “a moral oculta melodramática”. Williams afirma que o modo e suas operações extrapolam os limites de gênero, podendo ser empregado em diversas narrativas além daquelas centradas no universo de personagens femininas, comumente associadas ao melodrama. Para tanto, o modo seria altamente tributário do imaginário do público, responsável por seu reconhecimento.

São pausas nos diálogos, o uso de sons oriundos do extracampo e que nunca se materializam na imagem, planos que se alongam além do habitual, o uso da iluminação mais dramática e contrastante com o tom mais naturalista das outras cenas, etc. O resultado é uma série de deixas, como se antecedessem algum evento horrível, uma sensação que é intensificada pela noção herdada do gênero horror de que estes são os momentos que pre-

cedem o ataque dos monstros ou as passagens repentinas dos vultos fantasmagóricos. Mas nada disso acontece. Por outro lado, sabemos que estes indícios de horror advêm do protagonista e do temor que ele sente ante a ameaça da violência urbana, de ansiedades globais, da desigualdade social e de mais uma série de situações que, a priori, se distanciam daquelas que imediatamente associamos com o horror enquanto gênero.

O modo horrífico pode também estar presente em obras que se filiam de maneira mais tradicional ao gênero horror, como é o caso dos filmes enquadrados por Rose em sua noção de “pós-horror”. Porém, nestes casos o modo acaba por configurar momentos que destoam ou mesmo frustram os códigos que sedimentam tal filiação, rompendo com a familiaridade que o público possui. Afinal, se o modo melodramático se compreende como um léxico de excessos que se manifesta através dos recursos próprios da linguagem cinematográfica em uma narrativa marcada pela reposição de virtudes violadas ou perdidas, o modo horrífico seria igualmente um conjunto de ferramentas narrativas e estéticas, mas que dariam conta de expressar temores e incômodos ante o que não é possível racionalizar, ao menos não de imediato. Sendo assim, em um filme de horror no qual as expectativas do público são concretizadas a partir dos códigos do gênero este efeito insólito não mais se verificaria.

Considerações finais

Para Adam Lowestein (2005), o horror da história está intrinsecamente ligado ao horror cinematográfico, concebendo, assim, um momento alegórico: a impactante colisão entre filme, espectador e história na qual os registros de espaços físicos e período histórico são interrompidos, confrontados e interligados. Segundo o autor, torna-se muito mais vantajoso se distanciar do questionamento “certo filme pode ser categorizado como horror?”, e se dedicar à seguinte questão: como pode este filme acessar discursos do horror para confrontar a representação de traumas históricos vinculados ao contexto nacional e cultural do filme? (LOWESTEIN, 2005, p.9).

O que busco discutir a partir é que o modo horrífico é esta via de acesso, independente de estruturas genéricas, podendo se configurar tanto ao longo de toda a narrativa como em momentos isolados e mobilizando diferentes elementos próprios do horror. O que parece haver no cinema brasileiro contemporâneo é um movimento de centralização do modo horrífico como ilustrador de fobias vigentes em nossa sociedade, algo historicamente recorrente também no gênero horror como um todo - o que potencialmente pode fornecer ferramentas para ampliar as discussões no campo dos estudos de gêneros cinematográficos.

Referências

- ALTMAN, R. Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós, 2000.
- BROOKS, P. The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1976.

CÁNEPA, L., Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, João Batista Freitas (org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo. São Caetano do Sul: USCS, 2016. p.121-144.

CÁNEPA, L.; NASCIMENTO, G. Narrativas insólitas no século XXI: Novo realismo e horror no cinema contemporâneo. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville, SC. Anais eletrônicos: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2497-1.pdf>>. Acesso em: 01 de Dezembro de 2019.

LOWESTEIN, A. Shocking Representation: Historical trauma, national cinema and the modern horror film. Nova York: Columbia University Press: 2005.

ROSE, S. How post-horror movies are taking over cinema. In: The Guardian. Acessado em <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> > Acesso em 01/12/2019.

RUSSEL, D. Monster roundup: reintegrating the horror genre. In: BROWNE, N. (org.) Refiguring american film genres - theory and history. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 233-248.

WILLIAMS, L. Melodrama Revised. In: BROWNE, N. (org.), Refiguring American Film Genres: History and Theory. Berkeley: University of California Pr, 1998: 42-88.

WELLS, P. The Horror Genre: From Beelzebu to Blair Witch, Londres: Wallflower, 2000.

Charlie Chan e o *whitewashing* de detetives asiáticos em Hollywood¹

Charlie Chan and the whitewashing of asian detectives in Hollywood

Lucas Ravazzano²
(Doutor - FTC)

Resumo: O presente trabalho visa analisar as questões de representação que emergem do contato com o ciclo de narrativas policiais produzidas nas décadas de 1930 e 1940 protagonizadas por detetives asiáticos como Charlie Chan, Mr. Wong e Mr. Moto. A pesquisa busca demonstrar como a escalação de atores brancos, que recorriam a próteses e maquiagem para dar uma aparência orientalizada, para esses papéis contribuiu para a construção de estereótipos a respeito dessa população

Palavras-chave: *whitewashing*, narrativa policial, representação.

Abstract: This paper aims to analyze the issues of representation that emerge from contact with the cycle of detective films produced in the 1930s and 1940s led by Asian detectives such as Charlie Chan, Mr. Wong and Mr. Moto. The research seeks to demonstrate how the casting of white actors, who used prosthetics and makeup to give them an asian appearance, contributed to the construction of stereotypes about this population.

Keywords: whitewashing, detective fiction, representation

Introdução

A discussão sobre o *whitewashing* de personagens asiáticos tem sido pauta na indústria hollywoodiana nos últimos anos com debates sobre a escolha de Scarlett Johansson para interpretar a Major Motoko em *A Vigilante do Amanhã: Ghost in the Shell* (2017)³ ou de Emma Stone para interpretar a piloto sinoamericana Alison Ng em *Sob o Mesmo Céu* (2015)⁴. O problema, no entanto, não é recente. Hollywood tem um amplo histórico de práticas de *whitewashing* e comumente o termo é associado à escalação de atores brancos em papéis de negros, como acontece em *O Nascimento de Uma Nação* (1915).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Orientalismos: narrativa, atuação, animação.

2 - Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pelo POSCOM/UFBA, professor dos cursos de comunicação da FTC Salvador.

3 - Como demonstram publicações do The Guardian e Time. Disponíveis em: <https://time.com/4714367/ghost-in-the-shell-controversy-scarlett-johansson/> e <https://www.theguardian.com/film/2017/mar/31/ghost-in-the-shells-whitewashing-does-hollywood-have-an-asian-problem>. Acessados em 17 de nov. de 2019.

4 - Como demonstram publicações da Vanity Fair e Indiewire. Disponíveis em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/07/emma-stone-responds-aloha-whitewashing> e <https://www.indiewire.com/2019/01/emma-stone-yells-im-sorry-aloha-whitewashing-golden-globes-1202033185/>. Acessados em 17 de nov. de 2019.

Autores como Felicia Chan (2017), porém apontam que outras populações não-brancas, como a população asiática, também foram alvo de práticas de *whitewashing* dentro da indústria e que essas práticas permanecem ainda na contemporaneidade. Para Chan (2017), a prática de colocação de atores e atrizes brancas em papéis de personagens orientais pela indústria hollywoodiana serve como um veículo para encapsular uma série de ansiedades da população branca dos Estados Unidos em relação à presença de imigrantes chineses e japoneses no país. Esses mecanismos de imitação racial, incluindo a das populações negras e indígenas, desempenhou um papel importante na criação do imaginário popular acerca dessas minorias étnicas.

Sob esta perspectiva, a prática do *whitewashing* serviria, portanto, para dar aos brancos o controle sobre a representação de pessoas não-brancas. Assim, as populações brancas hegemônicas poderiam construir uma representação que atendesse aos seus interesses e à sua visão sobre essas populações, podendo usar essas representações para construir um imaginário no qual esses grupos minoritários fossem reduzidos a estereótipos e representações calcadas em preconceitos.

Pensar nas questões que emergem da ausência ou presença de atores e atrizes asiáticas na indústria Hollywoodiana e o modo como essas ausências acontecem ajuda a compreender, segundo Andy Willis e Leung Wing-Fai (2014), como a imagem das estrelas de cinema constroem múltiplos significados, seja para o cinema do próprio país, seja na arena de consumo internacional.

O recorte deste artigo é o do ciclo de filmes protagonizados por detetives asiáticos produzidos em Hollywood nas décadas de 1930 e 1940, nos quais, como aponta a tese de doutorado de Lucas Ravazzano (2018), todos os protagonistas eram interpretados por atores brancos.

Charlie Chan e os detetives asiáticos

Charlie Chan é um detetive de origem chinesa que mora no Havaí e trabalha na polícia de Honolulu. Apesar de membro de uma força policial, ele também atua como consultor e muitos de seus casos se dão nesta condição. Chan era um homem de meia idade, acima do peso e com vários filhos; tinha uma grande acuidade mental, poder de observação e muitas vezes falava através de aforismos. O personagem foi criado na literatura por Earl Derr Biggers em 1925. Em 1927 ele já apareceria no longa-metragem mudo *O Papagaio Chinês*, de Paul Leni, interpretado pelo ator japonês Kamiyama Sojin, mas o personagem tinha uma participação pequena na trama.

Sua estreia em longas-metragens falados foi com *Romance de Eva* (1929), de Irving Cummings. Apesar de ser uma adaptação direta de um dos romances de Earl Derr Biggers estrelados pelo personagem, Chan aparece pouco no filme, sendo praticamente um coadjuvante, embora seja o responsável por apontar o culpado pelo crime. O maior tempo de ela realizando trabalho investigativo ficava por conta do inspetor da Scotland Yard Frederic

Bruce. Sobre o personagem ser um coadjuvante em suas próprias histórias, Everson (1972) atribui a fatores contextuais da época. De acordo com o autor, nas décadas de 1910 e 1920 a ideia do “perigo amarelo”⁵ estava no auge e o indivíduo oriental era comumente retratado no cinema como subalterno ou vilão.

No filme *O Caso de Hilda Lake* (1933), por exemplo, cujo protagonista era Philo Vance, o Sargento Heath imediatamente algema um cozinheiro chinês e o acusa de ser o assassino simplesmente porque, segundo ele, “os chineses são cheios de truques”⁶. A ideia de Biggers ao criar Chan seria a de justamente tentar combater esse estereótipo da população asiática como desonesta e ardilosa que era disseminada pelo cinema e literatura através de personagens como o vilão Fu Manchu.

Foi apenas no seu filme seguinte que Charlie Chan de fato ocupou o lugar de protagonista, em *A Astúcia de Charlie Chan* (1931), de Hamilton MacFadden. A narrativa colocava o detetive para desvendar a morte de um famoso ator hollywoodiano. O personagem foi interpretado aqui pelo ator sueco Warner Oland, que precisava recorrer a truques de maquiagem para obter uma aparência oriental, uma prática que Chan (2017) denomina como *yellowface*⁷. Oland acabou interpretando Chan em mais quinze filmes e depois disso, o personagem, assim como os outros detetives asiáticos do período, foi continuamente interpretado por atores ocidentais.

Os filmes eram muito parecidos entre si e a maioria deles terminava com Chan, em algo típico de muitas narrativas policiais da época, reunindo os suspeitos em um cômodo e então apontando quem era o assassino a partir das pistas que coletou ao longo do caso. O assassino prontamente se entregava ou lançava alguma provocação ao detetive e realizava alguma tentativa de fuga que era debelada quase que imediatamente. Apesar de muito parecidos entre si, alguns acabavam recebendo destaque. Tanto Everson (1972) quanto Parish e Pitts (1990) apontam *Charlie Chan no Egito* (1935), de Louis King, como o melhor da fase de Warner Oland como o personagem. Oland interpretaria Chan até sua morte, em 1938. Seu último filme como o personagem foi *Charlie Chan em Monte Carlo* (1937), de Eugene Forde.

A Fox, estúdio, que vinha produzindo os filmes de Chan desde *Romance de Eva* (1929), chamou o estadunidense Sidney Toler para o papel de Chan. Everson (1972) aponta que nesse período os filmes do detetive oriental já tinham entrado na linha B de produção, com orçamentos mais baixos, ainda que continuassem sendo vendidos como produções de primeira linha.

Toler, que também era caucasiano e precisava recorrer a truques de maquiagem para lhe dar uma aparência oriental, fez sua estreia como o personagem em *Charlie Chan em Honolulu* (1938), de H. Bruce Humberstone, e viveria Chan em mais dez filmes pela Fox. No final dos anos de 1930 e 1940, a Fox tentava capitalizar o interesse em temas da Segunda Guerra

5 - Uma gíria de cunho xenófobo e racista que reproduzia a ideia de que as populações orientais representavam uma ameaça ao mundo ocidental

6 - Tradução da legenda em português para a fala em inglês: “*The chinese are full of those tricks!*”

7 - A escolha do termo por Chan (2017) é uma alusão à palavra *blackface*, usada para denominar a prática de atores brancos pintarem a pele de preto para interpretarem personagens negros

Mundial e histórias sobre espões e sabotadores, colocando Chan para enfrentar esse tipo de inimigo em filmes como *Charlie Chan na Cidade das Trevas* (1939), de Herbert I. Leeds, e *Charlie Chan no Panamá* (1940), de Norman Foster. Com o tempo, os resultados de bilheteria foram minguando e a Fox decidiu encerrar a produção de filmes com o detetive (PARISH; PITTS, 1990). *Charlie Chan e o Castelo no Deserto* (1942), de Harry Lachman, foi o último realizado pelo estúdio.

Sidney Toler, porém, não deixou de interpretar o detetive. Depois que a Fox abandonou o personagem, Toler comprou os direitos de Chan da viúva de Earl Derr Biggers, criador do personagem (PARISH; PITTS, 1990). O ator então foi para a Monogram, uma produtora menor que trabalhava com filmes B, e o resultado foram filmes de qualidade inferior aos da Fox (EVERSON, 1972). Sidney Toler fez onze filmes como Chan na Monogram, sendo o *último O Segredo da Caixa* (1946), de Howard Bretherton.

Toler viria a falecer pouco tempo depois, em 1947, mas a Monogram continuaria a fazer filmes sobre o detetive chinês. Naquele mesmo ano, o ator estadunidense Roland Winters assumia o personagem em *O Anel Chinês* (1947), de William Beaudine. O ator viveria Chan em mais cinco filmes, finalizando em *O Voo da Morte* (1949), de Lesley Selander. *O Voo da Morte* não tinha sido planejado para ser o último filme de Charlie Chan, a Monogram planejava fazer novos filmes com o detetive situados na Inglaterra, onde os custos seriam menores (PARISH; PITTS, 1990). A desvalorização da libra no período, no entanto, acabou afetando os recursos financeiros que o estúdio tinha colocado em bancos britânicos e, assim, a Monogram teve que cancelar a produção.

Hollywood tentaria trazer Chan de volta aos cinemas na década de 1980 com *Charlie Chan e a Rainha Dragão* (1981), de Clive Donner. O ator britânico Peter Ustinov, que já tinha interpretado Hercule Poirot, ficou com o papel do detetive chinês. A escalação de Ustinov gerou protestos da comunidade chinesa dos Estados Unidos e a crítica da época não ficou contente com o retrato exageradamente cômico que Ustinov fazia do personagem (PARISH; PITTS, 1990). Desde então Charlie Chan não retornou a uma produção cinematográfica hollywoodiana.

Tanto Roland Winters quanto Peter Ustinov também usavam maquiagem e próteses para se aproximarem de uma aparência ocidental. Charlie Chan, um personagem que tinha sido criado para combater estereótipos, mas acabou se tornando um estereótipo em si, reproduzindo a ideia do asiático astuto, de sotaque carregado, que fala através de aforismos que soam confusos, mas que carregam em si uma grande e milenar sabedoria.

Seguindo o sucesso de Chan, outros detetives orientais também chegaram às telas de cinema. Os principais seguidores dessa tendência foram o detetive chinês Mr. Wong e o detetive japonês Mr. Moto. Mr. Wong tinha sido criado na literatura por Hugh Wiley e era um homem chinês alto, magro, extremamente inteligente, e, tal qual Sherlock Holmes, era capaz de deduzir uma quantidade enorme de informação das menores pistas, além de se portar sempre de maneira polida e educada.

A estreia de Wong nos cinemas foi em *Mr. Wong, Detetive* (1938), de William Nigh. O britânico Boris Karloff⁸ interpretou Wong neste filme e em mais quatro, todos dirigidos por William Nigh e feitos pela Monogram, que mais tarde produziria os filmes de Charlie Chan depois que a Fox abandona o personagem. O britânico Karloff, tal como os intérpretes de Charlie Chan, também recorria a trucagens de maquiagem para obter uma aparência oriental. Com a saída de Boris Karloff, a Monogram escalou o chinês Keye Luke para o papel de Wong. Luke viveu Wong em *Phantom of Chinatown* (1940), de Phil Rosen. Everson (1972) afirma que sem o nome de Karloff para colocar nas marquises, os exibidores e o público perderam o interesse e a produção dos filmes de Mr. Wong foi descontinuada. O personagem não apareceu em mais nenhuma produção estadunidense para cinema ou televisão desde então.

O investigador japonês e agente da Interpol Mr. Moto foi criado na literatura por J.P. Marquand. Nos filmes, Moto era afeito ao uso de disfarces para seguir os suspeitos, se infiltrava nos locais e observava, esperando o momento certo de dar um flagrante. As obras também exploravam os talentos marciais do detetive para criar algumas cenas de ação. A mesma Fox que realizou os filmes de Charlie Chan até o início da década de 1940 foi responsável por oito filmes com Mr. Moto, todos dirigidos por Norman Foster, nos quais o personagem era interpretado pelo eslovaco Peter Lorre. Everson (1972) compreende que os filmes foram encerrados em parte por Lorre ter deixado o personagem para perseguir outros papéis e pelo fato do estúdio estar preocupado com a aceitação de um personagem japonês como herói devido a eclosão da Segunda Guerra Mundial, na qual o Japão estava do lado dos nazistas (PARISH; PITTS, 1990),.

Décadas depois, houve uma tentativa de trazer o personagem de volta aos cinemas em *The Return of Mr. Moto* (1965), de Ernest Morris. O filme foi recebido com escassa atenção e, com essa falta de interesse por parte do público (PARISH; PITTS, 1990), o personagem não retornou às telas em produções hollywoodianas.

Considerações finais

Mesmo após de encerrar a produção de filmes com esses detetives, o uso de *whitewashing* e *yellowface* permaneceu sem questionamento durante muitas décadas dentro da indústria hollywoodiana. O melhor exemplo de como essas práticas eram aceitas e naturalizadas é a vitória de Mickey Rooney no Oscar de melhor ator coadjuvante ao interpretar o Sr. Yunioshi em *Bonequinha de Luxo* (1961), usando uma pesada maquiagem e um sotaque carregado para criar um personagem cômico que reproduzia uma série de estereótipos associados às populações asiáticas.

Ao observar o percurso desses personagens na indústria hollywoodiana é possível perceber como a recepção ao redor deles se alterou com o tempo. Se nas décadas de 1930 ou 1940 a escalação de atores brancos em papéis asiáticos não parecia ser um problema nas

8 - Boris Karloff se tornou famoso pelo seu papel como a criatura de Frankenstein em *Frankenstein* (1931), de James Whale, voltando a interpretar o monstro em mais alguns filmes

instâncias de recepção, o panorama já muda na década de 1990 quando a prática já passa a enfrentar críticas e rejeição. A falta de tentativas da indústria hollywoodiana em retomar esses personagens na contemporaneidade, mesmo em meio a uma onda de *remakes* e novas versões de personagens famosos, também denota como esses personagens estão ligados a estereótipos e representações sociais datadas e anacrônicas da comunidade asiática nos Estados Unidos.

Essa constatação, porém, não implica que Hollywood tenha deixado de praticar o *whitewashing* em seus personagens asiáticos. Apesar de não recorrer ao *yellowface* como fazia na primeira metade do século XX, a indústria opta por simplesmente escalar atores brancos em personagens asiáticos, como aconteceu com o trio de protagonistas em *O Último Mestre do Ar* (2015) ou os já citados casos de *Sob o Mesmo Céu* (2015) e *A Vigilante do Amanhã: Ghost in the Shell* (2017). Demonstrando que o fenômeno do *whitewashing* não foi abandonado por completo.

Referências

CHAN, Felicia. *Cosmopolitan Pleasures and Affects: Or Why Are We Still Talking about Yellowface in Twenty-First-Century Cinema?* Alphaville: Journal of Film and Screen Media, v. 14, p. 41-60, 2017

EVERSON, Willam K. *The detective in film*. New Jersey: Citadel Press, 1972.

GRANT, Barry Keith. *Film genres: from iconography to ideology*. Londres: Wallflower Press, 2007

PARISH, James Robert; PITTS, Michael R. *The great detective pictures*. New Jersey: The Scarecrow Press, 1990.

RAVAZZANO, Lucas. *Enigmático, meu caro Watson: poéticas do indeterminado nas narrativas policiais hollywoodianas contemporâneas*. 2018. 272 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

WILLIS, Andy; WING-FAI, Leung. Introduction: Star Power from Hollywood to East Asia. In: WILLIS, Andy; WING-FAI, Leung (Orgs). *East Asian Film Stars*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014

Trânsitos inquietos entre a dança e a tela: do cinema ao fenômeno Passinho¹

Restless transits between dance and screen:
 from cinema to the phenomenon Passinho

Luciana Ponso²
 (Doutoranda - PPGCINE-UFF)

Resumo: Tomando o movimento como a principal interface entre dança e cinema, busca-se investigar como a relação corpo-câmera vai fixar-se em produções cinematográficas relevantes e atravessar o século XX fazendo surgir a linguagem da videodança, para chegar ao século XXI extremando essa relação com a imagem digital, como o fenômeno Passinho. A expressão “dançar o impossível” é aqui usada para designar o que o espaço da tela e a montagem autorizam a dança: lugares de reinvenção.

Palavras-chave: Videodança, Passinho, Dança, Cinema experimental.

Abstract: Considering movement as the main interface between dance and cinema, this research aims to investigate how the relation body-camera will establish itself in relevant cinematographic productions throughout the 20th century, collaborating to the invention of the language of video dance, extreme this relation with the digital image, as a phenomenon Passinho. The expression “dancing the impossible” is used to designate what the space of the screen and the edition authorizes to dance: places of reinvention.

Keywords: Videodance, Passinho, Dance, Experimental Cinema.

Ao aproximar a relação corpo-câmera entre os primórdios do cinema, a videodança e as manifestações atuais de dança nas redes, estamos percebendo a potência de dançar o impossível para designar o que a tela autoriza a dança: “espaços impossíveis, trânsitos impossíveis entre espaços, a matéria escapa da sua física, o corpo de sua anatomia, o tempo confunde suas dimensões e sentidos”. (CALDAS, 2009, p. 28). Dançar o impossível é uma expressão usada por Lisa Kraus (2005) para designar o que raramente é possível ser visto no palco: coreógrafos, cineastas e artistas de mídia trabalhando com cinema e vídeo para desafiar a gravidade, criar mundos imaginários, multiplicar bailarinos, criar grafismos, acelerar e retardar movimentos. Para além das representações banais do corpo na sociedade de consumo ou na cultura de massas, atentar para a produção de uma dança como o Passinho espalhada nas telas é também uma prática política.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST *Montagem audiovisual: reflexões e experiências*.

2 - Luciana Ponso é professora, bailarina e desde 2003 desenvolve uma interface entre o vídeo e a dança. É doutoranda no PPGCINE UFF, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes UFF e graduada pela Faculdade de Dança Angel Vianna.

As primeiras imagens da dança no cinema informam aspectos que perpassam a produção que viria a seguir: a corporalidade como eixo, a composição pautada em preceitos coreográficos, o carácter interdisciplinar, a narrativa aberta. Quando Loie Fuller (1862-1928) alia corpo à velocidade, luz, cor, e lança no espaço ondas cinéticas, causando efeitos capazes de alterar profundamente a percepção do corpo em movimento; ou quando Busby Berkeley (1895-1976) coloca a câmera em lugares pouco tradicionais na filmagem de corpos dançantes criando imagens caleidoscópicas que jamais poderiam existir em uma cena convencional de teatro; ou ainda quando Fred Astaire (1899-1987) usa a dança para mover as questões da própria trama, capaz de espriar, irradiar e contaminar a narrativa após os gestos dançados (VIEIRA, 2007), tudo isso nos informa que naquele momento a dança passou a experimentar novos espaços e tempos em sua associação com o cinema.

Maya Deren (1917-1961), artista importante pela sua trajetória no cinema experimental, não foi a responsável pela criação da câmera em movimento, saindo da posição estática do registro de imagens, mas ela conseguiu transformar esse novo olhar, explorando suas possibilidades, ao coreografar as cenas a partir da utilização da câmera. Marcel Martin atribui à passagem da câmera estática para a câmera móvel o momento em que o cinema passa de um avanço tecnológico para um estado de arte, o que corrobora a ideia de que Maya Deren, ao explorar os movimentos da câmera, estava transformando o seu cinema em manifestação artística, nesse caso, de dança. Isso é possível através da relação que se estabelece entre as movimentações de câmera que também podem ser consideradas um processo de criação. Segundo Martin, a “emancipação da câmera” proporcionou um estado de arte ao cinema, “as mudanças de planos [...] estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica.” (MARTIN, 1990, p.30).

Roy Armes explica que, embora o formato 16mm tenha se estabelecido mundialmente na década de 1920, foi só na de 1960 que surgiram sistemas ágeis com som sincronizado. O equipamento se tornou acessível a realizadores de documentários e cineastas de vanguarda, transformando a definição e o panorama do cinema independente (ARMES, 1999, p. 225). Deren foi um expoente desta revolução ocasionada pelo equipamento 16mm e através da sua obra identifica-se o quanto a câmera muda o olhar do coreógrafo, do cinegrafista, o próprio corpo de quem filma e o de quem dança. Para Vieira, o formato 16mm, menor e mais leve em comparação com a grande estrutura do cinema centrada no 35mm, também poderia provar que “simplicidade era compatível com filmes diferentes do padrão e do gosto convencionais, que fossem igualmente inteligentes, desafiadores e, principalmente, de grande impacto estético” (VIEIRA, 2012, p.18).

A partir da efervescência cultural da década de 1960, surge uma proposta de arte interdisciplinar e coletiva em que as fronteiras entre as áreas tornaram-se mais fluídas a partir da aproximação de artistas de segmentos distintos: “E é nesse alargamento de percepção do tempo e do espaço que a relação entre vídeo e dança se insere” (CERBINO; MENDONÇA, 2011). Relação que ultrapassa o espaço do vídeo e chega a novos formatos como *softwares*, *cd-rom*, sistemas de notação e instalações virtuais. Artistas como Merce Cunningham,

William Forsythe, Analivia Cordeiro, Bill T Jones são referências na relação entre dança e tecnologia. Para Caldas (2012), afirma que o cinema sempre teve efeitos sobre a dança, o vídeo os prolonga e a imagem digital os extrema.

É necessário olhar para este quadro de produção da dança na tela atual contextualizando-o no cenário mais abrangente da cultura. Lucia Santaella utiliza a expressão *cultura das mídias* para falar sobre os fenômenos emergentes na dinâmica cultural, distintos da lógica da cultura de massas que é essencialmente produzida por poucos e consumida por uma massa que não tem poder para interferir nos produtos que consome. Pelo contrário, a *cultura das mídias* inaugura uma dinâmica que se tecendo e se alastrando nas relações das mídias entre si, começa a possibilitar aos seus consumidores a escolha de produtos simbólicos alternativos (Santaella, 2003, p. 52). A videodança não está inserida em uma lógica de cultura de massa, mas talvez faça parte de uma lógica de cultura das mídias em que a formação do seu campo se deu na tessitura e no alastramento das relações das mídias entre si.

Com a popularização da internet, segundo Pierre Levy, o ciberespaço toma proporções gigantescas quando condensa jovens ávidos por experimentar uma comunicação diferente do que as mídias clássicas propõem e que nos cabe explorar as potencialidades positivas desse espaço nos âmbitos econômico, político, cultural e humano. Espaço esse, onde atua a cibercultura: “conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. (LEVY, 1999, p.17)

Hermano Vianna, cita Umberto Eco, ao dizer que: não é mais possível “atingir o coração do Estado”. Talvez o poder estatal – que virou “sistema” sem coração ou cabeça, com “incrível capacidade de cicatrização” – tenha saído na frente porque tinha mais recursos para se descentralizar:

“Quando os computadores caíram nas mãos do povo, os movimentos populares também se pulverizaram nas redes e usam as mesmas teorias/práticas do caos antes apenas acessíveis para a vanguarda das corporações capitalistas globalizadas”. (VIANNA, 2013)

É nesse contexto caótico, pulverizado, espreado das redes que surge o fenômeno Passinho. Segundo o pesquisador Hugo Oliveira, é nas favelas cariocas e reminiscências, por volta de 2004, que essa dança popular urbana surge nos bailes Funk, sintetizando diversas modalidades como o Breaking, Frevo, Samba, Capoeira, Hip Hop Dance, Popping entre outras. Hugo afirma sobretudo que atualmente o Passinho,

estabelece características próprias, estéticas passíveis de reconhecimento e identidade. Além disso, a dança tem ligação direta com a cultura digital (redes sociais), tendo um dos principais motivos de propagação e destaque o vídeo *Passinho Foda* no Youtube, por ter alcançado mais de quatro milhões de visualizações em 2008 (...) (OLIVEIRA, 2017, p. 23)

Dentro desse universo, vamos fazer um recorte no que diz respeito a tela: o que vamos abordar aqui é a relação do Passinho com as redes, com o ciberespaço, no que Pierre Levy chama de inteligência coletiva, um dos principais motores da cibercultura. A inteligência coletiva possibilita o partilhamento da memória, da percepção, da imaginação, resultando na troca de informação. Partilhar conhecimento por meio de uma extensão tecnológica valorizando as capacidades individuais colocando em sinergia os saberes. Para Levy, o coletivo inteligente é dinâmico, autônomo, emergente, fractal e não definido e controlado por uma instância que se sobrepõe a ele. Quanto mais os processos da inteligência coletiva se desenvolvem, “melhor é a apropriação, por indivíduos e por grupos, das alterações técnicas, e menores são os efeitos de exclusão ou de destruição humana resultantes da aceleração do movimento tecnossocial.” (LEVY, 1999, p. 131)

São milhares de vídeos geralmente com um dançarino ao centro, (quase um retorno às primeiras imagens do cinema como as *serpentine dances* tendo a corporalidade como eixo, a narrativa aberta), realizando movimentos autônomos e virtuosos, com o objetivo de mostrar, desafiar, ou manter-se como criador e referência de determinado movimento. Logo em seguida, as milhares de visualizações, em alguns casos, milhões, pulverizam nos corpos espalhados em diversos lugares da periferia do Rio de Janeiro, outras formas de dançar. De um dançarino para a tela, da tela para milhares de dançarinos. A tela devolve a dança em um processo totalmente inaugural para a história e práticas da dança. Não há um mestre, criador absoluto de uma técnica, procedimento tão comum na história da dança. São vários. O ciberespaço transforma as restrições às tradições de organização em geral e surge como lugar onde se atinge a inteligência coletiva:

Hoje um bom número de restrições desapareceu devido à disponibilidade de novas ferramentas de comunicação e de coordenação, e podemos pensar modos de organização dos grupos humanos, estilos de relações entre os indivíduos e os coletivos radicalmente novos sem modelos na história e nas sociedades animais. (LEVY, 1999, p. 131)

É no termo “sharingar” que podemos encontrar um fundamento para o espalhamento do passinho. Segundo Hugo Oliveira, essa dança também é feita de tensões e uma das principais discussões ocorrem sobre a originalidade dos movimentos.

O ato de copiar os movimentos uns dos outros é muito mal visto entre os (as) dançarinos (as), embora a dança tenha o corpo como instrumento para se expressar e por si só produzir movimentações com bastante semelhanças, sobretudo no que se constituiu como as bases e depois o que se consolidou como a identidade, para ser considerada como Passinho. Para isso, adota-se o termo Sharingar como conotativo de cópia, uma adaptação do termo Sharigan do desenho Naruto. (OLIVEIRA, 2017, p.98)

Paradoxalmente, seria nessa conjuntura que foram se estabelecendo os passos, a nomenclatura, as bases fundamentais e a estética do Passinho, e segundo Hugo, “gerando inúmeras discussões sobre o jeito certo de serem realizadas, suas origens e quem seriam os criadores dos passos” (OLIVEIRA, 2017, p. 97). O espaço da tela é também espaço de sha-

ringar. Porém velocidade é um termo comum quando se fala do ciberespaço. Tudo já nasce obsoleto. Em certo momento, os dançarinos estavam experimentando a tela espichada para que os movimentos pudessem ganhar expansão lateral, um dos objetivos dessa dança. Pouco tempo depois, as telas espichadas não mais fariam sentido, mas sim, outras possibilidades como dramaturgia, enquadramentos, ângulos. É comum encontrar vídeos de Passinho alinhados com as linguagens do cinema e vídeo, a partir da elaboração de roteiros, processos de montagem, locações e finalizações. A tela é espaço de criação, difusão e experimentação capaz, como nunca antes, de ser indispensável no surgimento de uma linguagem de dança. Alexandre Veras afirma que o que vemos em um vídeo é, por natureza, sempre diferente do que vemos no palco, (ou neste caso, além dos palcos, nas batalhas, praças e ruas), mesmo que seja um simples registro.

É bem melhor pensar que um movimento no vídeo só existe ali, na superfície luminosa da tela, e que quanto mais compreendermos as peculiaridades espaço-temporais dessas linguagens mais poderemos fazer nesse entre-lugar. As marcas do referente na imagem não precisam estabelecer um critério de fidelidade, funcionam muito mais como uma possibilidade de manter a imagem como um lugar onde o mundo pode ser reinventado. (VERAS, 2007, p. 12)

A dança sempre esteve e ainda está na tela. E se foi com o cinema que houve modificações na relação do homem com o seu corpo, com sua realidade, com a imagem deste corpo, com a noção de espaço e tempo, com a memória, o espaço das redes e a cibercultura nos apontam novas perspectivas. Se na época do cine-dança e da videodança podemos identificar o movimento filmado como lugares de entrelaçamento, o que foi produzido, criado e percebido ao longo do tempo continua modificando a noção de corpo, alterando o meio e provocando trânsitos fluidos entre as mensagens, entre os discursos e as fronteiras artísticas. (WOSNIAK, 2013)

Ao investigar o fenômeno Passinho percebemos uma dança reconhecida através dos canais de vídeo na internet, em uma relação corpo-câmera específica no que diz respeito à linguagem do vídeo e da dança. Uma dança que traz outros possíveis para ambos os campos, dança e vídeo, com efeitos sociais (criação de laços, grupos de convivência, sensação de pertencimento e criação de identidade), econômicos (inserindo dançarinos no mercado de trabalho), políticos (visibilidade positiva para uma cultura que vem de dentro das comunidades) e estéticos (quando os criadores atuantes da linguagem redimensionam e recriam constantemente novas formas de dançar a partir não somente mas, também, das relações com a tela). Percebe-se o quanto a presença da dança na tela desde o surgimento do cinema, atravessando todo o século XX e adentrando o século XXI de forma ostensiva, pode constituir-se como parte da história, das teorias e das práticas das duas artes, fazendo alterar os dois campos.

Referências

ARMES, Roy. *On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. São Paulo: Sumus, 1999.

- CALDAS, Paulo. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- CERBINO, Beatriz e MENDONÇA, Leandro. *Audiovisual, videodança e dança: conceitos e devoramentos*. In: Costa, Luiz Cláudio da; Sheila Cabo (org). *Anais do Encontro da ANPAP*. Rio de Janeiro, 2011.
- DE MEY, Thierry. in: *Nouvelles de Danse*, 1996. N° 50-52. DEREN, Maya. *Essencial Deren: Collected Writings on Film*. Nova York: Documentext, 2008.
- KRAUS, Lisa. *Dancing the impossible: Choreography for the camera*. Dance Magazine, 2005.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- McPHERSON, Katrina e FILDES, Simon. *Dança em Foco, vol 4: Dança na Tela*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Oi Futuro, 2009.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Perspectiva, 1980.
- OLIVEIRA, Hugo. *Vem ni mim que eu sou Passinho*. Dissertação de Mestrado. PPGCult, UFF, 2017
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- VERAS, Alexandre. *Dança em Foco, vol 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.
- VIEIRA, João Luiz. *Dança em Foco, vol 2: Videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.
- WOSNIAK, Cristiane. *Dança, cine-dança, vídeo-dança, cyber-dança: dança, tecnologia e comunicação*. Curitiba: UTP, 2006.
- WHYTE, Christinn. *The Evolution of the 'A' Word: Changing Notions of Professional Practice in Avant-garde Film and Contemporary Screendance*. The International Journal of Screen-dance, 1.1, 2010
- VIANNA, Hermano. *Cartografia*. Texto publicado na coluna do Segundo Caderno do Globo em 21/06/2013.

Cinema paranaense em revisão: relações históricas na Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)¹

Paraná cinema in review: historical relations at Guido Viaro Museum's Film Archive

Luciane Carvalho²
 (Doutoranda - PPGHIS UFPR)

Resumo: Propomos a análise de textos de divulgação de sessões da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Cinemateca de Curitiba), entre 1975 e 1985, publicadas na imprensa diária curitibana, notadamente aquelas sobre a história do cinema paranaense. Estabelecemos uma crítica historiográfica desse passado e as implicações dentro da proposta da Cinemateca enquanto espaço de formação.

Palavras-chave: Cinema paranaense; cinemateca; história do cinema.

Abstract: We propose the analysis of sessions outreach texts of Guido Viaro Museum's Film Archive (Curitiba Film Archive), published in Curitiba's daily press between 1975 & 1985, notably those about the history of Paraná cinema. We establish a historiographical criticism of this past and the implications in the goal of the Film Archive as a training space.

Keywords: Paraná cinema; film archive; history of cinema.

Ao olharmos para a história do cinema paranaense, deparamo-nos com imensas lacunas, ainda que esforços foram e ainda são empreendidos para a formação de uma compreensão desse passado. Em meio a esse movimento, propomos aqui uma análise de como essa história foi mobilizada pela Cinemateca do Museu Guido Viaro - CMGV, hoje Cinemateca de Curitiba, na composição de seus programas de exibição de filmes. Selecionamos alguns textos veiculados pela imprensa diária curitibana que tratem do tema "história do cinema paranaense", dentro do recorte temporal da primeira década de existência da Cinemateca, entre 1975 e 1985. Além de identificar quais filmes eram exibidos, questionamo-nos sobre os aspectos historiográficos dos recortes propostos para o cinema paranaense.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Museus, Cinematecas.

2 - Doutoranda do PPGHIS UFPR, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto, na linha de pesquisa Cultura e Poder. Pesquisa realizada com financiamento da CAPES.

A Cinemateca do Museu Guido Viaro iniciou suas atividades em 23 de abril de 1975, instalada nas dependências do recém-inaugurado museu localizado na Travessa Nestor de Castro, onde hoje situa-se a Casa da Memória. Trata-se da terceira instituição brasileira a levar o título de cinemateca, e entre suas missões está a preservação e conservação do cinema paranaense. Para tanto, Valêncio Xavier, um de seus fundadores e diretor entre 1975 e 1982, deu continuidade ao trabalho de prospecção de películas já iniciado em seus trabalhos na Fundação Cultural de Curitiba, momento em que resgatou películas de Anníbal Requião, consideradas perdidas desde o incêndio na Cinemateca Brasileira em 1957. A CMGV não restringiu-se a esse trabalho, mas atuou também em importantes pesquisas sobre a história do cinema paranaense, entre as quais destacamos a participação de Celina do Rocio e Clara Satiko Kano, com o texto *Pátria Redimida: um filme revolucionário*, e de Solange Straub Stecz e Elizabeth Karam, autoras de *Com Annibal Requião, nasce o cinema no Paraná*, ambos integrando o volume intitulado *Cinema Brasileiro: 8 estudos*, publicado em parceria entre MEC, Embrafilme e FUNARTE (ANTUNES; BERNARDET et al, 1980). Outros estudos importantes contam no volume 4 do *Cadernos de Pesquisa* (CARVALHO; LOPES et al, 1988), com os textos *O Cinema em Curitiba*, de Giselle Maria Lozza Carvalho, Wânia Savazzi e Patrícia Maria Meireles Nasser, e *Jacarezinho, a cidade rainha do norte do Paraná*, de Solange Straub Stecz e Thelma Penteado Lopes.

A CMGV contava também com a sala de exibição Arnaldo Fontana, que contava com uma programação diversificada de filmes. Dos pioneiros aos contemporâneos, das vistas ao cinema de animação, do polonês³ ao paranaense, os filmes exibidos proporcionavam uma oportunidade de conhecer filmes que dificilmente seriam exibidos em salas comerciais. Atuava num sentido de formação de plateia, oferecendo um espaço para debates em tempos de repressão e ditadura.

Uma vez que o cinema paranaense ocupou parte significativa da programação da Cinemateca⁴, propomos aqui uma breve análise de materiais de imprensa referentes a exibições dedicadas a essa temática, especificamente aquelas motivadas pelo fator histórico dentro da filmografia. Esses filmes compreendem desde os chamados pioneiros, como Groff e Requião, até a década de 1960, com Sylvio Back e Frei Gabrielângelo Caramore.

Em 20 de dezembro de 1983 a Cinemateca exibiu o programa *Cinema Sulino*, contando com três películas: *Cinema Gaúcho dos Anos Vinte* (Antonio Jesus Pfeil, 1976), *Companhia Lumber* (Botelho Filmes, 1922), *Visita de Bento Munhoz a Cornélio Procópio* (J.C. Nobre-Rossi, 1951?). Enquanto o filme de Pfeil aborda especificamente a história do cinema gaúcho, o documentário da Botelho Filmes retrata território catarinense disputado com o Paraná durante a guerra do Contestado. Já o filme de Nobre-Rossi representa o cinema numa vertente ainda pouco explorada pela historiografia do cinema paranaense: os cinejornais.

3 - Para uma análise da exibição de cinema polonês e alemão na CMGV, cf. CARVALHO, Luciane. *As cinematografias alemã e polonesa na programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*. Anais do 7º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva. Curitiba, 2018. PP. 478-489.

4 - Para uma compilação, ainda que incompleta, das sessões da CMGV entre 1975 e 1985, cf: <<https://goo.gl/mcNemG>> acesso em 28/11/2019. Para a análise desses dados, cf: CARVALHO, 2018.

Nas comemorações dos dez anos da CMGV ocorreu uma mostra de retrospectiva do cinema paranaense, entre os dias 21 e 30 de abril de 1985. Contaram na programação os filmes *O Centenário do Paraná* (padre Tadeu Dziednic, 1953), *Panorama de Curitiba* (Anníbal Requião, 1909), *Hollywood Studios* (Arthur Rogge, 1928), *Casamento Polonês* (autor desconhecido, 1954), *Visita de Bento Munhoz a Cornélio Procópio* (J.C. Nobre-Rossi, 1951?)⁵. Segundo o texto publicado no *Estado do Paraná*, o filme de padre Tadeu Dziednic era, naquele momento, o último filme recuperado pela Cinemateca. Outros dados presentes no texto da *Gazeta do Povo*⁶, ao anunciar as comemorações na Cinemateca, são relevantes: ainda que não constassem na programação do evento, são dadas informações de outros filmes paranaenses, como *Maré Alta* (C.E. Contim, c.1966), feito no litoral, além dos nomes de Florisbal Lopes e Hermes Gonçalves.

Em setembro de 1981, o jornal *Diário do Paraná*⁷ anunciou a programação de “dois clássicos paranaenses”, *Pátria Redimida* (João Baptista Groff, 1930) e *Índios Xetá na Serra dos Dourados* (Vladmir Kozák e José Loureiro Fernandes, 1954). O breve parágrafo sobre a sessão dedica a maior parte de suas palavras ao filme etnográfico de Kozák e Loureiro Fernandes, descrevendo-o como “um filme importantíssimo não só a nível cinematográfico, mas também antropológico”. Sobre *Pátria Redimida*, o texto atém-se à informação de que o cine Groff, cinema administrado e programado pela CMGV, era uma homenagem ao diretor, e que o filme trata da Revolução de 1930. Esse documentário, registro feito no calor da hora da Revolução varguista, foi dado como perdido desde o incêndio da Cinemateca Brasileira, em 1957. Foi recuperado pela Fundação Cultural de Curitiba no início da década de 1970, antes mesmo da criação da CMGV, graças ao esforço de Valêncio Xavier. Foi considerado o filme oficial da Revolução de 1930, contando com ampla circulação nacional, o que permitiu que Groff acumulasse, diante do novo governo, prestígio à sua carreira já consolidada de fotógrafo de imprensa e cinegrafista de atualidades (SANTOS, 2005, p. 104).

Não podemos deixar denotar certos aspectos da história do cinema paranaense que são reiterados pela programação analisada. Apesar das evidências de filmes realizados em vários pontos do estado do Paraná, como no litoral ou no norte, há uma tendência maior de exibição de filmes realizados em Curitiba. Parece-nos que há, de fato, um volume maior de produções na capital, o que reitera a atenção dada não apenas pelas exibições, mas também pelas pesquisas históricas, ainda que tenhamos o exemplo da pesquisa sobre *Jacarezinho, Cidade Rainha do Norte do Paraná* (Agiz Carneiro Bechara, 1947) realizada por Solange Straube Stecz e Thelma Lopes Penteado.

5 - “A Cinemateca faz dez anos. E já tem história”. Estado do Paraná 21/04/1985 Pasta Cinemateca de Curitiba - 1. Acervo Casa da Memória.

6 - “Programação marca os 10 anos da Cinemateca ‘Guido Viaro’”. *Gazeta do Povo* 24/04/1985 Pasta Cinemateca de Curitiba - 2. Acervo Casa da Memória.

7 - “Cinemateca: a programação de setembro” *Diário do Paraná*, 02/09/1981 Pasta Cinemateca Guido Viaro. Acervo Biblioteca Pública do Paraná.

Sobre o filme de Bechara, ressaltamos o fato de que trata-se de uma produção paulista, e *Companhia Lumber* foi realizado pela Botelho Filmes, empresa carioca. Portanto, as definições de “paranaense” ou “sulino” podem referir-se não apenas ao local de produção ou origem do diretor, mas também ao tema. Trata-se de uma categoria de significado fluido, utilizado conforme a necessidade de afirmação de um passado cinematográfico.

Outro elemento para análise é que há o predomínio dos gêneros não-ficcionais, como vistas, cinejornais e documentários. Costuma-se colocar como ato fundador do cinema paranaense ficcional em longa-metragem *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968), ainda que *Bom Jesus da Cana Verde* (Frei Gabrielângelo Caramore, 1966) o tenha precedido⁸.

Por fim, retomemos as palavras de Jean-Claude Bernardet, cuja leitura suscitou os questionamentos lançados às fontes analisadas nesta pesquisa. Ao problematizar a noção de nascimento do cinema brasileiro, remetido à filmagem feita por Segretto em 1898, Bernardet afirma:

A escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica. Com tal opção, os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o mercado: à ocupação do mercado respondemos falando das coisas nossas. (BERNARDET, 2008, p. 25)

Semelhantemente ao que é atribuído ao cinema nacional, o ato fundador do cinema paranaense é a filmagem. Por que considerar esse fato, e não a primeira exibição, tal como o ato fundador do cinema mundial?

Outro questionamento de Bernardet que consideramos importante diz respeito ao fato de que os filmes não-ficcionais estruturam uma continuidade no cinema brasileiro, enquanto que os ficcionais configuram um problema permanente.

Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são esses filmes, não os de ficção. São eles que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho dos produtores, permitem que se sustente um certo equipamento, laboratórios etc.. (BERNARDET, 2009, p. 38)

Em nossa análise, notamos que a historiografia do cinema paranaense, ao contrário da atitude criticada por Bernardet, valoriza o pioneirismo dos filmes não-ficcionais, ao mesmo tempo em que celebra a abertura para os longas ficcionais iniciada por *Lance Maior*. De fato, nota-se a aplicabilidade da ideia de que os gêneros não-ficcionais oferecem uma leitura diferente da história do cinema – a constância das produções, sejam elas quais forem, das vistas ao cinema de cavação, do curta ao longa-metragem. Por outro lado, nota-se que a discussão sobre filmes ficcionais no Paraná tende a recair sobre o longa-metragem *Lance Maior* enquanto fundador, mas não há apropriação de informações referentes aos curtas de ficção

8 - Para um debate sobre essa questão, cf. CARVALHO, 2018, pp. 89-92.

anteriores aos de Sylvio Back na década de 1960. Há uma lacuna de estudos e informações sobre tais aspectos da produção paranaense, o que dificulta a compreensão desse mosaico histórico.

Referências

ANTUNES, J. F.; BERNARDET, J.C. et al. *Cinema brasileiro: 8 estudos*. MEC, Embrafilme, FUNARTE, 1980.

BERNARDET, J.C. *Cinema brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, J.C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2008.

CARVALHO, G.M.L.; LOPES, T.L. et al. *Cadernos de Pesquisa, volume 4*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro; Fundação do Cinema Brasileiro; MinC: 1988.

CARVALHO, L. *A programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

_____. *As cinematografias alemã e polonesa na programação da Cinemateca do Museu Guido Viaro (Curitiba, 1975-1985)*. In: ANAIS DO 7º SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA. Brasil, 2018.

SANTOS, Francisco Alves. *Dicionário de Cinema do Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.

Como enganar um míssil teleguiado: Pedagogia farockiana¹

How to fool a guided missile: Farockian Pedagogy

Luís Flores²

(Doutorando - PPGCOM/UFMG)

Resumo: O trabalho de Harun Farocki carrega uma forte dimensão pedagógica, capaz de renovar nosso olhar para as imagens. Apropriando-se de elementos brechtianos, ele elabora um método de montagem que desloca os sentidos e posicionamentos usuais, tornando visível o que antes não era. Pretendemos esboçar, a partir da análise de filmes específicos, os fundamentos de uma pedagogia farockiana das imagens, que possa servir de base para a educação e a politização do olhar.

Palavras-chave: Farocki; cinema; pedagogia; olhar; técnica.

Abstract: Harun Farocki's work has a strong pedagogical dimension, capable of renewing our way of looking at images. Using Brechtian elements, he elaborates a montage method that displaces the usual senses and positions, making visible what was not before. We intend to delineate, from the analysis of specific films, the foundations of a Farockian pedagogy of images, which can serve as a basis for the education and politicization of the gaze.

Keywords: Farocki; cinema; pedagogy; gaze; technics.

Introdução

Harun Farocki foi um cineasta alemão, nascido em 1944 e, portanto, pertencente a uma geração de 1968 que buscou na política uma transformação mais forte e na imagem uma postura crítica mais radical. Na Academia de Cinema de Berlim, embora não fosse propriamente um militante de rua, teve colegas ligados ao Rote Armee Fraktion, em especial Holger Meins, com quem organizou um protesto contra a guerra do Vietnã em 1967. Seus primeiros filmes, um dos quais vou comentar, dialogam de perto com as questões estéticas e políticas em voga nesse período, em especial a herança brechtiana. Mesmo entre seus contemporâneos do cinema, como Fassbinder e Kluge, podemos dizer que nenhum outro assume com tanto rigor a tarefa da desconstrução e a recusa à espetacularização.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 3 do Seminário Temático de Cinema e Educação.

2 - Doutorando em Comunicação Social no PPGCOM-UFMG, onde desenvolve pesquisa sobre o cineasta Harun Farocki, sob orientação do Prof. Dr. César Guimarães. É também professor, curador, tradutor, poeta e escritor.

Essa tarefa crítica, como sabemos, foi apropriada de diferentes maneiras pelos cineastas modernos, em geral frequentadores assíduos do pensamento brechtiano. É o caso de Straub-Huillet e Godard, referências cruciais na formação de Farocki. Embora com métodos distintos, esses cinemas fazem uso dos efeitos de distanciamento e da montagem fragmentária para confrontar os pressupostos do cinema comercial, abrindo novos horizontes para a imagem e a representação. Enquanto Straub-Huillet exercem um controle exaustivo do gesto e da duração, privilegiando imagens não naturalistas, Godard faz proliferar as citações do texto e da imagem, produzindo cruzamentos discursivos a partir de uma vasta heterogeneidade de materiais e formas.

Farocki preserva algo das lições – e questões – de seus mestres, reformulando-as à sua própria maneira. Interessado por mundos tecnológicos, objetos bélicos, simuladores, propagandas, modeladores gráficos, robôs; pelas visões ocultas do poder, algoritmos, máquinas, câmeras de vigilância, mísseis teleguiados; ele reposiciona imagens variadas na tábua de montagem, a fim de revelar vínculos insuspeitados. “Ensinar a ver abismos onde há lugares comuns”, essa será a tarefa pedagógica por excelência, para remeter à formulação de Karl Kraus (1932). Se, na esteira de Daney (2007), a pedagogia godardiana é entendida como confrontação dos enunciados e restituição das imagens, e a straubiana como não-reconciliação e disjunção, podemos pensar a pedagogia farockiana pela via da profanação e da arqueologia visual.

Permanentemente possuído pelo espírito crítico de sua geração, Farocki postula a confrontação das representações dominantes como operador central de seu cinema. A imagem é submetida a um projeto de desconstrução analítica implantado no seio da própria imagem. Um projeto de estudo da imagem, por assim dizer, um pensamento por imagens, que se vale dos meios das próprias imagens (em movimento) para decompô-las, voltando suas forças contra si mesmo. Nesse sentido, constitui-se um movimento pedagógico robusto em direção ao olhar, na medida em que somos levados a questionar nossos modos de ver e adotar outras maneiras de compreender o cinema e o mundo. Para tornar isso concreto, pretendo apresentar um par de seus filmes a partir de uma questão comum: de que modo o cinema nos ajuda a desconstruir os fluxos hegemônicos das mídias e das tecnologias? Como ele contribui para a reflexão e compreensão crítica daquilo que vemos?

Fogo inextinguível

Em *Fogo inextinguível*, realizado em 1969, Farocki aborda o processo de fabricação do napalm, tomando uma posição contrária à guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã. Essa imagem dupla, da guerra e do napalm, não pode ser mostrada diretamente, em função de sua violência desmedida – é melhor, como o cineasta faz na abertura, queimar a própria pele com um cigarro, a fim de dar uma ideia dessa violência em escala reduzida – ao mesmo tempo uma metonímia complexa e um dos primeiros filmes punk da história, como Farocki brinca. Assim, essa imagem deve ser submetida a um processo de decomposição e de análise, capaz de descrever a violência de maneira crítica, em suas relações com a história, com a justiça e com a técnica. Uma crítica da violência, como queria Walter Benjamin. Para tanto,

para pensar essas relações, Farocki utiliza os recursos e procedimentos específicos do cinema, como a câmera e a montagem, que atuarão para desconstruir essa imagem de violência (ou, de modo análogo, essa violência da imagem, um cinema cujo conjunto trabalha com diversas ambiguidades).

Um aspecto importante da dinâmica de Farocki, nos seus filmes, é a perspectiva global de sua atitude crítica. À maneira de um Fanon, de um Césaire, de um Debord, de uma Angela Davis, de um Amílcar Cabral, ele nunca isola a imagem específica de um contexto mais amplo, nem das condições materiais, tecnológicas e históricas que pressupõem sua existência. Toda forma de crítica organizada por ele pressupõe uma orientação anticapitalista. No Vietnã, por exemplo, a violência só vai ser compreendida minimamente a partir de conexões com outros domínios do imperialismo estadunidense, como a fábrica e a televisão.

Logo, o que esse filme em particular coloca em discussão é um arcano, um segredo do poder capitalista. Um segredo que diz respeito a toda uma cadeia produtiva e a um fluxo sensível já naturalizado pela nossa forma de experimentar e de pensar o mundo. A mesma fábrica que produz bens de consumo, que executa avanços civilizatórios, que oferece as comodidades e as maravilhas da existência contemporânea, é a fábrica que produz artefatos bélicos. Cito Benjamin mais uma vez: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie”. E, aqui, vou contar qual é o segredo, qual é o arcano que o filme de Farocki escava – existe um vínculo fundamental entre produção e destruição.

O trabalho feito pelo cinema, portanto, o trabalho com as imagens, tem caráter crítico-pedagógico: busca revelar algo das conexões veladas, das interpenetrações entre campos diversos, de modo a favorecer uma compreensão mais ampla da violência e da história do sofrimento vivido. Busca olhar para esses elementos de maneira nova, propondo uma reconfiguração de suas posições habituais. No fundo, Farocki segue uma linha próxima de Godard, de Straub-Huillet, seus mestres confessos, no que diz respeito à elaboração de uma arte que opere na contramão da naturalização.

Em *Fogo inextinguível*, Farocki realiza uma depuração racional da linha de montagem do napalm, devolvendo, contra a ideologia do progresso, o mesmo rigor científico nela contido. A fábrica do poder (bélico) que é, ao mesmo tempo, uma fábrica das imagens, é submetida a uma desconstrução visual – a partir do binômio estrutural produção/destruição – que ultrapassa os conteúdos literais das falas ou ações. Ela emerge, essa desconstrução, na estrutura formal, em dinâmicas de gestos e sentidos icônicos. Essa estrutura reflete a compartimentação, a segmentação da linha de produção, colocando o processo de montagem (do filme e do napalm) do ponto de vista de um operário. No caso, um operário que desconhece por completo a real implicação do trabalho que realiza, na mesma linha de uma piada de colégio conservada na memória do diretor, desde os seus tempos de secundarista. E a piada é:

Acontece no pós-guerra. Um homem trabalha em uma fábrica de aspiradores. Sua mulher precisa de um aspirador em casa. Todos os dias, ele rouba uma peça para realizar esse desejo. Assim que

consegue reunir todas as partes, tenta montar o aspirador... Mas independente de como ele tente reunir as peças, o resultado é sempre uma metralhadora.

Fogo inextinguível tenta expressar o funcionamento da fábrica mostrando, de uma maneira nova, o tipo de segmentação que o capitalismo pressupõe. Ele utiliza silogismos e metáforas (visuais), para evidenciar como é ambígua a destinação dos componentes produzidos, bem como das técnicas utilizadas. Mais ainda, Farocki nunca perde de vista o paralelo entre a linha de montagem e a fabricação de uma imagem. O filme, que também é um produto técnico de natureza óptica, deixa-se contaminar pelo ritmo industrial. A câmera movimenta-se de maneira maquínica, repetindo deslocamentos e enquadramentos para mostrar a obtenção dos componentes do napalm. Em certos momentos, ainda, Farocki mostra os cabeças da fábrica discutindo a produção do napalm, que seria financiada por um contrato do governo estadunidense – que não, não é norte-americano. Eles estão sentados diante de uma TV, que transmite imagens da guerra do Vietnã.

Por fim, há uma série de outros procedimentos críticos: o tratamento dos atores como autômatos, à maneira de Bresson; a sub-estilização da representação; o distanciamento da câmera; a montagem dialética; e a leitura de textos estrangeiros por atores alemães.

Reconhecer e perseguir

Muitos anos depois, em 2003, Farocki faz um filme que convoca o mesmo par estrutural, porém a partir de um contexto e um método bastante diversos. No filme *Reconhecer e perseguir*, ele analisa uma série de *imagens operacionais* (isto é, imagens dotadas de uma finalidade técnica, sem pretensões artísticas ou impulsos de visionamento humano), com ênfase nas gravações de mísseis teleguiados produzidas durante a Primeira Guerra do Golfo. Como ele mesmo observa:

Naqueles dias, em meados de 2001, um novo gênero de imagem apareceu na televisão: captada pela cabeça de um míssil lançado contra seu alvo – quando o míssil atinge o alvo, a transmissão é encerrada. Eram imagens de armas inteligentes, dizia-se. Dez anos depois, nem as imagens nem as armas haviam sido devidamente examinadas. (FAROCKI, 2010)

Em *Reconhecer e perseguir*, imagens produzidas pelas próprias máquinas de guerra são retomadas como artefatos inequívocos da produção e da destruição humana, da violência e do trabalho capitalista. Da cultura e da barbárie. Para isso, contudo, a montagem precisa arrancar essas imagens dos fluxos hegemônicos – da televisão, do poder estatal – nos quais elas se encontram capturadas por força da estrutura e do hábito. Um primeiro gesto importante nesse sentido, é preservar uma camada de silêncio, de incerteza, de incompletude em relação às imagens, substituindo os comentários usuais da televisão por reflexões lacunares e questões indeterminadas. Em um segundo gesto, de montagem, as imagens são conectadas a outras imagens, para deslocar a organização sensível de sua circulação e permitir que sejam lidas de outras maneiras – isto é, que sejam des-naturalizadas.

Um ponto importante: essas imagens de guerra são produzidas e controladas pelos militares. Se elas são liberadas – pelo Pentágono – é apenas para confundir estrategicamente a gestão da guerra com o relato do conflito. É exatamente isso que a narração do filme problematiza: “Dizem que existem imagens da Guerra do Golfo que mostram pessoas no alvo, mas não há provas. Essas imagens são produzidas e controladas pelos militares”.

Queria chamar a atenção para o modo como Farocki tenta elaborar essas imagens, restituindo para elas um sentido possível, uma legibilidade crítica. Como um contrabandista, ele as retira dos seus lugares institucionalizados, instituídos pelo interesse privado ou pelo poder governamental, atravessando-as para o espaço público. Ele as profana, como diria Agamben, fazendo uso do cinema como um “contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45) Ao redor delas, ele dispõe muitas outras imagens, por meio da montagem, contribuindo para uma reabertura dos sentidos e uma renovação dos modos de olhar. Ele explora, também, certa dimensão estética dessas imagens e mídias, libertando-as do destino técnico, do circuito sensível fechado, e deslocando-as para uma zona possível de recepção artística e filosófica. A temporalidade do poder, assim, é quebrada, permitindo ver e pensar coisas que antes estavam veladas. Coisas que o filme reconecta a ambientes variados, com questões e iconografias análogas, realizando uma verdadeira montagem warburguiana, na qual imagens de diferentes contextos participam da progressão – sensível, cognitiva, epistemológica – das tecnologias de guerra.

Combinando, de maneira dialética, esses diferentes registros – a saber, de armamentos, robôs industriais, câmeras de vigilância, trechos de comerciais, modelos gráfico-computacionais, videogames, simuladores militares, imagens de arquivo, etc. – ele re-posiciona a existência dos mísseis teleguiados, sugerindo que o desenvolvimento das tecnologias de guerra é totalmente inseparável do desenvolvimento das tecnologias civis. Ele desvia o míssil de sua função usual, desconstruindo, desmontando, reconfigurando os sentidos fixados, para voltá-lo finalmente contra ele mesmo. Para enganar o míssil teleguiado, lançando-o contra a fronteira de uma sólida pedagogia crítica. O alvo se torna a imagem do alvo - em abismo, em looping - neutralizando a navegação do projétil. E, ainda que os mísseis continuem a atingir concretamente casas e cidades, destruindo vidas e lugares, ainda que a violência e a injustiça não se resolvam, é imprescindível “sair à procura de um sentido enterado”, como afirma Farocki, descosturar as redes de significações e “remover os escombros que obstruem as imagens”.

O mais importante, nesse gesto, não é o novo significado proposto, mesmo porque não há um fechamento discursivo. O importante é a abertura pedagógica permitida pelo método de leitura das imagens. A possibilidade de aprender a ver e pensar politicamente o que vemos. E que possamos efetivamente compreender e discutir.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2009.

DANEY, Serge. *A Rampa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

FAROCKI, Harun. "Trailers Escritos". In: BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia. *Harun Farocki: Por Uma Politização do Olhar*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p. 64-97.

KRAUS, Karl. "Die Sprache". In: *Die Fackel*, Dezembro de 1932, nº 885-887, p. 3-4.

Localizando o *western* contemporâneo¹

Locating the contemporary Western

Luiz Felipe Baute²

(Mestrando - UNICAMP)

Resumo: Serão exploradas as intersecções entre o cinema *western* e as formações sociopolíticas contemporâneas. Com o objetivo de explorar a fundo as categorias do gênero, utilizarei dos conceitos de “tradição seletiva”, de Raymond Williams e de “campo de produção cultural”, de Pierre Bourdieu. A partir de um recorte da cinematografia recente do *western*, analisarei os modos de articulação e temas recorrentes em obras recentes do gênero, bem como indicar seus desdobramentos no cinema e para além dele.

Palavras-chave: Gêneros cinematográficos, *western*, teoria do cinema, estudos culturais, materialismo cultural.

Abstract: It will be explored the intersections between the cinema genre Western and contemporary sociopolitical formations. For that, I will use the concepts of “selective tradition”, formulated by Raymond Williams and of “field of cultural production”, formulated by Pierre Bourdieu. Through a sample of contemporary Westerns, I will analyze both the genre’s models of articulation and its recurring themes in recent works, as well as indicate its developments in cinema and beyond it.

Keywords: Cinema genre, Western, cinema theory, culture studies, cultural materialism.

O *western* é um dos gêneros mais preponderantes do cinema e audiovisual. Organizado em torno de uma proposta estética e progressão narrativa bem delimitadas, costumeiramente o enredo do gênero girou em torno da figura de um herói aliado a uma ambientação visual rica. Ao longo de sua história, o *western* foi, sucessivas vezes, associado à cultura e a política dos Estados Unidos da América (ALTMAN, 1999, p. 38; ANDERSEN, 1979, p. 21; PIPPIN, 2010, p. 4). Tendo em vista suas diversas materializações, defendo que o gênero no cinema pode ser melhor analisado a partir de uma ótica interdisciplinar, considerando a confluência formal de sua origem, iniciada nas histórias populares acerca da expansão para o Oeste e consolidada entre folhetins e narrativas curtas conduzidas por revistas *Pulp* e performances como os *Wild West Shows*, como partes constituintes de uma longa tradição cultural.

Para localizar as formações do cinema *western* no contemporâneo, utilizarei do conceito de “tradição seletiva”, de Raymond Williams e de “campo de produção cultural”, de Pierre Bourdieu. Para Williams, uma tradição seletiva é a formulação, através de recortes intencionais de um passado, de uma tradição com o objetivo de orientar um processo so-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Estudos de gêneros cinematográficos.

2 - Mestrando em Multimeios na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre os gêneros cinematográficos e suas relações socioculturais.

cial e cultural específico (WILLIAMS, 1977, p. 115). Nos moldes de sua definição de cultura, podemos observar os gêneros operando em três níveis. Em uma adaptação da proposta de Williams, podemos delinear os gêneros, à grosso modo, em: 1) a história de um como um todo: suas primeiras manifestações, arquétipos, personagens, símbolos etc; 2) os gêneros pertencentes a um espaço e tempo particulares (por exemplo, os *westerns* produzidos durante a “era de ouro de *Hollywood*”); e, por fim, 3) o gênero em sua tradição seletiva, isto é, inserido em um processo de reclassificação estética e social (WILLIAMS, 1965, p. 66). Já para Bourdieu, o campo de produção cultural atua em conjunto com o campo do poder, orientando os “processos de hierarquização” dos campos “heterônomo” (mais favorável ao dominante econômico e político) e “autônomo” (menos favorável ao dominante econômico e político), que agem como formas alternativas para conferir valor à uma determinada obra artística, influenciando a sua produção (BOURDIEU, 1993, p. 37-40).

Nesse sentido, o que definimos como essencial a um gênero (ou subgênero) ou filme, é resultado de um processo que considera, simultaneamente, os meios de produção, distribuição e recepção das obras. Portanto, para uma análise mais eficaz acerca de seu funcionamento, as formações genéricas devem ser analisadas como parte constituinte de um processo dialético entre arte, cultura e sociedade.

Uma das grandes contribuições dessa teoria é o deslocamento do argumento do *conteúdo* de uma tradição ou cânone para o processo de *formação* de um conteúdo ou cânone. A união de ambos os conceitos amplia o escopo de uma análise genérica, abarcando fenômenos que não podem ser interpretados apenas em relação à indústria ou aos desenvolvimentos formais das obras, principalmente no que concerne a definição de suas formulações, estruturas e convenções para além do cinema.

A seleção do *western* contemporâneo

O primeiro movimento do *western* enquanto gênero — no início da longa associação da forma narrativa aos EUA — foi apenas o primeiro estágio de sua história. Em sua progressão, o amplo debate em torno de uma suposta unidade política e cultural estadunidense feito pelo gênero continuou presente, no entanto, a sua forma cultural intensificou o diálogo com diferentes manifestações artísticas, sendo assim continuamente modificado. Desse modo, seus desdobramentos associados a outros gêneros, como o filme de crime, de horror e de comédia, ou mesmo as suas próprias incursões mais ensimesmadas, mais reflexivas, podem ser analisadas como o resultado desse embate entre forma e prática em meio a transformações socio-históricas.

Utilizando apenas da filmografia apresentada na recente mostra *Arte western*³, podemos ter um exemplo tanto do processo de formação de uma tradição seletiva no faroeste como um recorte bastante plural da produção atual do gênero, decorrente de tais transfor-

3 - Mostra de filmes realizada entre os dias 17 a 23 de janeiro de 2019 no Centro Cultural São Paulo (CCSP) em conjunto com o circuito Spcine. Para mais informações: < <http://centrocultural.sp.gov.br/site/eventos/evento/arte-western/> > Acesso em: 03/12/2019.

mações socioculturais. Os filmes exibidos: Alabama monroe (*The broken circle breakdown*, 2012); O assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford (*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*, 2007); O atalho (*Meek's cutoff*, 2010); Boi neon (2015); Domando o destino (*The Rider*, 2017); Rifle (2017); The rover – a caçada (*The rover*, 2014); Western (2017); e Zama (2017) formam um reduzido, porém robusto, cânone do *western* contemporâneo.

Analisando a seleção da mostra, é possível observar uma tentativa de quebra (dos movimentos de uma tradição seletiva anterior) em relação a composição inicial do *western* ao identificar, por meio de sucessivas histórias, entrecruzamentos e experimentações, o herói como o colono branco, os EUA como a civilização, a população nativa como selvagem e assim por diante. Na contramão desses padrões, temos aqui inversões de protagonismo dos arquétipos do gênero, tanto pistoleiros quanto colonos em desencanto com a realidade do Oeste em expansão, bem como representações alternativas de personagens históricas. Entretanto, a mostra também deixa de lado influentes produções como: Onde os fracos não têm vez (*No country for old men*, 2007), Bravura indômita (*True grit*, 2010), Django Livre (*Django unchained*, 2012), Rastro da maldade (*Bone tomahawk*, 2015) e Logan (2017), para citar algumas, que, sempre em diálogo com o seu tempo, retrabalham diversos motes do gênero, como a figura do caubói envelhecido ou mesmo da representação do herói *western* convencional, seguidamente apresentando novos modos de se ver e produzir faroestes. Como vimos, o que está em jogo no processo genérico é o contínuo esforço para, seletivamente, *definir*. O exercício de localização perpassa, invariavelmente, por esse processo.

Apesar de sua relação estreita com um certo tipo de nacionalismo norte americano, o *western*, contudo, não se limitou ao território estadunidense e, assim como outros gêneros, continua sujeito as transformações produzidas pelas tensões entre as diferentes esferas da produção, exibição e recepção do cinema. A sua ressignificação enquanto texto genérico possibilitou um diálogo mais abrangente com outros textos, resultando em uma maior hibridização de sua forma. Dessa forma, o gênero reafirma sua posição como uma forma cultural em constante transformação, cujos limites e pressões do período “clássico” do gênero — em seu estágio de maior sucesso econômico e de crítica — ainda persistem, de uma maneira ou de outra, em obras no cinema, na televisão e em diferentes formas, bem como na cultura e na política contemporâneas.

Referências

ALTMAN, Rick. *Film Genre*. Londres: BFI Publishing. 1999.

ANDERSEN, R. “The Role of the Western Film Genre in Industry Competition, 1907- 1911”, *Journal of the University Film Association* 31, 2:19-27. 1979.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Nova Iorque: Columbia University Press. 1993.

DENNING, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-class Culture in America*. Londres: Verso. 1987.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. Nova Iorque: Routledge. 2000.

PIPPIN, Robert B. *Hollywood Westerns and American Myth: The importance of Howard Hawks and John Ford for political philosophy*. New Haven: Yale University Press. 2010.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nova Iorque: Random House. 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin Books. 1965.

XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica" In RAMOS, Fernão org. *Teoria Contemporânea do Cinema*, Vol. I. São Paulo: Editora Senac. 2005.

Os silêncios em *Ossos* (1997)¹

The silences in *Bones* (1997)

Luiz Fernando Coutinho²
(Mestrando - UFSCar)

Resumo: O texto analisa os silêncios que são construídos no interior do filme *Ossos* (1997), de Pedro Costa. As personagens demasiado fracas ou doentes pouco falam, e quando o fazem, principalmente por sussurros, mal se comunicam. Além da recusa da voz, também a figuração de determinados recursos visuais, em especial o artifício do quadro dentro do quadro, e a rigidez da encenação, caracterizada pela imobilidade das figuras humanas, auxiliam na constituição desses silêncios.

Palavras-chave: Som; Pedro Costa; *Ossos*.

Abstract: The text analyzes the silences in Pedro Costa's *Bones* (1997). Its weak or sick characters roughly speak, and when they do, especially whispering, they barely communicate. In addition to the refusal of the voice, the film also constitutes its silences by disposing image strategies, such as frames within the frames and mise-en-scène's rigidity, characterized by the immobility of human figures.

Keywords: Sound; Pedro Costa; *Bones*.

Ossos (1997) é o primeiro longa-metragem de Pedro Costa filmado no bairro das Fontainhas, no distrito da Amadora, na Região Metropolitana de Lisboa. Uma vez finalizada a produção de *Casa de Lava* (1994), seu filme anterior, nas ilhas de Cabo Verde, o cineasta português retorna a Lisboa trazendo consigo presentes e lembranças que cabo-verdianos enviaram aos amigos e parentes imigrantes que habitavam os arredores da capital. O bairro das Fontainhas, de gênese espontânea, construído ilegalmente na segunda metade do século XX, converteu-se em polo de maior concentração destes imigrantes que buscavam em terras estrangeiras melhores condições de vida e de trabalho. O primeiro contato entre Pedro Costa e o bairro é de tal forma determinante – o cineasta costuma caracterizá-lo em termos de fascínio e choque – que o espaço se torna seu estúdio de filmagem nos anos seguintes, até sua demolição na virada para o século XXI.

Centrado nos eventos trágicos que sucedem após o parto de uma jovem mãe (Tina, interpretada por Mariya Lipkina), *Ossos* inaugura a chamada “trilogia das Fontainhas”, composta ainda por *No Quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em Marcha* (2006). Sua trama é

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Estilo e som no audiovisual – Sessão 5.

2 - Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS) na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), sob orientação da Profª. Drª. Suzana Reck Miranda. Bolsista FAPESP.

definida por personagens que ou habitam o bairro ou transitam em seus arredores (o centro da cidade se tornando periferia daquele espaço); e os atores que lhes interpretam revezam entre profissionais e não profissionais.

Tina mantém tendências suicidas depois do nascimento do bebê, tentando pôr fim à própria vida em duas ocasiões com gás de cozinha - na primeira, ela está em presença do filho recém-nascido. O Pai, que não possui nome na narrativa, resgata a criança e impede o suicídio da mãe. Desempregado e com fome, ele busca formas de cuidar da criança. Clotilde, irmã de Tina, é interpretada por Vanda Duarte, com quem Costa trabalharia nos filmes seguintes, despiando-lhe do manto ficcional que a cobria neste filme. Outras figuras cruzam a narrativa de forma esporádica: é o caso da enfermeira Eduarda Gomes, interpretada por Isabel Ruth (atriz reconhecível por seus trabalhos com o cineasta Paulo Rocha); a prostituta vivida por Inês de Medeiros (que já havia sido protagonista dos filmes anteriores de Costa); e duas personagens femininas enigmáticas, também nunca nomeadas, cujas funções na narrativa suscitam muitas interpretações.

O bairro é uma personagem central: Costa organiza os artifícios e as convenções cinematográficas em função da construção de uma *atmosfera* das Fontainhas. Sua ideia toma corpo através da fotografia à luz natural de Emmanuel Machuel (não à toa o fotógrafo do último filme de Robert Bresson), da arquitetura singular do bairro, com suas paredes de cor ocre e seus corredores estreitos, da encenação mortificada, da presença abundante de vozes acusmáticas no extracampo e do trabalho com atrizes e atores não profissionais que habitavam ou bairro e/ou outras regiões periféricas.

Em tal arranjo de linhas, o som é um elemento fundamental para a caracterização dessa atmosfera. Os ruídos acusmáticos do bairro, constantes e volumosos, denunciam a existência de um mundo para além daquele enquadrado pela câmera. No interior dessa massa de sons que abunda no extracampo, as vozes dos habitantes do bairro se sobressaem. O crítico francês Dominique Marchais se refere aos ruídos acusmáticos do filme como possibilidade para “o alarido do exterior corroer, sujar-lhe as imagens, como uma chuva ácida que caísse sobre este arquipélago de solidões” (MARCHAIS, 2009. P. 149). A algazarra sonora, no entanto, não impede que *Ossos* seja um filme extremamente silencioso, talvez o mais silencioso da trilogia.

Quando pensamos em silêncio no cinema, talvez seja preferível refletir sobre sua multiplicidade - silêncios. O direito ao silêncio total inexistente ao ser humano apto a ouvir, de forma que os silêncios só podem ser experimentados como sensações. Em um processo de mixagem de cinema, há a possibilidade de silenciar por completo a banda sonora, diminuindo os níveis de volume a zero; entretanto, os silêncios cinematográficos, de maneira geral, são produtos de uma equação sonora, em que sons diferentes, presentes ou ausentes, combinam-se e resultam em sensações de silêncio. Estas, no caso, são constituídas sem que se abdique por completo de outras sonoridades.

Segundo Michel Chion, o silêncio no cinema é “produto de um contraste” (CHION, 1994, p. 57 - *tradução nossa*), ou seja, ele é a forma negativa de um som que se ouviu imediatamente antes. Se uma cena nos dá a ver e ouvir uma personagem no ambiente de uma festa, preenchido por música alta, e a seguir um corte nos revela o quarto desta personagem, no dia seguinte, o som dos pássaros e de tráfego distante nesta cena não impede que experimentemos uma impressão de silêncio específica. O silêncio no cinema, portanto, não é vazio ou ausência de sons, porque mesmo os pássaros e os carros possibilitam ou ocasionam sua sensação.

Paul Théberge, por sua vez, analisa os silêncios cinematográficos como construções relativas, definidas pelo “jogo de ausências e presenças entre os diferentes componentes da trilha sonora” (THÉBERGE, 2008, p. 64). Os três componentes da banda de som – diálogos, ruídos e música – se integram em diversas possibilidades combinatórias, sendo o silêncio o corolário de determinados arranjos sonoros. Nesta configuração, a ausência de determinado elemento sonoro torna-se tão significativa quanto sua presença.

Três seriam, segundo o autor, os modos de silêncio relacional no cinema. Os “silêncios diegéticos” (THÉBERGE, 2008, p. 57) são dados pelo silenciamento absoluto da diegese – como se os elementos da encenação, independente de seus movimentos, deixassem de emitir quaisquer ruídos – e o encobrimento das imagens por músicas ou efeitos sonoros não-diegéticos. Os “silêncios musicais” (*idem*, p. 58) se configuram pela quebra de uma estrutura musical, na medida em que uma música é interrompida ou suspensa abrupta ou sutilmente. O último modo de silêncio relacional, e pelo qual nos interessamos particularmente, é constituído pela ausência da voz. Trata-se, no caso, dos “silêncios de diálogo” (*idem*, p. 59).

Em *Ossos*, as personagens não apenas falam pouco, em termos quantitativos, como também, quando conseguem se engajar em uma conversa, têm dificuldades de comunicar entre si. É um filme de poucas falas e de respostas oblíquas ou inexistentes. Tal recusa da voz não se verifica nos filmes seguintes da trilogia das Fontainhas, nos quais, ao contrário, a voz surge como instrumento privilegiado de acesso às memórias e histórias dos habitantes do bairro. O fogo íntimo que conduz aos lábios das personagens o ímpeto e a força da voz inexistem em *Ossos*, pois elas se revelam demasiado fracas, adoecidas ou exaustas.

Como não parece restar às personagens qualquer traço de ânimo, elas também constantemente sussurram. Sua inércia sonâmbula remonta ao cinema de Jacques Tourneur, com suas figuras fantasmáticas e zumbis dominados por transe contínuos. Essa qualidade zumbificada das personagens pode ser interpretada como decorrência lógica da vida no bairro, uma vez que a droga e a fome consomem seus corpos, tornando-os esqueléticos e pálidos, e a pobreza as posiciona em estado quase vegetativo, sem que detenham controle sobre a própria vida.

Tina, a mãe, está sempre abatida, com aspecto adoecido. Seu silêncio, em conjugação com a imobilidade relativa de seu corpo, identifica-se com um silêncio de morte que a distancia do universo dos vivos. Tina é silenciosa porque está doente ou porque sua figura já foi consumida pela morte? Sua imobilidade e desânimo flagrantes apontam para a violência

simbólica do suicídio que a personagem inflige sobre si: como se cada tentativa mal sucedida de por fim à própria vida subtraísse desta uma parcela, Tina é arrastada inexoravelmente ao mundo dos mortos.

Nas duas ocasiões em que ela tenta se suicidar, os silêncios se manifestam de forma singular. Na primeira, em sua casa nas Fontainhas, a personagem fecha as janelas e as portas, abafando os ruídos do bairro que predominavam no espaço. Na banda sonora agora diminuta, o som do gás anuncia sua presença intensamente. A morte se propaga no ambiente. A outra tentativa de colocar fim à própria vida acontece no apartamento da enfermeira Eduarda Gomes – lugar silencioso, distante e isolado, nas áreas centrais da cidade, cujo estatuto o torna apto para alastrar o som do gás.

Em outra chave, há silêncios em *Ossos* que são signos de irmandade e solidariedade. Em determinada cena, as irmãs Tina e Clotilde brigam nas ruelas das Fontainhas; em seguida, a personagem de Vanda Duarte leva sua irmã para a casa onde trabalha como doméstica. Ambas trocam de roupa em frente o espelho e cruzam seus olhares por um instante. Buscam, silenciosamente, uma na outra, a reconciliação. Um sorriso se esboça em seus rostos. Sem que qualquer palavra seja pronunciada, a harmonia retorna ao centro da relação.

Já no final do filme, Tina derruba sobre Clotilde uma panela com conteúdo fervente. Enquanto Tina esboça um sorriso e busca o olhar de Clotilde, esta se recusa a devolver a mirada. A seriedade logo se dissipa e ambas riem, consequência aparente do silêncio cúmplice das irmãs. Este momento, entretanto, não suspende o mal-estar que parece corroer internamente a narrativa, pois, em cena anterior, vimos Clotilde cometer um possível homicídio, abrindo o gás no apartamento da enfermeira onde dormia o Pai. O júbilo silencioso das personagens ocorre a despeito desta situação de morte, o que envolve ambos os episódios em uma atmosfera de violência e perversidade.

Cena interessante para pensarmos sobre os silêncios ocorre quando a personagem do Pai decide vender seu filho para a prostituta interpretada por Inês de Medeiros. Ao que a mulher lhe pergunta sobre tal possibilidade, ele recosta sobre a parede da cama e silencia. Um corte para a tela preta, em seguida, parece ilustrar visualmente a réplica que provavelmente sucedeu. Como se seu mutismo compreendesse seu consentimento inaudito, ou seja, como se seu silêncio nos indicasse que o Pai possivelmente aceitou vender o próprio filho, sua resposta é de tal forma insuportável que o silêncio precisa ser transferido para a imagem. Em outras palavras, sua resposta tanto não deve ser ouvida como não deve ser vista. Recusa da voz, recusa da imagem.

A imagem preta que nos afunda no silêncio indigesto em muito se assemelha com o plano final do filme, em que Costa aponta para Mizoguchi e seu filme *Rua da Vergonha* (1956). Vemos Tina, em primeiro plano, no intervalo de uma porta, observando algo fora de campo. Ela fecha esta porta sobre a câmera e, por conseguinte, sobre o espectador. Sobre esta última imagem, Costa diz:

Isso quer dizer que você não pode entrar no filme. A partir desse ponto, é melhor que você não entre no filme, nesse mundo. Mizoguchi fez isso em respeito ao Japão, em relação à prostituição (...). Penso que o que Mizoguchi quis dizer nessa sequência foi: “a partir daqui este filme não é mais possível, vai se tornar tão insuportável que talvez não haja mesmo um filme”. Depois de fechada a porta, um filme não é mais possível. É terrível, então, não entre. É uma porta fechada para você. *Ossos* termina com uma porta fechada. (COSTA, 2010, p. 150)

O gesto de fechar a porta sobre a câmera e nos impedir o acesso ao universo do filme nos remete à frase célebre de Wittgenstein – “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 261). Os mistérios que se espalhavam pela narrativa não serão solucionados, a morte e a droga que consumiam o bairro continuarão a expandir-se inexoravelmente, e tampouco o homicídio no final será verbalizado. O horizonte para onde Tina olha, e que não vislumbramos, possivelmente está coberto de penumbra. Cerrar a porta e terminar o filme no mais desconcertante silêncio responde ao estado de coisas desse cenário angustioso.

O plano final é como um paroxismo de ausências: ausência da voz, manifestada pelo mutismo penetrante de Tina; ausência da imagem, pois o contracampo de seu olhar nos é privado; ausência de perspectiva, visto que o destino dessas figuras nos é desconhecido; e ausência do próprio espectador, afinal, cujo direito de entrada no universo do filme foi vedado.

Além da ausência da voz, sobre a qual nos debruçamos de maneira mais determinante, outros recursos potencializam as sensações de silêncio. No campo plástico, as relações entre o silêncio e a noite são intrigantes. Se nos lembramos da descrição que Élie Faure dedicava ao pintor barroco Georges de la Tour – “príncipe da sombra e do silêncio” (FAURE, 1991, p. 159) –, bem como da proposição de André Malraux sobre o mesmo artista – poderoso em sugerir “imenso e misterioso silêncio” (MALRAUX apud COLI, 2014, p. 130) através da representação da noite –, notamos que uma relação logo se esboça entre escuridão e silêncio. Seria a razão para esta correspondência o fato de ambos atuarem no campo da “ausência” – ausência e luz e ausência de som, respectivamente? No caso, a fotografia de Emmanuel Machuel em *Ossos* valoriza a obscuridade das Fontainhas, prevista por sua arquitetura, em função da atmosfera de doença e morte que oculta (ou cala) os vestígios de esperança.

Outra estratégia pictórica indispensável para a construção dos silêncios do filme é a composição dos planos. Portas, janelas e corredores surgem como molduras, camadas, quadros dentro do quadro, restringindo o campo visual na direção das áreas internas desses enquadramentos duplicados. Neste sentido, não só as personagens movem-se pouco, em um contexto de rigidez da própria encenação, como também são emolduradas por elementos internos do plano. As imagens aproximam-se, assim, de pinturas imóveis. Quando James Quandt evoca as *madonne* contemplativas de Bellini (QUANDT, 2009, p. 31) para referir-se

aos planos do Pai com o bebê, está em questão também a imobilidade que se entranha nos planos e as molduras internas que decisivamente contribuem para o aspecto de inércia das personagens.

O mutismo das figuras humanas é intensificado pela paralisia relativa que as acomete no interior dos quadros dentro do quadro. De forma inversa, no contexto de um duplo movimento, também as composições em camadas e a imobilidade dos corpos são aprofundadas pelos “silêncios de diálogo” conceituados por Théberge. A predisposição à imobilidade relativa, à técnica do retrato, surge como uma constante no cinema de Pedro Costa, e em *Ossos* é ordenada em molduras na superfície do plano e conjugada com a recusa da voz humana, proporcionando acentuadas impressões de silêncio.

Referências

- CHION, Michel. *Audio-vision: sound on screen*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- COLI, Jorge. “A inteligência do silêncio”. *Mutações: o silêncio e a prosa do mundo*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- COSTA, Pedro. “Uma porta fechada que nos deixa a imaginar”. *O Cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCB, 2010.
- FAURE, Élie. *A Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- QUANDT, James. “Still Lives”. *Cem Mil Cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- MARCHAIS, Dominique. “Seven Women”. *Cem Mil Cigarros*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- THÉBERGE, Paul. “Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television”. *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*. Champaign: University of Illinois, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2017.

Da alteridade à alterofobia: o outro no cinema latino-americano¹

From alterity to alterophobia: the
other in Latin American Cinema

Luiz Todeschini²

(Mestrando em Cinema e Audiovisual – Universidade Federal Fluminense – UFF)

Resumo: Partindo do conceito da alteridade em relação à imagem cinematográfica, esse trabalho propõe resgatar a presença da alterofobia em filmes latino-americanos contemporâneos. Entre a investigação do olhar e da câmera, a presença do outro se afirma em alguns filmes como figura de ameaça, paranóia ou repulsa e põe em crise a existência de muros e divisões simbólicas. Discutem-se as *puestas-en-escena* dos mecanismos de negociação da alteridade e as urgências das “proximidades compulsórias”.

Palavras-chave: Alteridade, cinema latino-americano, imagem cinematográfica.

Abstract: Starting from the concept of alterity in relation to the cinematic image, this work rescues the presence of the alterophobia in contemporary Latin American films. Between the investigation of the eye and the camera, the presence of the other is declared in some films as a threat, paranoia or repulsion and puts in crisis the presence of walls and symbolic divisions. They are discussed the *mise-en-scènes* of the negotiation mechanisms of alterity and the urgencies of “compulsive proximities”.

Keywords: Alterity, Latin American cinema, cinematic image.

Do alterocídio à alterofobia: mediações de um olhar intruso

Os medos reais que os outros teriam de seus monstros imaginários deram lugar a uma proliferação espantosa, entre nós, de medos imaginários de monstros reais. Digo medos imaginários no sentido de que são medos gerados e geridos por uma gigantesca economia política da imagem [...] e falo que os medos, apenas, são imaginários, já que os monstros e os perigos, estes são perfeitamente reais, isto é, escapam constantemente às imagens. (CASTRO, 2011, p. 888)

Camila, psicanalista de pouca idade, caminha apressada pelas ruas do Rio de Janeiro. Começa a olhar para trás ao ver um homem que lhe devolve um sorriso. Começa a correr. Olha novamente para trás e vê Glória, ascensorista da UERJ que é atendida em seu consul-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no seminário temático: Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados – Sessão 5: Internacionalização, produção/recepção e alteridades comparadas

2 - Pesquisador, realizador audiovisual e diretor de fotografia, graduado em cinema e audiovisual pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

tório na mesma instituição. As duas trocam um olhar e um close é utilizado. Após o corte, sua figura some no corpo de um transeunte qualquer. A câmera desgovernada anuncia seu estado mental: a paranóia gerada pelo medo do outro. Mas quem é esse outro? A descrição dessa cena faz parte dos últimos minutos de *Praça Paris* (Lúcia Murat, 2018), filme que trabalha a capacidade do ser humano de se relacionar com o outro no abismo de classe social e na disparidade racial brasileira. A personagem de Camila carrega consigo a formação acadêmica de um pensamento europeu (de Portugal, vem ao Brasil fazer uma espécie de “pesquisa de campo” sobre a violência) que nega qualquer aproximação com Glória: “Nós não podemos ter nenhuma espécie de contato pessoal. Você entende isso?”, ou “Você sabe que nossa relação é apenas profissional, você não pode se misturar com minha vida!”. Não há no imaginário da personagem espaço para a amizade, tampouco para um bom dia no elevador. Qual é, então, a distância seguro do eu ao outro?

Ao sermos obrigados a conviver com a alteridade mais dinâmica dos últimos tempos, por meio de contatos cada vez mais próximos, o medo do outro inevitavelmente surge na vida em comunidade. Tal comportamento aciona o uso de outro importante conceito, o do *alterocídio*. Da mesma forma danosa, o termo criado por Achille Mbembe descreve o apartheid social do “apaziguar odiando”, ou seja, “constituindo o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total” (MBEMBE, 2014, p. 26). Ora, é exatamente aí que reside a semântica da “alterofobia”: quando no encurtamento das distâncias (e do que era uma medida segura), o outro se torna uma ameaça em potencial e um risco à convivência. E há uma ordem dos corpos não controláveis, vetores de uma alteridade inanimada que desafia a intolerância ao outro na incapacidade de se lidar com o próximo. Uma espinha de práticas e comportamentos que trata de justificar, sonogando, o medo como impulso inevitável para a violência estrutural, sempre a um pé da barbárie. A alterofobia habita nos mais distintos âmbitos, desde as manifestações religiosas que fogem do mundo cristão, os fluxos migratórios que desafiam as noções de identidade e pertencimento e as expressões generodissidentes que põem em crise a normatividade social, para falar de alguns. Através dos relatos cinematográficos, as imagens que sublinham as segmentações espaciais, tanto a nível simbólico quanto nas formas arquitetônicas, são as marcas de quais corpos podem habitar certos lugares, quais registros de distanciamentos são eficazes e seguros para manter a “boa convivência”.

Na rasteirização simplista do outro, destituída da mesma humanidade, certo indivíduo ou grupo social perde sua subjetividade ao tornar-se uma massa homogênea e opaca. Coisificado, é aniquilado: é a linha abissal operando. A presença da *alterofobia* marca uma boa safra de filmes contemporâneos. São relatos das convivências cotidianas e atestados de como o desentendimento gera a intolerância. No substrato da cultura do medo, lembro de outro filme marcado por essas questões.

Num bairro periférico à cidade de São Paulo, vive uma família que passa a conviver com os novos inquilinos. Como texto de fundo *Os Inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009) anuncia a violência da cidade e a sensação de que a qualquer momento uma tragédia pode acontecer.

O filme narra um conto moral. No gesto da dissecação de um diagnóstico social brasileiro, um didatismo excessivo é evidente nas cenas em sala de aula: em um momento, a leitura do poema de Ferréz aciona uma discussão que põe de um lado a interpretação das “pessoas de bem” e de “boa índole”, própria à figura da classe média operária de Valter, e do outro lado a leitura que parte da consciência da marginalidade social, referencial à figura de Evandro, estudante com o típico estereótipo do malandro. Diz a professora a Evandro: “Você transforma qualquer um diferente de você em inimigo. E assim, meu querido, não tem diálogo, não tem discurso”. A *puesta en escena* fixa os lados no contraste dos planos fechados. Não há no meio do debate um plano conjunto ou geral que ligue os dois estudantes no mesmo valor de plano. Afastados pelas divergências políticas (ou seriam visões de mundo?), só aparecem lado a lado quando uma explosão invade a cidade ao fundo. Revela-se, assim, a imagem fundamental da violência que é iminente a todos, uma superestrutura social que encaixa perfeitamente no moralismo proposto. Há uma construção do personagem de Valter que enfatiza a ascensão de um ódio internalizado, visível nitidamente na imagem mental desencadeada pela fusão do cachorro pulando o muro e arrancando a mão do indesejável.

Logo após a resolução dramática - a violenta morte de Dimas - e um pouco antes do clímax, ocorre um deslocamento no fim do terceiro ato. A escolha precisa do lugar da câmera revela uma inversão pontual da lógica espacial até então construída: é quando o eixo da câmera adentra no território do inquilino Moacir, e Valter, antes de tentar abrir a porta da edícula do inquilino, retorna o olhar a lara da mesma janela que serviu de buraco de fechadura no decorrer do filme. Do *outro lado* do muro invadimos o cenário de um outro que até então não havia sido acessado, que resistiu no que não foi assimilado mas conservou a opacidade, essa que gera desconfiança e que ao mesmo tempo provoca curiosidade e desejo. É a ambiguidade de uma alteridade que desafia o impulso de dismantelar o “estranho”³ que “não por acaso, costuma ser objeto ao mesmo tempo de uma sombria admiração e alvo dos desejos de destruição do restante do grupo ou, conforme o caso, dos outros grupos” (MARTINO, 2016, p. 105).

Não se estranha que esse comportamento é facilmente identificado no personagem de outro filme. Trata-se de Leonardo, um renomado design de móveis e figura típica do artista branco europeu. O filme *El Hombre de Al Lado* (Gastón Duprat e Mariano Cohn, 2010, Argentina) apresenta seu conflito com o vizinho Victor, o outro, que tenta implantar uma janela de acesso aos fundos da famosa Casa Curutchet, construída em La Plata (capital da província de Buenos Aires) por Le Corbusier e herdada por Leonardo. É o supra-sumo da edificação modernista: branca, higiênica, eficiente e funcional, uma “máquina de morar”. Esse ícone passa a representar o marco simbólico que divide os interesses dos moradores. A relação entre os personagens é exclusivamente utilitarista, não passa de uma relação contratual. Já Victor, consciente de sua “subposição”, tenta construir uma aproximação pela gentileza: dá a Leonardo uma escultura que representa uma vagina (fig. II) e um pote de conversa de carne de javali (fig. III). A estrutura narrativa e a focalização não permitem que o espectador

3 - Mecanismo similar ao estágio primeiro da chegada dos europeus: “[...] a alteridade humanidade é simultaneamente revelada e recusada” (TODOROV, 2010, p. 69).

adentre o espaço de Victor, estratégia de reduzi-lo a um *ponto de vista*. Mas afinal, o que resolve o “problema” do homem do lado? O aparato jurídico (lei que garante a construção de um muro a 15cm da janela) ou o diálogo humano? Contudo, nem a juridificação das relações, cooptada por Leonardo após averiguar o não controle sobre o vizinho, é solução, já que, na opinião das palavras do amigo arquiteto, “os códigos dizem uma coisa, mas a vida diz outra”. Como Leonardo quer se comunicar com o vizinho se não consegue falar nem com a própria filha? Em uma cena, através da abertura da moldura da janela aberta, Victor junta uma caixa de papelão, uma xícara, uma fita métrica, restos de comida e duas botinhas de plástico e performa uma dança.

Informalidade, improviso, gambiarra. Tudo que a visão de mundo de Leonardo não permite ver no seu próprio modo de projetar os móveis - demasiadamente técnico, que segue as leis da ergonomia e da funcionalidade. Mas também, e sobretudo, a partir da noção de bom gosto e capital cultural, confirmando o lugar da distinção. Ironicamente, é nesse teatro de dedos (fig. IV) que Victor consegue chamar a atenção da filha do design. Não somente da filha, como também do pai, que, em uma cena, convida a esposa a espiar a intimidade de Victor e sua companheira à noite - curiosidade e espelho da falta de vida (e de sexo) do próprio casal voyeur. Admiração e destruição marcados pela ambivalência da sedução e sua repulsa.



Figura II



Figura III



Figura IV

Em ambos os filmes o esforço de falar e o próprio sentido verbal é menos contundente e prático do que o esforço de suportar o incômodo e crescer esse sentimento de ódio. Esse mesmo comportamento opera na gramática de outros filmes. Em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) ao invés de Bia conversar com a vizinha sobre o incômodo do latido excessivo do cão, é mais lógico planejar diversos dispositivos: jogando pela janela um bife embebido de calmante, comprando um aparelho que emite um som estridente e

acendendo uma bombinha do tipo “track” com os filhos. O som, como bem aponta Virginia Flores, é um “jogo interessante de diferenças e semelhanças entre o que se vê (identidade) e o que se ouve (alteridade)” (FLORES, 2015, p. 233). O espaço sonoro é a figura do outro que, literalmente, invade a imagem como espaço privilegiado da visão do mesmo. Em *La Zona* (Rodrigo Plá, 2007, México), após a desastrosa entrada de um grupo de assaltantes no condomínio murado (um pleonasma) e da morte de uma senhora, na cidade do México, uma criança não consegue escapar e fica presa. O gesto dos próprios moradores que organizam uma reunião estratégica da “caça ao assassino” é o mesmo que impede os policiais de entrarem no condomínio pelo suborno de suas mãos. Ali, as leis da sociedade não são as mesmas do condomínio: “aqui vigora um estado especial da lei” (DUNKER, 2009), uma constituição particular que rege a vida dos moradores nesse estado de exceção. São ideias que provém da prática da “justiça com as próprias mãos”, somado ao clima de desconfiança e paranoia na potência dos muros, quintais, ruas e janelas das moradias urbanas. É o discurso que alega a violência como legítima defesa, amparada pela descrença da figura do estado como bem estar social. Como parte dessa “lógica do condomínio”, descrita por Christian Dunker (2015, pp. 47-106), *La Zona* é ao mesmo tempo moradia, escola e lazer. É possível viver sem nunca sair dessa “cidade”, já que tudo ali foi pensado para restringir a mobilidade dos habitantes a esses espaços tidos como mais seguros e confortáveis. Na mesma lógica escópica que um *reality show* funciona, “o regime murado é orientado para olhar o que se passa dentro dos muros [...] suas câmeras não são apenas de segurança, mas também parasitadas por uma função segunda, erotológica e pornográfica” (*Ibid.*, p. 69).

Não a toa, em um dos planos iniciais do filme a câmera se desloca sobre gramas verdes e molhadas dos quintais das casas e estaciona diante das câmeras de segurança que vigiam os condôminos e também o espaço oposto da favela ao lado (fig. V). Os muros não somente são essas estruturas simbólicas que negam a diferença, funcionam também para higienizar a paisagem protegendo do visível as imagens que os residentes não querem ver. O reconhecimento do outro enquanto semelhante a si, ser humano vizinho, dá lugar a uma alteridade violenta na qual é necessária exterminar esse outro antes que ele se revolte e destrua minha posição social. A culpa é sempre do outro: se omite a própria responsabilidade na incapacidade de ver a si mesmo *diante* do outro, de se reconhecer dentro da estrutura de poder que conforma toda e qualquer relação social.

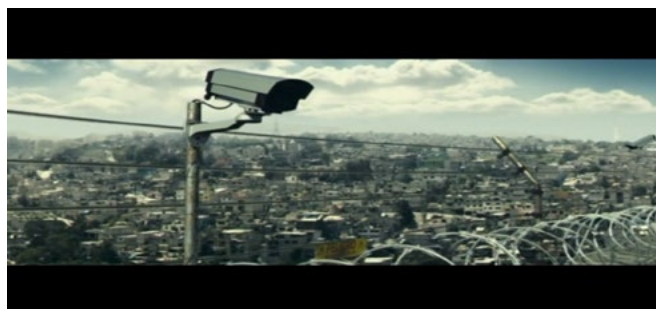


Figura V

Ao jogo da negociação da alteridade, institui-se uma relação íntima de um pensamento espacial. Dar a ver essa geografia do espaço é avistar uma geopolítica do poder. Essas divisões também são evidenciadas pela nitidez dos lugares aos quais pertencem os corpos, e, assim, a *puesta en escena* contribui para demarcar essas diferenças. Basta pensarmos em *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, 2015) e na tão comentada cena em que Val, a personagem de Regina Casé, entra na piscina da patroa Bárbara após saber que sua filha Jéssica passou em arquitetura na USP, extrapolando os limites que lhe foram estabelecidos como empregada doméstica. Esse acesso a um espaço antes não reservado a esse outro também é o argumento principal de *O Invasor* (Beto Brant, 2002). Como o próprio nome sugere, o filme engata o argumento de “quem faz o trabalho sujo na sociedade?” a partir do momento em que o matador de aluguel Anísio subverte a lógica do corpo rejeitado passando frequentar o escritório dos sócios Giba e Ivan que o incubiram de assassinar o ex-colega Estevan. Anísio deveria ser descartado mas, ao contrário, resolve *invadir* o que não lhe pertencia. Não somente passa a querer fazer parte desse mundo como também se aproxima de Marina, a filha de Estevan.

Os filmes trazem as questões. O nosso olhar sobre os filmes aqui apresentados busca esboçar uma reflexão sobre as modulações da alteridade no bojo histórico do processo colonial Latino-americano. Seja esse alguém a ser evitado, seja apenas um outro como eu mesmo. Cabe aqui perguntar se essa fobia pela diferença não requer resgatar o sentido pela figura da alteridade no seu cenário contemporâneo, já que há muito tempo deixou de significar mediação ou partilha para se tornar abjeção e incomunicabilidade. Nem sempre olhar de perto é olhar melhor.

Referências

- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *O medo dos outros*, em Revista de Antropologia, n. 2, v. 54, 2011.
- DUNKER, Christian. *A lógica do condomínio ou: o síndico e seus descontentes*, em Revista Leitura Flutuante, n. 1, v. 1, 2009.
- _____. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FLORES, Virginia. *Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea*, em Significação: Revista de Cultura Audiovisual, n. 44, v. 42, 2015.
- MARTINO, Luís Mauro Sá. *Epistemologia da alteridade: Entre o erklären (explicar) e o verstehen (compreender) de outrem*. Revista Líbero, São Paulo, v. 19, n. 37, p.101-108, dez. 2016.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: A questão do outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

Relações entre o audível e o visível no cinema: o caso de *Arábia*¹

Relationships between the audible and the visible: the case of *Arabia*

Luíza Beatriz A. M. Alvim²
(Doutora - UFRJ)

Resumo: Partimos de estudos sobre defasagens entre o audível e o visível em filmes com voz *over* para nos determos em *Arábia* (Affonso Uchôa, João Dumans, 2017). Entendemos tais defasagens como diferenças entre o que se ouve pela voz e o que se vê na imagem, seja por defasagem rítmica entre a edição de imagem e a de som, seja por decisão do que não mostrar. As imagens que faltam podem ser preenchidas com a imaginação, como na Literatura, sendo esse aspecto ativado pela voz *over* de leitura.

Palavras-chave: Voz *over*; ritmo, cinema contemporâneo, Cinema e Literatura.

Abstract: We departed from studies on dephasing procedures between the audible and the visible in films with voice over to detain in *Arabia* (Affonso Uchôa, João Dumans, 2017). We understand those procedures as discrepancies between what is heard through the voice and what is seen in the image, which can be rhythmic and done in the edition or it can be due to a decision of not showing. The missing images can be filled by the imagination, as in Literature, and that is activated by the reading voice over.

Keywords: Voice over, rhythm, contemporary cinema, Cinema and Literature.

Introdução: o caminho até o objeto

Em estudos anteriores sobre filmes com voz *over*, como nos do cineasta francês Robert Bresson (ALVIM, 2017a) e também em filmes contemporâneos, como no estoniano *Na ventania*, de Martti Helde, 2014 (ALVIM; CRUZ, 2019), observamos um fenômeno de defasagem entre aquilo que está sendo dito pela voz *over* e o que está sendo mostrado pela imagem.

Preferimos designar esse fenômeno por “defasagem” e não pelo termo “assincronia”, porque, em alguns casos, como nos filmes de Bresson, são diferenças rítmicas muito sutis, não se constituindo nem sempre uma assincronia entre imagem e som no seu sentido estrito³. “Defasagem” é também um termo que nos aproxima ao campo da Música (mais precisamente, com o uso em inglês da palavra *phasing*), principalmente à música minimalista de

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na Sessão 5 do ST Estilo e som no audiovisual.

2 - Doutora em Comunicação pela UFRJ, com período sanduíche na Universidade Paris 3 sob orientação de Michel Chion, mestre em Letras e graduada em Cinema pela UFF. É pós-doutoranda em Música na UFRJ.

3 - Sobre assincronia, desenvolvemos em outro artigo (ALVIM, 2017b).

Steve Reich e sua série de peças *Violin Phase*, *Piano Phase*, *Video Phase* e outras, em que instrumentistas tocam a mesma coisa e uma leve diferença de andamento faz com que ocorra a tal defasagem até que se encontrem no final da música. Encontramos também o termo numa citação de André Bazin (1991), num texto justamente sobre o filme *Diário de um padre* (Robert Bresson, 1951): “De fato, o som nunca está aqui para completar o acontecimento visto: ele reforça e multiplica como a caixa de ressonância do violino o faz com as vibrações as cordas. Falta, porém, dialética a essa metáfora, pois não é tanto uma ressonância que o espírito percebe, mas antes uma defasagem como a de uma cor não superposta ao desenho.” (BAZIN, 1991, p.119).

Podemos dizer que nos filmes de Bresson *Diário de um padre*, *Um condenado à morte escapou* (1956) e *Pickpocket* (1959) a defasagem está na ordem da redundância (o que é dito, é mostrado depois ou vice-versa, ou ainda, simultaneamente), embora não num sentido pejorativo – como normalmente empregado em apreciações sobre som e música no cinema –, mas numa ressonância (palavra utilizada por Bazin), cujas defasagens, mais que um simples eco, dão um ritmo à edição de imagens e sons.

Em *Diário de um padre* e *Pickpocket*, há também o elemento visual do diário aparecendo e às vezes sendo escrito, além de que em *Um condenado à morte escapou* e, especialmente, em *Diário de um padre*, há a relação inequívoca com uma obra literária anterior. Já no filme estoniano *Na ventania*, além do aspecto rítmico, as defasagens entre o visto e ouvido trazem também a questão do irrepresentável, daquilo que se escolhe não mostrar por ser tão terrível, como o momento da morte de uma criança ou um estupro na situação limite de um campo de trabalho com prisioneiros estonianos durante a Segunda Guerra Mundial. A relação com a Literatura, além do fato de que o diretor usou cartas reais e documentos de arquivo para a construção do texto, está na capacidade imaginativa que pomos em ação ao ouvirmos um relato, algo que um leitor também faz diante da página escrita.

Analisaremos, então, essas defasagens tal como nos parecem acontecerem também em *Arábia* (2017), filme brasileiro de Affonso Uchôa e João Dumans, além de evocarmos suas relações com a Literatura.

Relações entre o audível e o visível em *Arábia*

Quando *Arábia* começa, temos, enquanto espectadores, a impressão de que o filme será a história do jovem André e seu irmão mais novo, personagens que vivem uma situação de abandono familiar, contando apenas com a tia, enfermeira de profissão que costuma visitá-los em sua casa, num bairro afastado do centro de Ouro Preto e perto de uma fábrica. É, durante um desses momentos passados com a tia, que André vê, de passagem, Cristiano (Aristides de Sousa, o Juninho), operário a quem a tia cumprimenta. Pouco depois disso, Cristiano sofre um acidente e a tia pede a André que vá à casa dele buscar alguns pertences para levar ao hospital. Lá, André encontra um caderno escrito a mão, o diário de Cristiano, e passa a lê-lo.

Então, com cerca de 21 minutos de filme, há uma virada tanto narrativa, pois o filme terá a voz *over* de Cristiano como narrador de sua história escrita no caderno⁴, quanto de protagonista, que passa definitivamente de André ao trabalhador (não teremos mais nenhum plano de André enquanto leitor, mas já se instaurou ali uma situação comunicativa com um narrador e destinatário, mesmo que o segundo, em última instância, se transfere, por extensão, a todos nós, espectadores). O título “Arábia” vem pouco depois do início da voz *over*, marcando também o princípio do relato, numa referência às mil e uma noites de Sheherazade⁵.

A defasagem entre o que Cristiano conta e o que é mostrado nas imagens se dá de forma por vezes semelhante ao que acontecia nos filmes de Bresson (numa defasagem rítmica entre imagem e som, como constatamos em esquema feito por nós com todas as incursões de voz *over* do filme), ou, em muitos outros momentos, o fato é só contado pela voz, enquanto a imagem mostra Cristiano reflexivo ou caminhando pelas estradas. Não se trata aqui da questão do irrepresentável como em *Na ventania*, sendo essa falta da imagem uma escolha dos diretores durante os processos da filmagem e da edição, como evocado em entrevista⁶.

Entre diversos exemplos de defasagens rítmicas do som vindo antes da imagem, temos a sequência em que vemos Cristiano sentado à porta de seu casebre no terreno do primo, enquanto ouvimos sua voz dizer que decidiu falar com o patrão; temos, a seguir, um plano dele e do patrão, prestes a iniciarem a discussão sobre o pagamento. Já, no sentido inverso, há, num dado momento, várias imagens de Cristiano procurando em vão por Barreto em seu estabelecimento, para só depois a sua voz revelar a morte do personagem. Ou ainda, depois de várias imagens do bordel, inclusive de um casal dormindo de costas (o que poderia inicialmente confundir o espectador, pensando este tratar-se de Cristiano), o protagonista diz que acabou arrumando emprego no bordel da dona Olga.

Quanto à falta de imagens ilustrativas do relatado, há vários momentos. Por exemplo, não vemos o roubo do carro que leva Cristiano à prisão. Toda uma longa série de trabalhos precários e peripécias do personagem são enumeradas num só período, enquanto só vemos imagens da estrada.

Em debates sobre o filme, como o ocorrido após uma mesa da SOCINE 2018, costuma vir à tona o caráter de estranheza do relato de Cristiano pelo fato de ser ele uma pessoa de um extrato humilde (assim como o seu próprio ator não profissional, encontrado durante o documentário anterior de Uchôa, *A vizinhança do tigre*), de mesmo confessar no filme que não pegava em caneta há mais de 20 anos, porém, o que se segue é um texto relativamente elaborado. Consideramos que essa estranheza é mais uma defasagem, que, por sua vez,

4 - Tal como os narradores de Bresson e a protagonista de *Na ventania*, Cristiano é um narrador homodiegético (GENETTE, 1972), ou seja, aparece como personagem na história que conta.

5 - Há mais duas referências à Arábia no filme: a história, contada por um amigo de Cristiano de trabalhadores que foram contratados para ir à Arábia Saudita e a música *Barzakh*, com o som do *oud* do tunisiano Anouar Brahem, que ouvimos de modo extradiegético após o atropelamento causado por Cristiano, quando ele se livra do corpo e se aquece à fogueira.

6 - Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MzIBqQBvNXs> Acesso: 26 nov. 2019.

aproxima o filme da arte literária. Concordamos com Flores (2018), quando observa que o texto investe na opacidade da narrativa do personagem popular, e com Perez (2018), que considera Cristiano um sujeito-autor de um texto possível, embora imaginário.

Os próprios diretores evocaram o desejo se de aproximarem de uma construção literária. Como afirma um dos diretores, João Dumans, “eu e o Affonso escrevemos uma história que nós mesmos inventamos, porém fomos inspirados por ele [Juninho] e pensamos este personagem como não possuindo a vida do Juninho, mas uma vida que ele poderia ter levado”⁷. Segundo Perez, não se deveria buscar um realismo nesse texto – no máximo, um novo realismo – e o espectador fica sob o risco do real, crendo e duvidando da realidade apresentada.

Reinaldo Cardenuto, em apresentação oral no dia 23 de outubro de 2018 na SOCINE, observou há um movimento pedagógico dentro do filme quando André abre o caderno de Cristiano: adentramos junto com ele a trajetória da classe popular. É um movimento que não é novo no cinema brasileiro e Cardenuto identificou várias referências em *Arábia* a filmes de Leon Hirszman.

Porém, o que percebemos no conteúdo do que Cristiano conta no seu diário não é um desfile de agruras, como talvez fosse esperado de um personagem de baixo extrato social. Dizemos isso observando toda uma tradição cinematográfica (e também da Literatura naturalista e regionalista dos séculos XIX e XX) em que personagens populares são muito mais movidos por problemas sócio-econômicos do que existenciais. Por mais que, eventualmente, conflitos amorosos e familiares estejam presentes, normalmente o principal deles é de ordem econômica: é o roubo da bicicleta no contexto do desemprego em *Ladrões de bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948), a luta pela sobrevivência dos meninos em *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), ou mesmo, em contexto um pouco mais recente do cinema brasileiro, o abandono infantil e o retorno ao Nordeste em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) ou a difícil vida numa favela com as lutas entre facções de traficantes em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002).

Tal não é o caso da história contada por Cristiano em *Arábia*. Embora o protagonista passe por muitas situações difíceis (prisão, falta de família, trabalhos pesados etc), ele consegue levá-las com relativa leveza de espírito na maior parte do tempo: enturma-se com seus colegas de trabalho, dorme onde dá, canta ao som do violão etc. Chega a ter uma história de amor com Ana, definida por Cristiano como alguém que “sabia escrever de verdade”. Instado pelo grupo de teatro da fábrica de Ouro Preto a fazer um diário, o rapaz usa a escrita para tentar achar um jeito de dizer o que sente. Como diz na parte inicial de seu relato, a história que “ia gostar mais de escrever” é a história de como a vida lhe levou até Ana.

7 - Em: <http://cinematecando.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-e-joao-dumans-diretores-de-arabia/>. Há também, nos créditos do filme, a indicação de que Aristides de Sousa participou da reelaboração do texto do comentário.

Embora não se reduza a isso, o diário de Cristiano tem um tom de vazio existencial. Muitos viram nesse aspecto outro vazio, o esvaziamento do político. Luís Flores (2018) considera que houve uma mudança na apreensão na figura do operário no cinema contemporâneo brasileiro em relação ao que havia no Cinema Novo, quando as abordagens privilegiavam a tomada de consciência política e o pertencimento a um coletivo, mudanças que percebemos no referido conteúdo do diário de Cristiano. Para Flores, no contemporâneo, os filmes levam à tona a vida pessoal e posicionamentos políticos mais soltos e, deste modo, “liberta” o trabalhador de sua classe, mesmo ao preço do risco da solidão. Esse posicionamento diz respeito a um certo cinema contemporâneo, que Bezerra (2013) enxergou como não militante, embora não totalmente desvinculado do político.

De todo modo, a narração de Cristiano não está isenta de uma série de elementos da oralidade que o aproximam à fala popular, como a eliminação de vários plurais de palavras, o uso de “pra”, mistura de formas verbais e pronomes distintos (“Eu e a Ana ainda continuamo [Sic] a se falar”), gírias populares (como “eu e Luizinho resolvemo [Sic] meter a fita no carro”, a respeito do roubo), exclamações (“Santo Deus!”, “Por Deus do Céu!”) e construções próprias também da oralidade e com traços do regional (por exemplo, “me ajuntei com os desabrigados [...]”). Pedro Vaz Perez (2018) observou que essa preservação das formas do falar remete a uma vinculação com a literatura de Graciliano Ramos.

Por outro lado, as pausas no comentário *over* não necessariamente obedecem à sintaxe comum das frases, mas a um ritmo particular, com maior acentuação geralmente na penúltima sílaba da última palavra, além da influência do próprio ritmo da edição que leva em conta imagem e som⁸. Semelhantemente aos filmes de Bresson e à narração em *Na ventania*, há certa uniformidade nesse ritmo ao longo do filme, sem intensificação dramática dos momentos mais emocionais, como a separação de Cristiano e Ana.

Além disso, a imagem do diário escrito, vista assim que André o encontra e, posteriormente, no terço final do filme, quando o próprio Cristiano olha para o seu caderno (figura 1), revela um conteúdo que não está no relato da voz *over*, além da letra não cursiva (está mais próxima de uma letra de forma), talvez um índice do pouco hábito de escrita.

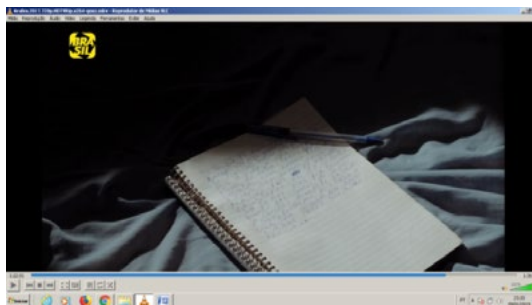


Figura 1: Plano do caderno de Cristiano em *Arábia*

8 - Há várias músicas cantadas no filme, tanto diegéticas quanto extradiegéticas. Na verdade, elas poderiam ser consideradas também como parte do relato total da história de Cristiano, mas aqui nos restringimos ao seu diário e à voz *over*.

Considerações finais

Embora a voz *over* seja um recurso bastante relacionado ao cinema clássico, no cinema moderno, filmes como os de Robert Bresson mostram saídas ao impasse quanto à não-redundância entre o que mostrar e o que narrar. No cinema contemporâneo, observamos também o cuidado com esse aspecto.

Assim, em *Arábia*, as relações entre o visível e o audível estão tanto como defasagem rítmica em ambos os sentidos (imagem ou fala antes e vice-versa, tal como ocorre nos filmes de Bresson), quanto por decisão estética de não mostrar imagens do narrado ao espectador, deixando que sua imaginação lhe provenha essas imagens, numa renúncia à tão evocada primazia da imagem sobre o som em estudos sobre a ontologia do Cinema.

Apesar do caráter um tanto elaborado da escrita do diário de Cristiano, o filme não deixa de resvalar, tantos nos diálogos quanto no comentário *over*, o aspecto da oralidade de um personagem de extrato humilde, além da estranheza (outra defasagem) pelo modo um tanto homogêneo e desdramatizado da narração, enquanto desvela e encobre, ao mesmo tempo, um personagem em sua opacidade e complexidade.

Referências

- ALVIM, L. *A música no cinema de Robert Bresson*. Curitiba: Appris, 2017a.
- _____. "Contraponto audiovisual? De Eisenstein a Chion". FAMECOS, v.24, 2017b.
- ALVIM, L.; CRUZ, N. "*Na ventania*: do irrepresentável para os *tableaux vivants* e o uso da voz *over*". Líbero, v.22, 2019.
- BAZIN, A. *O Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BEZERRA, J. *A aurora do mundo: propostas sobre um certo cinema contemporâneo*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- ENTREVISTA com Affonso Uchoa e João Dumans, diretores de *Arábia* Disponível em: <http://cinematecando.com.br/entrevista-com-affonso-uchoa-e-joao-dumans-diretores-de-arabia/> Acesso: 26 nov. 2019.
- FLORES, L. "Mil e uma noites na cidade industrial: a figura do operário em *Arábia* (Affonso Uchoa, João Dumans, 2017)." In: XXII ENCONTRO DA SOCINE, 2018, Goiânia. Anais eletrônicos: ..., São Paulo, 2018.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- PERES, P. V. "As estratégias estéticas de *Arábia* em perspectiva comparada." In: XXII ENCONTRO DA SOCINE, 2018, Goiânia. Anais eletrônicos: ..., São Paulo, 2018.

Coutinho ator em “Últimas Conversas”¹

Eduardo Coutinho: An actor in “Last Conversations”

Luíza Zaidan²
(Mestranda - UNICAMP)

Resumo: Partindo de estímulos dos estudos atorais e da noção de auto-*mise-en-scène* (fundada por France e revisitada por Comolli) analisaremos a atuação do diretor Eduardo Coutinho em *Últimas Conversas*, investigando o programa gestual que inscreve seu corpo na imagem e na banda sonora do filme.

Palavras-chave: Auto-*mise-en-scène*, Claudine de France, James Naremore, atuação no documentário, Eduardo Coutinho.

Abstract: Based on acting studies and the notion of self-*mise-en-scène* (founded by France and revisited by Comolli), we will analyze the director Eduardo Coutinho’s performance in *Last Conversations* to investigate the gestural expressions that inscribes his body in the image and soundtrack of the movie.

Keywords: Self-*mise-en-scène*, Claudine de France, James Naremore, acting in documentaries, Eduardo Coutinho.

No livro *Cinema e Antropologia* Claudine de France estipula as bases metodológicas para o trabalho do etnólogo-cineasta. A autora compreende a produção audiovisual como ferramenta de pesquisa, capaz de ampliar seu potencial de observação. É nesse contexto que surge o termo auto-*mise-en-scène*³: A escolha do cineasta de quais aspectos sublinhar ou esfumar no registro de um ritual, por exemplo, estaria submetida a uma capacidade de organização interna do evento observado.

Em contrapartida, France pondera a influencia que a auto-organização dos eventos filmados é capaz de exercer sobre os processos de articulação do documentário. Nesse sentido, a autora nos auxilia na compreensão do que, posteriormente, Comolli irá chamar de “*mise-en-scène* compartilhada” (2008):

O auto-sublinhamento dos processos observados tem, assim, apenas um valor de produto semiacabado que pede que seja finalizado através de uma *mise-en-scène* do cineasta que lhe confirmaria os traços. É assim que deve ser entendida toda relação de coincidência

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático *Corpo, gesto e atuação*.

2 - Atriz e diretora, graduada em Artes Cênicas pela UNICAMP, onde atualmente cursa o mestrado em múltiplos meios. Pesquisa o jogo do ator e as formas de representação presentes no cinema documentário.

3 - “Noção essencial em cinematografia documentária, que define diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo de atividades corporais, materiais e rituais. A auto-*mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado.” (FRANCE, 1998).

entre a auto-*mise-en-scène* do processo observado - em virtude da qual as pessoas filmadas sublinham por si mesmas certos aspectos ou certas fases de sua ação - e a *mise-en-scène* do cineasta. (FRANCE, 1998, p. 47).

Apenas a auto-*mise-en-scène* da personagem não seria suficiente na configuração de um produto fílmico. É o olhar do cineasta, a afirmação do seu ponto de vista e o modo como ele também elabora uma personagem de si mesmo (diante do entrevistado, em momentos que ficam de fora da edição, ou até através da sua presença concreta na imagem e na banda sonora) que o capacitam para a gestão da *mise-en-scène* do filme.

Nesse sentido, analisar a relação entre “sujeito filmante” e “sujeito filmado” (COMOLLI) nos documentários de Eduardo Coutinho, considerando a noção de auto-*mise-en-scène*, permite compreender como o diretor foi, ao longo dos anos, se configurando como uma espécie de personagem de sua própria obra. Coutinho sempre optou por deixar, no corte final, as marcas do processo de criação, a partir da maneira como ele coloca a si e a equipe no quadro, organizando a *mise-en-scène* também em função de suas autorrepresentações. O corpo do realizador aparece diversas vezes em busca de seus personagens. Isso acontece em *Cabra marcado para morrer* (1984), no momento em que Coutinho reencontra Elisabeth Teixeira, quase vinte anos depois da primeira tentativa de fazer o filme, interrompido pela ditadura militar. Assumir em cena o papel do diretor também é fundamental para o dispositivo de *Peões* (2004), já que é Coutinho quem carrega e exhibe aos entrevistados as fotografias e fragmentos de filmes do tempo das greves sindicais, na busca por metalúrgicos capazes de reconhecer os rostos que figuravam nessas imagens e de contar suas histórias.

Coutinho foi aprimorado a representação de si mesmo, no confronto com as personagens. A ponto de, em *Jogo de Cena* (2007), precisar reproduzir no presente da filmagem, contracenando com uma atriz profissional, o Coutinho-documentarista que antes tinha entrevistado uma personagem real: Ao dividir o palco com Marília Pera, no papel de Sarita, o Coutinho-ator precisa representar o Coutinho-documentarista, seguindo uma lista de perguntas que tinha feito, anteriormente, para a Sarita-personagem. Por mais abertos que estivessem para improvisações, aquele não era mais um encontro entre diretor e entrevistado, mas sim um diálogo roteirizado entre dois atores, um no papel de quem pergunta e o outro no papel daquele que responde.

Pouco a pouco, o Coutinho-ator - apto a articular sua *mise-en-scène* para estimular as autorrepresentações dos sujeitos filmados - passa a se construir com a complexidade de um Coutinho-personagem, que podemos acompanhar de forma intertextual, filme após filme. Coutinho não era ator profissional (à exceção de poucas experiências nessa função), mas, como figura pública, carregava em sua imagem e em sua voz os traços das relações estabelecidas em documentários anteriores: as marcas de seu método.

Coutinho-personagem

Analisando o conjunto de sua obra, um filme merece atenção especial quando se pensa sobre a manifestação da auto-*mise-en-scène* de Coutinho: concluindo sua carreira, *Últimas Conversas* (2015) é uma espécie de inventário que escancara na tela o método coutiniano, suas escolhas de direção e, principalmente, a maneira como ele se autorrepresenta diante da equipe e dos entrevistados. Montado por Jordana Berg e “terminado” por João Moreira Salles (como indica um crédito inicial), o filme teve de ser reestruturado após a morte do diretor, que não chegou a entrar na ilha de edição. Por isso a escolha de incluir Coutinho como um personagem bem demarcado no que acabou se tornando um filme-tributo.

Últimas Conversas se inicia com um plano de Coutinho, em silêncio, sobre um fundo pouco iluminado. A imagem remete diretamente ao palco escuro de *As Canções* (2011), mas agora é o próprio diretor que ocupa a cadeira preta, posicionada estrategicamente em frente à câmera. O cineasta se torna uma personagem coutiniana, compartilhando suas angústias e negociando a representação da sua persona. No extracampo, escutamos a voz de Jordana Berg, que conduz o diálogo. Coutinho conta que o projeto de filmar seu encontro com adolescentes não está funcionando, que deveria ter optado por trabalhar com crianças (“Elas não precisam mentir, entende?”). Ele está visivelmente preocupado, fala sobre os cinco dias que lhe restam para terminar o filme. Ao melhor estilo Coutinho, Jordana acolhe e provoca, questionando o porquê de não abandonar as filmagens ou mudar o rumo das coisas. Coutinho é vencido pelo cansaço: “Chega!”, faz um gesto com as mãos para encerrar o plano, mas a câmera continua rodando. Ele olha diretamente para as lentes, aponta para elas (ou para nós, em última instância) e sentencia: “Corta!”.

No artigo *A mise-en-scène do documentário*, Fernão Pessoa Ramos tensiona as camadas de encenação atuando no domínio do documentário. Segundo o autor, a presença do “sujeito-da-câmera” transforma a ação do “sujeito filmado” em representação. Enquanto isso, ao comandar o dispositivo, o próprio “sujeito-da-câmera” também se apresenta como uma espécie de personagem, que pode ou não ser evidenciada na obra, mas não deixa de ser um fator determinante. Ramos segue explicando que um corpo em cena carrega uma camada de densidade psíquica (a que ele chama de “personalidade”) que pode mostrar-se para a câmera em maior ou menor grau. Essa “personalidade” não corresponde precisamente à pessoa a quem ela pertence, uma vez que surge apenas no momento do encontro com o realizador, diante das lentes. Deslocando o pensamento de Ramos para os Estudos Atoriais, essa “personalidade”, pode ser chamada de “persona”, a camada da autorrepresentação manejada pelo ator profissional diante da câmera ou em situações sociais (NACACHE, 2012).

Coutinho articula sua persona de diferentes maneiras, em *Últimas Conversas*. Ao longo do filme o vemos impaciente, angustiado diante de personagens que muitas vezes parecem desconfortáveis durante o encontro com o cineasta (fica nítido o contraste entre a postura de Tayna, a primeira jovem entrevistada, e as figuras habituais de seus outros documentários, muitas vezes escolhidas por sua desenvoltura e organicidade ao mover-se ou falar diante da câmera. Tayna parece acuada, sempre esconde o rosto, tenta não encarar a equi-

pe e oferece respostas monossilábicas). O papel do cineasta é representado de maneiras diversas, sobretudo considerando o início e o desfecho do documentário: a conversa com Jordana Berg e a última entrevista, quando se senta na cadeira em frente ao diretor, uma criança, de uma classe social distinta daquela dos adolescentes, alunos de escola pública, que protagonizam o filme.

A presença de Coutinho é constante ao longo do filme, de maneira mais opressiva do que nos trabalhos anteriores. Diversas vezes, ouvimos sua voz interrompendo o silêncio das personagens, completando suas respostas ou fazendo novas perguntas apressadas. Em vários momentos, o corpo do cineasta invade o enquadramento, rompendo um limite físico que antes costumava apartar a cadeira do diretor daquela do entrevistado: ele estica as mãos para apanhar o diário de Tayna; para cumprimentar alguém que chega; para indicar o caminho da porta ou algum movimento da *mise-en-scène*. Vez ou outra, a câmera chega a corrigir o enquadramento, na tentativa de flagrar um abraço de despedida, ao final de um encontro. Entre uma entrevista e a seguinte, vivemos os tempos mortos da equipe conversando. O enquadramento segue o mesmo: a cadeira preta, no centro do que parece ser uma sala de aula. Mas as soluções de montagem revelam, na banda sonora, as conversas de bastidor e as interjeições de Coutinho, que faz questão de representar sua insatisfação com o processo de filmagem.



Figuras 1 e 2: Em *Últimas Conversas*, as mãos enrugadas de Coutinho invadem os quadros protagonizados por corpos adolescentes.

Coutinho faz o papel do diretor, ao indicar como uma personagem deve sair de cena ou sussurrar orientações sobre os movimentos de câmera. Mas faz também o papel do velho injuriado, que muitas vezes precisa ser repreendido ou domado pela equipe: “Você tá fumando, Coutinho? Apaga o cigarro”. “Não, já tá acabando”, negocia com o fotógrafo que tenta garantir a limpeza da imagem. O plano seguinte revela o encontro com uma adolescente encoberta pela fumaça do cigarro desobediente de Coutinho. Na sequência, ouvimos a voz da assistente tentando levar o *set* adiante “Silêncio aqui dentro, por favor.” O microfone do diretor capta uma reclamação muxoxada: “Santa Maria”.

Na composição de sua auto-*mise-en-scène*, Coutinho coloca em jogo também a sua persona, sua imagem de documentarista consagrado, respeitado no *set* e de quem o espectador já conhece determinados traquejos no exercício do ofício. Ao deixar no corte final as cenas de bastidor que revelam as pegadas de seu método, a *mise-en-scène* do filme alarga o espaço para essa esfera da autorrepresentação do Coutinho-cineasta (capaz de comandar uma equipe e extrair qualquer emoção dos entrevistados), em confronto com a autorre-

apresentação do Coutinho-personagem: um senhor que se cansa do trabalho ou se envolve afetuosamente com determinadas personagens (“Vai com Deus, meu amor” ou “Deus queira que você fique na montagem final”).

No artigo *Cotidianos em Performance*, Mariana Baltar analisa *Jogo de Cena* e afirma que Coutinho passa a se fabular como “um personagem de seus filmes, constituindo-se como o grande elemento de continuidade da narrativa, baseando em tal fato a autoridade (testemunhal) sobre a qual se estruturam seus filmes”. (2010, p. 225). Nesse sentido, o ato de se representar imprime na tela as negociações entre duas instâncias de poder que se relacionam diante da câmera. Acontece que essa relação entre autorrepresentações vai se alterando, no decorrer da cinematografia do diretor, devido a certa evolução no grau de proximidade que ele estabelece com os corpos que filma, sobretudo na última fase de sua carreira.

Em *Jogo de Cena*, as intervenções de Coutinho são pontuais, puxando alguns fios das histórias compartilhadas. Ele aparece cumprimentando as entrevistadas, mas como uma figura esfumada, oferecendo apenas sua silhueta, ou totalmente oculta na imagem. São nos momentos de quebra nas representações das atrizes Andréa Beltrão, Marília Pêra e Fernanda Torres que o diretor é visto de forma assumida e chega a ter seu rosto revelado pela composição do quadro. Depois de concluir seus monólogos, elas comentam as dificuldades do processo de criação e têm como interlocutor um Coutinho que se alterna entre a autorrepresentação de um amigo daquelas figuras públicas (“Oi Nanda, tudo bem?”) e a auto-*mise-en-scène* do cineasta, o articulador daquele jogo de representações. Já em *Moscou* (2009), Coutinho-personagem praticamente desaparece, exercendo sua auto-*mise-en-scène* apenas no início e no final do documentário: quando sua voz *over* anuncia a lista de personagens da peça *As Três Irmãs*; e quando ele, também em *over*, profere as falas finais de Macha, Olga e Irina, enquanto o enquadramento vai se alargando lentamente, revelando as dinâmicas do grupo de teatro que retoma suas conversas e organiza o espaço, após o ensaio. Pouco a pouco, as vozes do elenco conversando aumentam de volume, encobrindo a narração das falas da peça. O cotidiano encobre a ficção, a realidade encobre o encenado. Nessas ocasiões, Coutinho opta por colocar em jogo a sua persona camuflada pelo texto fictício de Tchekhov, mas evidenciada pela materialidade de sua voz. Em *As Canções*, Coutinho retoma sua postura de cineasta que se oculta ao lado da câmera, deixando transparecer sua autorrepresentação apenas através das intervenções sonoras. No entanto, é possível reconhecer a conformação de um personagem que se identifica com os entrevistados e, muitas vezes, substitui o tom de entrevistador formal pelo de um bate papo entre amigos, consolando aqueles que choram ou cantando junto, quando o repertório musical também lhe comove.

No livro *Acting in the Cinema*, James Naremore estabelece alguns níveis de jogo cênico: “As pessoas, em um filme, podem ser vistas em três diferentes sentidos: como atores interpretando personagens, teatralmente; como figuras públicas fazendo versões teatrais de si mesmos; e como evidências documentais” (1988, p.15). Em seus filmes, Coutinho aparece como ator que representa sua figura de documentarista (reconhecível aos olhos do espectador), mas também como testemunha do encontro com os entrevistados, com quem

negocia as bases da relação captada pela câmera. Dessa forma, o cineasta traz sua persona para o jogo e representa o papel de um tipo muito específico de documentarista, através da maneira como escolhe ocultar ou explicitar sua presença; do seu tom de voz característico; suas interferências nos depoimentos. A *auto-mise-en-scène* desse Coutinho-personagem se torna, assim, elemento fundamental de provocação, capaz de articular todos os demais jogos de representação. Será em torno de sua figura bem demarcada que se organizarão as demais *auto-mise-en-scènes*.

Referências

- ANDRADE, Fábio. "O Canto dos Mortos: As Canções de Eduardo Coutinho". In: OHATA, Milton (org). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify; SESC, 2013. p.649 - 657.
- BALTAR, Mariana. "Cotidianos em performance: Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena". In: MIGLIORIN, Cezar (org). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010. p. 217 - 234.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FRANCE, C. *Cinema e antropologia*. Tradução de Március Freire. Campinas: Unicamp, 1998.
- NACACHE, Jacqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.
- NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles*. In: Rebeca - Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual, v. 1, n. 1, 2012, p. 16- 53.

A montagem para (re) construir, (re)encenar e (re)escrever a memória¹

Film editing to (re) build, (re) stage
and (re) write memory

Luzileide Silva²

(Mestre em Comunicação Social – Universidade Federal de Sergipe)

Resumo: A proposta consiste em analisar como a montagem emprega as imagens-sons para (re)construir, (re)encenar e (re)escrever a memória de fatos passados no curtas-metragens *Você Conhece La Conga?* (2007), *Caixa D'água Qui Lombo é esse?* (2012) e *Super Frente Super 8* (2016). Observaremos através de processos conceituais e operacionais como a montagem cria camadas que geram artifícios distintos para recriar e simular o passado a partir da memória.

Palavras-chave: Montagem, documentário sergipano, memória.

Abstract: The purpose is to analyze how editing uses sound images to (re) construct, (re) stage and (re) write the memory of past facts in the short films *Do You Know La Conga?* (2007), *Water Tank Qui Lombo is this?* (2012) and *Super Front Super 8* (2016). We will observe through conceptual and operational processes how montage creates layers that generate distinct artifices to recreate and simulate the past from memory.

Keywords: Film Editing, documentary, memory.

Esse artigo é uma análise do emprego dos elementos imagéticos e sonoros pela montagem para (re)construir, (re)encenar e (re)escrever a memória individual e coletiva sobre determinados fatos, nos curtas-metragens *Você Conhece La Conga?* (2007), de Sérgio Borges, *Caixa D'água Qui Lombo é esse?* (2012), de Everlane Moraes e *Super Frente Super 8* (2016), de Moema Pascoini.

Os documentários tratam de diferentes formas fatos do passado e buscam de diversas maneiras acionar a memória ou mesmo injetar uma ideia de passado no espectador. É preciso deixar claro que essa análise parte do conceito de que a memória é a capacidade que um indivíduo ou um povo tem de armazenar informações, seja através de experiências vividas ou relatadas e que a partir disto constroem o entendimento do que foi o passado (LE GOF, 2013).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: AUDIOVISUAL: REFLEXÕES E EXPERIÊNCIAS - RE - MONTAGENS.

2 - Pesquisadora e montadora. Já montou programas de TV, VTs publicitários e curtas-metragens. Também é curadora do Festival Sergipe de Audiovisual e da Mostra Egbé de Cinema Negro.

Nos documentários analisados a memória é normalmente exposta através dos depoimentos, ou seja, relatos orais que partem de memórias de um determinado indivíduo e o seu entendimento sobre o mundo. De acordo com Thompson (1992), a história oral pode contribuir para preservação da história de um povo, pois permite evidenciar fatos coletivos, os quais, muitas vezes, são negligenciados pela história oficial. No entanto, também é preciso entender que a história oral se constitui da memória, que é uma construção psíquica e intelectual, que se baseia em fragmentos do passado. As memórias individuais e coletivas vivem num permanente embate pela coexistência e também pelo status de se constituírem como memória histórica, pois é a memória histórica que tem no registro escrito, sonoro ou visual um meio fundamental de preservação e, através da comunicação, é perpassada para outras gerações. No entanto, a memória coletiva não é somente uma conquista, mas também um instrumento e um objeto de poder, são as memórias que contribuem, de determinada forma, para que o passado, seus conceitos e verdades, não desapareçam. Isso ocorre pelo fato de as memórias serem transmitidas através de diversos tipos de comunicação que influenciam a forma como a sociedade se estrutura. Com a expansão da memória coletiva houve também um movimento de seleção da memória que melhor se ajustasse aos interesses de quem contava a história. Por isso, é preciso atentar que todo e qualquer tipo de memória pode ser imprecisa e imperfeita, assim, tornando impossível a reconstrução do passado em sua totalidade (LE GOF, 2013).

Na visão de Didi-Huberman (2010) não devemos absolutizar a memória, pois ela é seletiva, portanto falha. Para ele, o mundo contemporâneo tem nos oferecido cada vez mais conteúdos dificultando que a nossa memória dê conta de todos eles, por isso, a memória acaba por selecionar o que armazena para depois montar, ou remontar, os conteúdos quando for necessário. A partir dessa ideia de seleção e remontagem das informações, Didi Huberman (2010), cria o conceito de Atlas, o qual acredita que a memória é uma espécie de montagem que seleciona o que acredita importante dentro de um grande conteúdo de informação e para depois montá-los, ou melhor dizendo, (re)montá-los.

Em alguns documentários contemporâneos o passado tem sido rerepresentado a partir da junção de diversas memórias individuais. Porém, fica a cargo da montagem estruturar as memórias para recriar ideias e fatos do passado. Os materiais de arquivo, os sons, os recursos gráficos e as imagens diretas do mundo se misturam com a memória oral não apenas para demonstrar o mundo, mas também para elaborar reflexões sobre ele, assim, criando novas memórias coletivas. É a partir dessas construções que buscamos compreender como a montagem nos documentários utilizam elementos imagéticos e sonoros para representar ou reconstruir memórias. Para isso observaremos os documentários *Você Conhece La Conga?* (2007), de Sérgio Borges, *Caixa D'água Qui Lombo é esse?* (2012), de Everlane Moraes e *Super Frente - Super 8* (2016), de Moema Pascoini, os quais buscam, de forma diferenciada, (re)construir, (re)encenar e (re)escrever o passado a partir das memórias de seus entre-

vistados. Sendo assim, investigaremos, através de processos operacionais e conceituais da montagem³, como as imagens e os sons criam camadas que geram artifícios distintos para recriar e simular o passado a partir da memória.

O documentário *Você conhece La Conga?* busca fazer uma revisão histórica do crime cometido por Antônio Feliciano Macedo, o La Conga, contra o menino Carlos Werneck. O crime ocorrido em 1961 foi amplamente explorado pelos meios de comunicação, que aumentaram suas vendas com especulações sobre “o bárbaro assassinato”. As suposições em torno do caso passaram a povoar o imaginário popular da época e criaram o mito de La Conga, “o monstro do Aribé”. No entanto, o documentário utiliza essas memórias para gerar questionamentos sobre a história oficial, o papel desempenhado pela mídia e os interesses políticos na espetacularização do caso La Conga. Já na primeira sequência do documentário ocorre uma (re)encenação, que é construída com imagens diretas intercaladas de meninos jogando futebol em um areal e um sapateiro trabalhando. As imagens são utilizadas em preto e branco e usadas juntamente com os seus respectivos sons ambientes. Essa sequência que é um tipo de *flashback* e apresenta os dois personagens da história, o menino Carlos Weneck e o sapateiro La Conga. No entanto, a sequência também é utilizada para reencenar o espaço e o tempo passado, isto é, o tempo e o local que os fatos ocorreram.

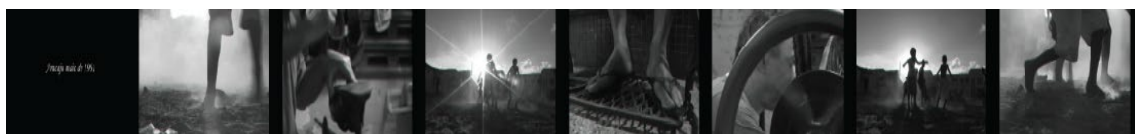


Figura 1: Flashback para (re)encenar o passado.

Outro artifício para uma aproximação com o passado é uma sequência com material de arquivo, trilha musical e voz textual em forma de narração radiofônica. Nesta sequência, os materiais de arquivo, que são *leads* de jornais da época, se justapõem rapidamente e, auxiliados pelo ritmo da música e pela narração em tom de escalada, criam não só a noção de passado, como também a impressão de veracidade dos fatos expostos. Neste trecho, a narração faz afirmações contundentes sobre os fatos ocorridos e os materiais de arquivo apoiam o que é narrado. Assim, o material de arquivo, associado à narração provocam um entendimento que La Conga é de fato o culpado pelo assassinato de Carlos Werneck.

A escolha por reproduzir ou representar esses dois meios de comunicação, o rádio e o jornal impresso, também são uma tentativa de aproximação com o passado. Pois é preciso atentar que em Sergipe, no início de 1960, a televisão ainda não havia se instalado e as informações circulavam pelos jornais impressos, cinejornais ou pelas rádios. Então, é possível observar que através da alusão aos meios de comunicação, o documentário procura provocar uma reflexão sobre como se deu a criação do mito de La Conga a partir da memória

3 - De acordo com Fernando Morales Morante (2013) considera que a montagem é uma ferramenta de construção que pode ser pensada a partir de processos operacionais e conceituais e observada como procedimentos que funcionam para produzir discursos, sensações e sentimentos. Ao entendermos que a montagem cinematográfica, mais do que uma simples técnica, é um princípio de criação através do qual os elementos são estruturados por uma determinada ordem forjando histórias dramáticas, cômicas, abstratas, reflexivas, etc., procuramos perceber, por meio da análise de processos operacionais e conceituais da montagem.

coletiva, uma criação amplamente difundida pela mídia. Notamos ainda que, já nessas duas primeiras sequências, mesmo sem o emprego da entrevista, ou seja, sem a utilização direta da memória oral, o documentário consegue provocar uma idealização de La Conga como um assassino vingativo.

Já para (re)construção do passado o documentário *Você conhece La Conga?* utiliza diversos materiais de arquivo, através de recortes de jornais e de um cordel produzido na época do crime. O cordel é narrado em *off* e usado para reconstrução dos fatos, também auxiliando na formulação da versão oficial da história, preenchendo lacunas e respondendo pontos não esclarecidos pelos depoimentos. Mas também utiliza os mesmos materiais de arquivo, inclusive o próprio cordel, para (re)escrever o passado, ou seja, os materiais de arquivo exercem um duplo papel, primeiro ajudando na construção do passado e segundo contestando-o, opondo-se a versão oficial, a qual ajudou a construir. Faz isso, principalmente, aproveitando-se dos desencontros que existe entre os diversos depoimentos e de manchete de jornal que atesta que anos depois nenhuma documentação do caso foi encontrada para uma possível reanálise. O material de arquivo, que momentos antes foi usado para atestar a culpa de La Conga, agora passa a instaurar suspeitas sobre a versão oficial, a reforçar a ideia de que houve uma especulação midiática e que haviam interesses políticos na condenação de La Conga.

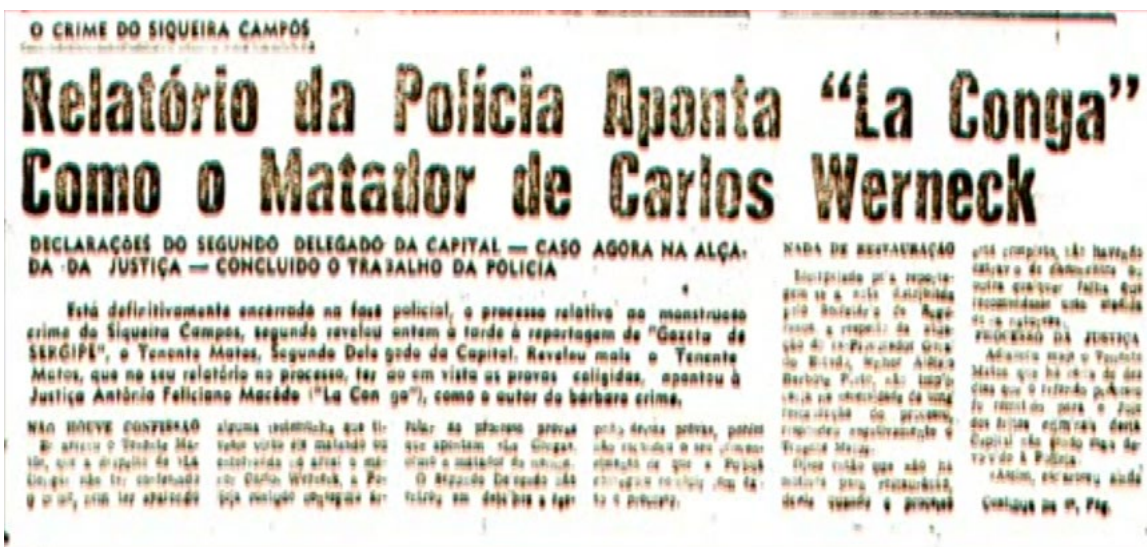


Figura 2: (Re) escrevendo o passado – evidenciando a especulação da mídia

O documentário *Caixa d'Água Qui Lombo é esse?* conta a história da comunidade quilombola que surge na cidade de Aracaju por volta de 1930. Denominada inicialmente como Maloca, mais tarde, com a construção de um reservatório na região, passa a ser conhecida também como Caixa d'Água. Através de recortes de jornal, sons (trilha percussiva e *foley* de projetor) o documentário em sua primeira sequência (re)constrói e também (re)encena o passado, mas com uma utilização diferente dos elementos imagéticos e sonoros pelo documentário *Você conhece La Conga?*. Em *Caixa D'água Qui Lombo é esse?* os jornais (materiais de arquivo) são utilizados para remontar e lembrar a época do comércio de escravos. Os sons percussivos buscam criar uma memória ancestral dos quilombos, ao mesmo tempo que o som de projetor nos revela que estamos no tempo presente, mas dando a ideia

de o que está exibido é uma memória do passado. As intervenções gráficas utilizadas nas imagens de arquivo buscam evidenciar o homem negro tratado como mercadoria. O uso de transições de slides cria a ideia de constância e naturalidade das ações noticiadas, uma constante repetição. Ao mesmo tempo, transporta o espectador para o passado e lhe chama a atenção para presente. É uma espécie de clamor para os fatos históricos que muitas vezes parecem ter sido esquecidos. No documentário, a constituição destes fatos segue demonstrando como eles são responsáveis pela maneira como se forma a sociedade no Brasil. Já na primeira sequência o documentário elabora uma combinação de elementos, instigando a uma reflexão que vai permear toda a discussão do documentário.

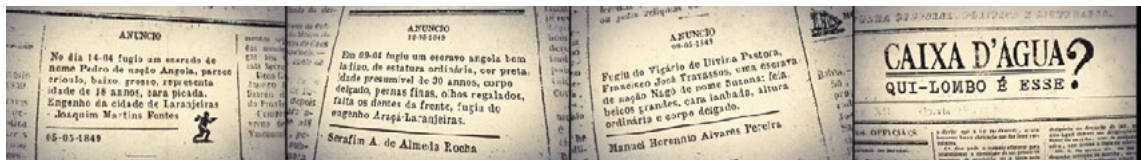


Figura 3: (Re)construção do passado – evidências das marcas deixadas pela escravidão na abertura de Caixa D'água Qui lombo é esse?

A sequência seguinte é uma (re)construção dramatizada do passado. Imagens de um homem negro em um canal se entrelaça com os sons ambientes, trilha percussiva e os depoimentos fragmentados de moradores do quilombo urbano Maloka. Enquanto as vozes recriam o fim da escravidão as imagens em preto e branco, reencenam o percurso de migração dos engenhos para os centros urbanos. Nesta sequência, a soma das diversas memórias dos entrevistados leva a uma (re)construção de passado através de imagens produzidas no presente. As camadas criadas entre as vozes e as imagens provocam um deslocamento do tempo e do espaço para a materialização dessa construção.

O próximo trecho é elaborado para criar uma compreensão que vai além da passagem de tempo. A imagem do jovem homem negro dá lugar a de um idoso, o qual traz consigo as recordações, as marcas do tempo. Para reforçar a ideia do peso que o passado causa aos negros são utilizadas imagens em preto e branco e imagens coloridas, também é utilizada a projeção de fotografias que são imprimidas em corpos de jovens negros. É a partir desta sequência que o documentário começa a (re)escrever o passado, partindo do princípio de que as marcas deixadas pela escravidão impactam a vida de homens e mulheres negras até os dias atuais.

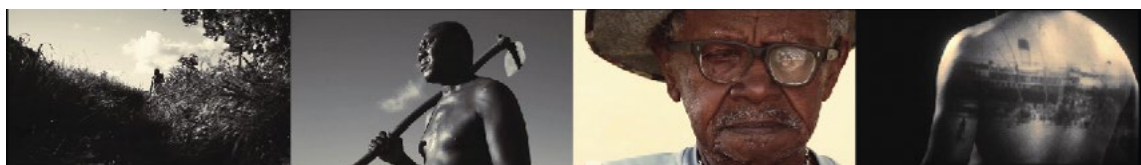


Figura 4: (Re)escrevendo o passado – marcas deixadas da escravidão.

O documentário *Super Frente Super 8* é um documentário que trabalha a memória de forma afetiva. O filme que busca resgatar parte da memória das produções cinematográficas de Sergipe a partir das recordações de antigos realizadores. No entanto, a falta de acesso

a grande parte do que foi produzido leva a realizadora Moema Pascoini a (re)criar parte de algumas obras, assim (re)escrevendo na memória atual o que foi o movimento superoitista e sua contribuição para o cinema.

O filme parte de uma proposta da realizadora a seus entrevistados: que cada um reviva seu momento de realizador filmando algo com o dispositivo Super8. Alguns buscam retomar ou visitar antigos projetos, outros preferem experimentar algo novo. As imagens dos realizadores são utilizadas junto com seus depoimentos, imagens de arquivo (alguns filmes dos realizadores) e imagens de Sergipe captadas pela própria diretora ao longo dos anos. O resultado é um belo exercício de montagem. O filme, de certa forma, (re)constrói, com o simples uso de justaposição com imagens de arquivo e imagens atuais, uma nova memória do que foi o cinema sergipano.

Ao misturar passado e presente o filme acaba por preencher lacunas histórica. Recria a ideia imagética de lugares que já não existem mais da forma como os entrevistados conheceram. O momento explícito de (re)construção e (re)encenação é o do depoimento do realizador Jorge Lins. O filme ao qual o realizador se refere não mais existe, a película foi perdida os anos atrás, o que resta é apenas a memória do que foi a obra. Sem anunciar esse fato aos espectadores, são inseridas imagens do filme ao qual o entrevistado se refere. No entanto, trata-se de um (re)filmagem feita pela realizadora a partir da descrição do que foi a obra. É uma forma de re(escrever) o passado, já que aquela imagem passa a ser uma referência do que foi a obra perdida.

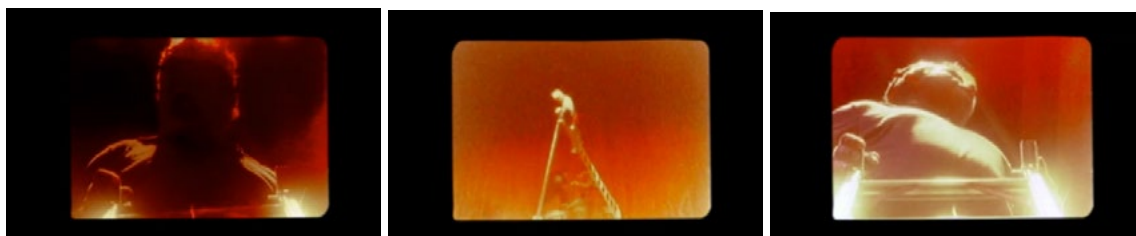


Figura 5: (Re)escrevendo o passado – através da reconstrução do filme.

Assim, podemos perceber a partir da observação do emprego dos elementos imagéticos e sonoros destes três documentários como a montagem criam relações e significações capazes de re(construir), (re)encenar e (re)escrever a memória. Muitas das imagens/sons utilizadas nestes documentários são construções elaboradas a partir da necessidade de materializar a imageticamente o passado. A partir de camadas verticais e horizontais de voz textual (depoimentos orais), imagens e sons diversos é que são criadas a ideia de memória.

Referências

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão - Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.9, n. 17, jan/jun.2010. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/462/384>>. Acessado em: 12 jan 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que Torna o Tempo Legível é a imagem. entrevista realizada por DUARTE, Susana Nascimento; APARÍCIO, Maria Irene. In: Revista de cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento. n 1 (2010). Disponível em:

<http://www4.fcsh.unl.pt:8000/~pkpojs/index.php/cinema/article/view/2/12>

LE GOFF, Jacques. História e memória. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

MORANTE, Fernando Morales. Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control. Barcelona: Editorial UOC, 2013.

SPENCE, Louise; NAVARRO, Vinicius. Craftingtruth: documentary for mand meaning. RutgersUniversitypress New Brunswick, New Jersey, and London, 2010.

THOMPSON, Paul. A voz do Passado. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

Imagem, percepção e sensação: o cinema de Peter Mettler¹

Image, perception and sensation:
the cinema of Peter Mettler

Lyana Guimarães Martins²
(Doutoranda - UFRJ)

Resumo: A partir do documentário *Picture of Light* (1994), do cineasta e artista canadense-suíço Peter Mettler, pretende-se discutir e refletir sobre a imagem neste cinema que o próprio Mettler chama de “experencial”. Para tanto, parte-se do pensamento de Gilles Deleuze e Henri Bergson acerca da percepção, procurando relacioná-lo com provocações de autores contemporâneos. Afinal, como se poderia definir esse cinema? E que imagem é essa que Mettler nos apresenta?

Palavras-chave: Percepção, experiência, documentário, imagem, sensação.

Abstract: From the documentary *Picture of Light* (1994), by the canadian-swiss filmmaker and artist Peter Mettler, we intend to discuss and reflect on the image in this cinema that Mettler himself calls “experiential”. To do so, we start from the thinking of Gilles Deleuze and Henri Bergson about perception, trying to relate it with provocations of contemporary authors. After all, how could this cinema be defined? And what is this image Mettler presents us?

Keywords: Perception, experience, documentar, image, sensation.

O filme documentário *Picture of Light*, que foi lançado em 1994, é uma espécie de *roadmovie* no qual o cineasta e artista canadense-suíço Peter Mettler parte com um objetivo: filmar as luzes da aurora boreal no extremo norte do Canadá. Pode parecer trivial, mas registrar a aurora é uma tarefa complicada. Difícil porque para ver e, principalmente, para fotografá-la é necessário estar longe da interferência da iluminação artificial de uma cidade. Assim, ir atrás dela significa ir a um lugar ermo, distante e frio, o que demanda um certo preparo técnico e logístico. Além disso, há certos ajustes técnicos da câmera que precisam ser feitos com atenção e precisão, como o foco e, principalmente, a quantidade da incidência da luz: o olho humano, muito mais sensível e dinâmico do que o sensor da câmera, é capaz de ver as luzes da aurora boreal na escuridão total, mas para o registro técnico é preciso levar o equipamento ao extremo, valendo-se da maior abertura possível do diafragma, ISO alto e longa exposição, entre 10 e 30 segundos. E como a visualização da aurora boreal depende

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Deleuze e Cinema.

2 - Doutoranda em Comunicação e Cultura (PPGCOM - UFRJ). Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA - UFF). Graduada em Comunicação Social (UFRJ). Atua como montadora, diretora e artista.

de certas condições climáticas, atmosféricas e solares, ela não pode ser prevista nem garantida. Assim, procurar as suas luzes pode significar esperar, às vezes por um longo período, por dias.

Logo no início do filme, por meio de *voiceover*, o diretor nos conta que conheceu um homem que passava muito tempo olhando o céu, todos os dias, acumulando mais horas de observação do que ele mesmo em registro de imagens pelo mundo ao longo da sua carreira até então. Esse interesse por algo que aparentemente não muda, que não teria nada de extraordinário, parece ser em um primeiro momento uma obsessão, afinal o que haveria para ver no céu de um mesmo lugar repetidamente por tanto tempo? Mas o homem não pensa desta forma, e o próprio diretor confessa ter a mesma opinião. Para ele, esse olhar para o ordinário está relacionado a um objetivo que ambos teriam em comum: buscar o que há de sublime no simples, no banal, no cotidiano, na natureza, em uma grande curiosidade pelo mundo. Em *Picture of Light* ele se permite demorar o olhar para situações simples, como o gotejar de água em um trem em uma região gelada do Canadá, ou uma fumaça de gelo que é soprada pelo vento rente ao asfalto de uma estrada. Em entrevistas, Mettler diz que se interessa justamente por aquilo que não é visto, que passa despercebido, que não damos importância. Situações, lugares, personagens comuns. Mesmo em um filme como *Picture of Light*, no qual ele vai até uma cidade remota no norte do Canadá para filmar as luzes da aurora boreal, portanto, um fenômeno extraordinário, é nos momentos ordinários dessa viagem que ele prende o seu e, conseqüentemente, o nosso olhar. A aurora boreal em si é quase um pretexto, um ponto de partida.

Quando Mettler se propõe a filmar o que não se vê naquilo que é comum, não se trata de uma busca por algo místico ou mágico. Na verdade, passa por uma questão anterior, muito presente no seu trabalho, que é um questionamento da percepção. Em um pensamento que parece alinhado ao de Gilles Deleuze e Henri Bergson, ele contesta nossa maneira hegemônica e convencional de perceber e entender o mundo, uma vez que estaríamos sempre limitados por certos entraves. É a ideia de que percebemos sempre menos e não a coisa inteira, o que faz com que se percebam usualmente meramente clichês, naquilo que os dois filósofos franceses chamam de percepção subtrativa. A percepção, portanto, seria uma construção, algo que se aprende cultural e socialmente segundo interesses econômicos, políticos, ideológicos etc. (DELEUZE, 2007, p. 31). Ao se deter em situações banais, Mettler parece querer evidenciar essa condição normatizada de se perceber.

A recusa à normatividade da percepção já esteve presente anteriormente nas artes, como com o escritor inglês William Blake (1757-1827), que também se interessava por essa quebra das amarras e filtros que limitariam o nosso perceber das coisas, acreditando ser possível vê-las no seu infinito. A ideia ainda influenciou o escritor inglês Aldous Huxley, que no seu livro *As portas da percepção* (*The doors of perception*, 1954) relata sua própria experiência ao tomar drogas alucinógenas, na busca de reduzir o processo de filtragem da realidade pelo cérebro. Nos seus escritos, ele diz que o uso de entorpecentes fez com que a sua percepção fosse alargada, fazendo com que as dimensões de espaço e tempo não fizessem mais sentido. Em Blake e Huxley parece haver uma crença na possibilidade de perceber a

essência das coisas, o que é um tanto incômoda, uma vez que pressupõe a existência de uma espécie de verdade superior à qual é possível ter acesso, bastando quebrar nossos filtros, como pela via das drogas. Em alguns filmes de Mettler há momentos que parecem de fato alucinógenos, psicodélicos, delirantes, como em *Gambling, Gods and LSD* (2002), no qual ele investiga experiências de transe e transcendência em diferentes países e culturas. Mas a sua proposta não parece seguir no caminho dos dois ingleses. Mas qual, então?

Talvez mais próximo dele esteja Hélio Oiticica, que mesmo com uma relação próxima e ativa com a cocaína, como nas suas *Cosmococas* (1973-1974) e no seu poema concreto *Über Coca* (1973), também lida com a questão de outra forma. Para Oiticica, pode-se até alcançar um dilatamento sensorial através do uso dessas substâncias, mas nem de longe é o único meio, nem o mais importante (RIVERA, 2012, p. 126). Em oposição, ele defende a criação de exercícios criativos por meio de proposições liberais “dirigidas aos sentidos, para através deles, na “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais” (OITICICA, 1986, p. 104). Portanto, trata-se de uma “experiência de subversão do eu”, mas não uma “abertura das portas da consciência” (RIVERA, 2012, p. 128-129), isto é, a droga não é vista por ele exatamente como uma libertação, um remédio para nos salvar de uma percepção engessada. Trata-se, portanto, de transformar, mais do que abrir portas. Portanto, talvez seja possível dizer que as sequências sensoriais em Mettler são como esses exercícios criativos propostos por Oiticica, dirigidos aos sentidos para, assim, possibilitar ao espectador uma transformação na sua percepção habitual, mesmo que por um breve instante.

Não por acaso o diretor diz que se inspira na música para pensar o seu trabalho, pois para ele a música nos toca sem precisarmos intelectualizar nada, isto é, não é necessário entender um sentido para sermos afetados – o que não significa que não possamos imaginar e criar sentidos a partir de uma música, ou de um filme de Mettler. Afinal, o sentido não é um problema para ele, mas sim a imposição de algo prévio a partir de uma lógica de eficiência, como a necessidade de contar algo e ser entendido, tão comum no cinema tradicional. Em vez disso, ele busca as lacunas, os devaneios. Portanto, sua busca pela sensação não se dá por conta de uma recusa ao sentido, mas por um desejo de problematizar a hegemonia da razão e a normatividade da percepção em prol de uma abertura a outras possibilidades de experiência com sua obra. É nesse sentido que o cineasta diz que prefere entender o seu trabalho não como um cinema experimental, mas “experencial”.

Mas como se poderia definir esse cinema “experencial”? Estive com Mettler na cidade de Montevidéu, no Uruguai, em julho de 2018, durante um workshop que ele realizou no 10^o DocMontevideo, um encontro internacional de documentário. Na ocasião ele deu algumas pistas: seria um cinema que busca sentimentos, em vez de conceitos e regras pré-determinados, de forma a instigar no público uma viagem pessoal, sem um sentido prévio a ser compreendido. Em vez de impor uma narrativa tradicional, com encadeamentos lógicos em prol de um final fechado, ele prefere deixar tudo em aberto. Além disso, Mettler diz que sua experiência pessoal no ato de filmar é determinante na construção dos seus filmes, por isso seu interesse pela intuição e o acaso. Mas é inegável que há um rigor formal no seu trabalho. Sua

fotografia é precisa, tanto em composição de quadro quanto fotometria, mesmo quando a câmera é na mão; sua montagem é complexa, com muitos cortes, sobreposições (algumas feitas na própria captação das imagens), fluxos, encadeamentos não convencionais; o som é rico em elementos, de ambientes e ruídos a efeitos, recorrendo pouco a trilhas com melodia e ritmo marcante. Nos seus filmes há o predomínio de entrevistas não formais, realizadas durante caminhadas, dentro de carros, isto é, em situações espontâneas, que são misturadas com momentos de *voiceover*. Mas não se trata de uma narração, de uma descrição ou uma explicação do que vemos: a voz, que geralmente é do próprio Mettler, às vezes não diz nada muito concreto, pelo contrário, quase sempre não tem relação direta com a imagem que é vista simultaneamente. São pensamentos, devaneios, divagações, perguntas.

Talvez seja possível aproximar o seu cinema do conceito de imagem-tempo discutido por Deleuze em *A imagem-tempo* (1985), uma vez que podemos identificar nos seus filmes uma predileção por situações ótico-sonoras puras, nas quais vemos os personagens (às vezes, o próprio diretor) absortos em uma observação, em uma reflexão, em vez de comprometidos com uma ação. Mas se Deleuze diz que no cinema moderno o personagem vira uma espécie de espectador (DELEUZE, 2007, p. 11), no cinema de Mettler é o espectador que parece virar personagem, pois há sequências nas quais quem parece ficar imerso em uma deambulação não é o personagem, mas nós que estamos assistindo o filme. São momentos que parecem existir apenas para o espectador: uma situação ótica-sonora pura, não para quem está dentro da tela, mas para quem está fora dela. Mas não se trata de uma interatividade, de uma quebra da quarta parede, do espectador fazer parte da história: mergulhamos nessa imagem-tempo – será que ainda podemos chamá-la assim? –, participamos dela, coexistindo com o filme. Então, que imagem é essa que Mettler nos apresenta?

Assim, me pareceu que pensar o trabalho do Mettler via imagem-tempo não daria conta. Afinal, como bem aponta Dork Zabunyan em um texto publicado no livro *Cinema/Deleuze*, de André Parente, não há uma análise da experiência cinematográfica como recepção nos livros do filósofo francês sobre cinema. Então fui procurar em outros lugares. Apesar de trabalhar com imagens bidimensionais em projeção frontal de um único canal, própria do cinema convencional, talvez as discussões em torno de vídeos instalações possam contribuir nesta reflexão. Afinal, é possível perceber em Mettler muitos cruzamentos com esse tipo de trabalhos, principalmente quanto à experiência do espectador. Em um texto sobre instalações contemporâneas, Victa de Carvalho diz que em trabalhos como esses “muitas vezes, trata-se mesmo de convocar o espectador para o papel de sujeito da percepção” onde “nada é representado, tudo deve ser experimentado”, de forma que o seu corpo é convocado “a penetrar na imagem com seus próprios ritmos e temporalidades” (2008, p. 42-45).

(...) o interesse por uma imagem que já não tem o privilégio da visão ocular, organizada a partir do centro e baseada nas leis do espaço perspectivo, mas de uma visão que enfatiza uma dimensão tátil, endereçada ao corpo como um todo. Trata-se de um corpo a corpo com as imagens que ao mesmo tempo em que nos envolve em um jogo de distanciamentos e aproximações, nos faz penetrá-las, cavá-las, adentrá-las (...) A imagem torna-se um lugar onde é possível

entrar e interagir, transformando-se ela mesma no próprio lugar da experiência. Não mais uma tentativa de ter a experiência da imagem, mas de ver a imagem como uma experiência (CARVALHO, 2008, p. 43-44).

Tratar de um convite ao espectador a flutuar através das imagens e a se permitir “demorar o olhar um pouco mais sobre as coisas e os corpos, não como redundante ênfase narrativa, mas com certa curiosidade dispersiva” (VIEIRA, 2014, p. 1231). Desta forma, talvez não estejamos mais falando mesmo de imagem-tempo, mas daquilo que Osmar Gonçalves chamou de imagem-experiência, na qual “perdemos a noção de nossos próprios limites, misturamo-nos ao que é filmado” e, assim, “somos fortemente envolvidos na experiência” em um “abandono de si, um deixar-se levar pelo o que é mostrado” (GONÇALVES, 2012, p. 85).

Assim, Mettler oferece imagens, sons e palavras que não se pretendem uma representação, uma cópia, um registro do real. A todo momento ele afirma e aponta que as imagens são dele, formadas a partir da sua realidade perceptual. E não se trata apenas de uma questão de perspectiva de um olhar particular de quem filma, mas de reconhecer que a percepção sofre influências também do nosso próprio corpo e da nossa memória, como apontou Bergson. E talvez Mettler esteja consciente disso. Se não podemos confiar na percepção, já que ela é subtrativa, variável, influenciável e criativa, que então extrapolemos essa característica. Isso é o que parece guiar Mettler. Neste sentido, ele parece estar de acordo com Edgard Morin, que aponta o caráter imaginativo e inventivo como a grande potência do cinema.

Referências

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CARVALHO, Victa de. Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea. *Revista Poiésis*, Niterói, n.12, novembro 2008, p.39-50.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ZABUNYAN, Dork. Na cabeça do espectador: Deleuze e a experiência cinematográfica. In: PARENTE, Andre (Org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013.
- GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Editora da UFF, 2012.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não-narrativos”: experimental e documentário - passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.
- VIEIRA, Erly Jr. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v.21, n.3, p.1219-1240, set-dez 2014.
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 2008.

Realidade Virtual e Audiovisual - Configurações da Imagem no Vídeo 360¹

Virtual Reality and Audiovisual Content
- 360 Video Image Settings

Lyara Oliveira²
(Doutoranda - ECA-USP)

Resumo: As práticas de produção, veiculação e recepção de conteúdos audiovisuais imersivos são o foco de nossa atual pesquisa. Objetivamente, direcionamos a atenção sobre a produção audiovisual que faz uso dos recursos tecnológicos de elaboração do vídeo 360. Nesse artigo abordaremos alguns pontos essenciais para compreender as estratégias de configuração da imagem nessa prática de criação audiovisual.

Palavras-chave: Imagem, vídeo 360, imersão, realidade virtual, cinema RV.

Abstract: The practices of production, diffusion and reception of immersive audiovisual content are the focus of our current research. Objectively, we focus attention on the audiovisual production that use the technological resources of the elaboration of the 360 video. In this article we will address some essential points to understand the strategies of image configuration in this practice of audiovisual creation.

Keywords: Image, 360 video, immersion, virtual reality, VR cinema.

O vídeo 360º também chamado vídeo esférico ou panorâmico é um dos sistemas de captação de imagens usados na construção de ambientes de realidade virtual. Essa tecnologia é recente e tornou-se tecnicamente viável a partir 2012. No entanto, para um público mais amplo o acesso tornou-se possível três anos depois, em 2015, quando os primeiros equipamentos de captação de imagem com múltiplas câmeras chegaram ao mercado. Mesmo que experiências de construções de ambientes de realidade virtual tenham sido iniciadas ainda nos anos 1960 (NETTO et al, 2002), a aproximação direta com campo da produção audiovisual só se concretizou nesses últimos anos.

Nesse artigo nos interessa refletir sobre as práticas de produção que envolvem a criação de conteúdos audiovisuais imersivos produzidos com captação e processamento em 360º. Interessa-nos inferir um questionamento sobre as estratégias de elaboração e tensionamento do processo de criação de um produto audiovisual proposto para ser experimentado não apenas a partir de estímulos para olhos e ouvidos, mas também para ser experimen-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: REALIDADE VIRTUAL, NOVAS TECNOLOGIAS.
2 - Artista audiovisual, pesquisadora, criadora de conteúdo e de experiências imersivas. Desenvolve pesquisa de doutorado sobre audiovisual e realidade virtual integrando o LabArteMídia - ECA/USP.

tado com o corpo. Estratégias essas que compõe uma gama ampla e complexa de estímulos que afetam o corpo tanto enquanto estratégia de produção/criação como em recepção/experimentação desses conteúdos.

Nas últimas décadas, a elaboração de conteúdo audiovisual ganhou uma grande ênfase. Surgiram inovadoras plataformas de divulgação e compartilhamento, novas tecnologias de produção e diferentes meios de fruição.

Dentro da proposta de investigar práticas contemporâneas de produção audiovisual torna-se pertinente a pesquisa sobre a produção de conteúdo imersivo. A criação de experiências imersivas geradas a partir de tecnologias audiovisuais não é recente. Podemos encontrar de alguma forma suas origens em práticas pré-cinemáticas. Ao mesmo tempo, a ideia de criação de ambientes de realidade virtual remonta a pesquisas de meados dos anos 1960 (KIRNER; TORI, 2014 p.03) ou seja, para o período inicial de desenvolvimento da tecnologia digital aliada a imagem. O que surgiu mais recentemente foi viabilidade tecnológica de juntar três potencialidades: a prática de construção de conteúdo audiovisual com o desenvolvimento tecnológico dos aparatos de captação de imagens com múltiplas lentes, a disponibilidade de aparatos de recepção mais simples e acessíveis e o incremento potencial do processamento de dados em tempo real. Os avanços tecnológicos desses elementos trouxeram à tona uma nova tecnologia audiovisual: o vídeo 360.

As potencialidades dessa inovação técnica são muitas, tanto na instauração de novos formatos de produção e exibição, quanto no exercício poético criativo. Torna-se então, totalmente pertinente, e já urgente, o escrutínio dessa nova pujança.

Tratam-se de conteúdos que expandem as possibilidades de geração de comunicação audiovisual, articulando tecnologias e linguagens, instaurando novas formas expressivas fundadas na imersão que requerem uma ação corpórea e um exercício perceptivo por parte do usuário, diferente das relações consolidadas durante o século XX.

Para compreender de que maneira o vídeo panorâmico introduz novas práticas no modo de fruição audiovisual, isto é, o estatuto do olhar e o modo de construção de uma visualidade, torna-se necessário refletir sobre a relação entre as estratégias enunciativas que forjam a matriz do audiovisual. (MÉDOLA; OLIVEIRA, 2017 p.71)

Esse é um dos pontos focais da investigação que estamos desenvolvendo de forma mais ampla e onde nos propomos a compreender como o estatuto de elaboração da imagem no campo da produção de conteúdo audiovisual precisa ser reconfigurada para uma fruição especializada. Mas, por ora, aqui nesse artigo, nosso intuito é compreender o arcabouço tecnológico e estruturante do vídeo 360.

Realçamos que vários dos termos que estão sendo usados nessa pesquisa ainda não encontram consenso entre os realizadores e pensadores do campo, nem estão formalmente consolidados. Desse modo, o vídeo 360 também pode ser chamado de vídeo panorâmico, esférico, omnidirecional ou Realidade Virtual Cinematográfica (MATEER, 2017). Escolhemos

adotar nessa pesquisa o termo mais simples e neutro que diz respeito a tecnologia em si: vídeo 360. Pelas mesmas razões, escolhemos o termo usuário em detrimento de outros termos que também têm sido adotados para caracterizar o indivíduo que imerge e interage nas experiências virtuais.

Tecnologia do vídeo 360

No vídeo 360 as imagens podem ser geradas de modo digital, sintético ou criadas com câmeras de múltiplas lentes que conseguem capturar imagens simultâneas do espaço onde são inseridas; posteriormente são processadas e torna-se possível a construção de ambientes audiovisuais imersivos que proporcionam a elaboração de ambientes de realidade virtual.

A forma de registro do vídeo 360 consiste em gerar imagens capturadas a partir de um aparato técnico que registre todos os ângulos de visão, horizontalmente e verticalmente, captando tudo ao redor de um determinado ponto. Para essa captação são utilizadas câmeras com múltiplas lentes e sensores ou estruturas articuladas (rigs) com várias câmeras acopladas. Posteriormente as imagens são montadas e processadas. Torna-se possível a construção de ambientes audiovisuais esféricos, onde a constituição imagética resulta em uma espacialização da imagem, levando a uma experiência de envolvimento sensorial.

O resultado pode ser compartilhado e visualizado online, em plataformas de vídeo ou mesmo em redes sociais; podem ser experimentados na tela de computadores interativas (na chamada janela mágica); em dispositivos móveis, podendo inclusive ser acessados na tela de celulares a partir de aplicativos e do uso de cardboards, que são os dispositivos de visualização para realidade virtual mais baratos que existem, podem também ser acessados em equipamentos de realidade virtual que fazem uso de HMDs (Head Mounted Displays) que são óculos ou capacetes. Assim como na vida real, nos conteúdos em 360 não é possível vislumbrar o campo imagético em sua totalidade. O usuário assume sempre um ponto de vista e é capaz de visualizar o que está no seu campo de visão. Dessa forma, ele tem a sua disposição os 360° de imagem o tempo todo, podendo realizar uma varredura visual a seu bel prazer, mas sempre mantém o seu campo de visão, em no máximo 210°, que é aproximadamente o nosso plano de visão ocular.

O vídeo 360 caracteriza-se por um baixo nível de interatividade, diferente, por exemplo, dos games e dos ambientes virtuais criados de modo totalmente digital (MATEER, 2017), que são gerados virtualmente a partir de imagens capturadas (fotos, scanner volumétrico) ou de imagens sintéticas (computação gráfica) e permitem um maior nível de interatividade. Tecnicamente os conteúdos de realidade virtual integral permitem ao usuário uma navegação ampla e interativa; como bem definem diferentes teóricos da realidade virtual essa navegação ocorre em tempo real com seis graus de liberdade (6DOF) ou seis tipos de movimento: para frente/para trás, acima/abaixo, esquerda/direita, inclinação para cima e para baixo, angulação à esquerda/à direita e rotação à esquerda/ à direita. “Na essência a RV é um ‘espelho’ da realidade física, na qual o indivíduo existe em três dimensões, tem a sensação do tempo real e a capacidade de interagir com o mundo ao seu redor” (NETTO, et al p.

05, 2002). Diferentemente disso o vídeo 360 permite uma interação com, apenas, três graus de liberdade (3DOF): acima/abaixo, inclinação para cima e para baixo, rotação à esquerda/à direita. Não possibilitando qualquer tipo de deslocamento do usuário dentro do ambiente virtual, nem interação com objetos e/ou corpos virtuais.

O vídeo 360 é uma experiência linear com uma duração definida onde o usuário é transportado para dentro do ambiente virtual. Imerso no ambiente ele a assiste interativamente ao conteúdo, escolhendo para onde direcionar seu olhar, que ângulo adotar e por quanto tempo. “é possível dar ao destinatário do vídeo 360 o poder de mudar a sua orientação em um espaço com possibilidades visuais, criando a sua ordem de elementos à medida que decide onde focar a sua atenção.” (MÉDOLA; OLIVEIRA, 2017 p.81)

Em termos de uso de linguagem é imprescindível mencionar a desarticulação de ideia de enquadramento. No vídeo imersivo a imagem está disponível em sua totalidade, não há recorte, não há a delimitação circunstanciada dos limites da imagem, pois esta é ofertada ao usuário em sua totalidade (MATEER, 2017). Talvez esteja aqui um dos grandes desafios da estruturação narrativa desses conteúdos, já que boa parte da estruturação da linguagem audiovisual baseia-se na referência do quadro e nas relações que este define e estabelece.

Breve histórico do vídeo panorâmico

No cinema o envolvimento do espectador com as imagens estabelece-se na relação corpo-tela, na qual o corpo do espectador fica fixo e as imagens em movimento. Quando nos referimos ao vídeo 360, essa relação é diferenciada, pois tanto espectador quanto imagens estão em movimento. O corpo do usuário é ativado e agenciado na experiência (ELSAESSER, 2018 p. 125).

Em termos de criação de espaços imagéticos imersivos, historicamente o percurso é longo, no entanto, o que aqui nos interessa é a conexão entre imagem e ambiente imersivo. Como não poderia deixar de ser, é possível vislumbrarmos essa conexão ainda no período pré-cinemático na criação dos panoramas durante o século XVIII (GRAU, 2007 p. 118). Mas aqui, nosso salto histórico será um pouco menor, partindo da invenção da fotografia panorâmica no século XIX.

A técnica da fotografia panorâmica propõe a intensão de se registrar uma situação ou paisagem real da forma mais ampla possível, tentando cobrir o campo de visão do espectador. Essa técnica a princípio foi desenvolvida com a exposição de sucessivas imagens registradas com um pequeno deslocamento em um curtíssimo intervalo de tempo. A evolução dessa estratégia tornou-se viável com desenvolvimento da fotografia digital, que aperfeiçoou a técnica junto ao desenvolvimento de lentes capazes de capturar ângulos cada vez mais amplos e montar imagens consecutivas. Simultaneamente a evolução das técnicas de estereoscopia também avançam possibilitando a elaboração de imagens bastante realistas

que ilusoriamente configuram imagens tridimensionais. Em 2010 com o uso de aparatos técnicos que acoplam mais de uma lente e sensores, ou mais de uma câmera, tornou-se possível a fotografia em 360°.

Em 2012 as primeiras experiências com a captação de vídeo em 360° foram realizadas. Nascia ali uma proposta inovadora de captação de imagens em movimento. Esses conteúdos iniciais foram resultado principalmente da captação com rigs de câmeras portáteis, em geral estruturas montadas onde eram acopladas mais de uma câmera; muitas vezes eram usadas câmeras compactas Gopro ou similares. Logo foram desenvolvidas as primeiras câmeras 360. Tais câmeras na realidade funcionam como uma multicâmera onde duas ou mais lentes acopladas a dois ou mais sensores são capazes de capturar imagens complementares que depois de editadas projetam um ambiente virtual de imagem em 360°.

Em 2013 o Google lança sua primeira plataforma de conteúdo em 360 a Google Spotlight Stories, nessa plataforma são oferecidos conteúdos especialmente produzidos no formato 360 principalmente animações, pois a captação de imagens de vídeo em 360 ainda engatinhava.

Com o avanço do desenvolvimento das tecnologias de captação, processamento e exibição do vídeo 360 esse tipo de conteúdo começa a ficar mais acessível. No mesmo ano, em 2015, Youtube e Facebook passam a viabilizar de forma ampla a disponibilização e a visualização de conteúdos de vídeo 360. E no final de 2016 o jornal New York Times lança o projeto Daily 360, treinando e entregando câmeras de captação em 360 para seus principais repórteres e parceiros na produção de conteúdo e passa a disponibilizar um vídeo 360 por dia. Empresas de tecnologia e hardware como a Samsung, Go Pro e Insta 360, também passam a investir mais no segmento, o que tem impulsionado o mercado a experimentar com esse tipo de produção.

Em termos de produção de conteúdo o vídeo 360 tem sido usado na produção de propostas imersivas com mais variados conteúdos: documentários, reportagens jornalísticas, publicidade, vídeos institucionais, vídeos de treinamento, conteúdos educativos, conteúdos de saúde terapêutica. Já existe um circuito de circulação que inclui plataformas amplamente disseminadas como Facebook, YouTube e Vimeo e plataformas ou aplicativos específicas para vídeo imersivo como Google Cardboard, Jaunt VR, LittlStar, Within, VeeR e Visbit.

Conclusão

O vídeo 360° tornou-se uma viabilidade tecnológica por agregar distintas potencialidades como o desenvolvimento tecnológico dos aparatos de captação de imagens com múltiplas lentes; a evolução dos aparatos de recepção, em especial a possibilidade usar smartphones como telas de recepção de conteúdos de realidade virtual e, principalmente, pelo aumento da capacidade de processamento de dados em tempo real, o que viabilizou

a interatividade com a imagem e o som no interior dos próprios conteúdos audiovisuais. As potencialidades dessas técnicas são muitas, tanto na instauração de novos formatos de produção e exibição, quanto no exercício poético criativo.

A formulação da imagem nesse tipo de tecnologia institui um campo espacial totalizante que envolve o usuário, ocorrendo uma prescrição de demarcação visual; ao contrário da imagem contida dentro da moldura do cinema, da televisão ou mesmo das telas dos aparelhos digitais. A tecnologia do vídeo 360 avança radicalmente na possibilidade de abolição da experiência dos limites do quadro.

Trata-se de conteúdos que expandem as possibilidades de geração de comunicação audiovisual, articulando tecnologias e linguagens, instaurando novas formas expressivas fundadas na imersão que requerem a ação corpórea e um exercício perceptivo amplo por parte do usuário. Esse agenciamento dos sentidos altera a relação do espectador com a obra audiovisual e nos interessa compreender como essa mudança se desdobra em estratégias concretas de elaboração de linguagem.

Referências

BURDEA, G.C.; COIFFET, P. *Virtual Reality Technology*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2003.

ELSAESSER, T. *Cinema como arqueologia das mídias*. Edições Sesc, 2018.

GRAU, O. *Arte virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo: UNESP, 2007.

HILLIS, Ken. *Sensações digitais: espaço, identidade e corporificação na realidade virtual*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

MATEER, J. *Directing for Cinematic Virtual Reality: how the traditional film director's craft applies to immersive environments and notions of presence*, *Journal of Media Practice*: Londres, 18:1, 14-25, 2017.

MÉDOLA, A. S. L. D.; DE OLIVEIRA, B. J. *Estratégias enunciativas em Google Spotlight Stories: o olhar da semiótica de Greimas nos vídeos 360º*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 68-85. 2017.

MORAN, P. org. *Cinemas Transversais*. São Paulo: Iluminuras, 2016.

NETTO, A. V.; MACHADO, L. S.; OLIVEIRA, M.C.F. *Realidade virtual-definições, dispositivos e aplicações*. *Revista Eletrônica de Iniciação Científica: Publicação da Sociedade Brasileira de Computação*, Porto Alegre, 2.1. 2002.

Estratégias de desenvolvimento de roteiro, narrativa e personagens e o Realismo de Confronto em *Boyhood* e *Entre os muros da escola*¹

Screenwriting, narrative and characters development strategies and the Realism of Confrontation in *Boyhood* and *The Class*

Marcela Amaral²
(PhD - UERJ)

Resumo: O artigo propõe investigar as estratégias empregadas no desenvolvimento dos roteiros dos filmes *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) e *Entre os muros da escola* (Laurent Cantet, 2008), que utilizam elementos da realidade pró-fílmica como fonte para a elaboração de suas narrativas e personagens. Essa estratégia estaria no centro do que identificamos como “realismo de confronto”, que contrapõe formas de representação e reprodução da realidade; permitindo a produção de fortes questionamentos ao real.

Palavras-chave: Realismo de confronto, Roteiro, Narrativa, Criação de Personagem, Processo de Produção.

Abstract: This article proposes an investigation on the screenwriting strategies employed in *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) and *The Class* (Laurent Cantet, 2008), which used elements of the pro-filmic reality as a source for the elaboration of their narratives and characters. This strategy would be at the center of what we have identified as the “Realism of Confrontation”, which opposes forms of representation and reproduction of reality; putting the real into sharp relief.

Keywords: Realism of Confrontation, Screenplay, Narrative, Character development, Production process.

Neste artigo, propõe-se a observação de algumas práticas de escrita de roteiro que ganham evidência na atualidade, e, dentro do processo de produção fílmica, acredita-se terem o intuito de produzir um distinto nível de realismo, e ainda, o de proporcionar um potente questionamento ao real. Nos referimos a posturas éticas adotadas por alguns filmes que

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Escritas. diário, versos, roteiro.

2 - Doutora em Artes pela UERJ. Pesquisa o Realismo no cinema contemporâneo, mise-en-scène, narrativa e o conceito de “Realismo de Confronto”. É diretora de TV na Rio TV Câmara.

colocam lado a lado formas de representação e de reprodução da realidade, promovendo um confronto entre esses dois âmbitos e assim produzindo o que chamamos de “Realismo de Confronto”.

Importante aclarar de imediato o uso do conceito de “confronto” relacionado à produção de realismo, como uma tentativa de nomear uma relação que iria além da infusão, ou integração, entre os âmbitos representativo (seja ele ficcional ou documental) e de reprodução da realidade empírica. Isso ocorre quando os filmes mantêm uma abertura em seus espaços de representação para a entrada de elementos advindos da realidade pró-fílmica. Havendo casos ainda, onde se permite não apenas a reprodução de realidade, mas também a produção desta. Ou seja, dentro do próprio filme e por causa do evento de sua produção, novas realidades passam a ser geradas. O confronto se daria justamente quando esse “encontro” provoca, de alguma forma, o questionamento “o que é o real?”.

Este estudo se concentra especificamente na prática de feitura do roteiro, a partir de onde acreditamos ser possível observar estratégias que configurem o realismo de confronto. Os desdobramentos dessa atividade e das escolhas relacionadas a ela durante a produção, também são objeto da análise.

A abordagem, que incide sobre o processo de produção fílmica, vai ao encontro do pensamento de Lúcia Nagib, para quem, “o realismo na fase de produção é claramente identificável e mensurável, em oposição ao ‘efeito de realidade’ na fase de recepção, que varia muito de um indivíduo para outro, permanecendo inevitavelmente restrito ao campo especulativo” (NAGIB, 2017, p. 4). Assim, a análise enfoca o realismo nos modos de produção e endereçamento desenvolvidos pelos filmes.

Os dois casos em que nos baseamos são os filmes *Entre os muros da escola* (*Entre les Murs*, Laurent Cantet, 2007) e *Boyhood: Da Infância à Juventude* (*Boyhood*, Richard Linklater, 2014), que colocam lado a lado a ficção altamente planejada e a imprevisibilidade da realidade empírica, a partir de práticas como o uso de atores não-profissionais e a confecção da narrativa a partir de elementos das vidas desses atores. Além disso, ambos mantêm, ao longo do processo de realização, o roteiro “aberto” para alterações, o que permite que os filmes absorvam elementos que surjam ao longo da realização, advindos da realidade pró-fílmica.

Entre os muros da escola retrata o dia a dia de uma escola pública em Paris e aborda as relações conflituosas que se estabelecem, em sala de aula, ao longo do ano letivo, entre o professor François Marin, interpretado por François Bégaudeau e os alunos, advindos de distintas origens sócio-culturais. O filme é uma adaptação do livro de Bégaudeau, escrito em formato de peça, e baseado em sua própria experiência como professor do ensino público francês. O texto inicial “não tinha uma linha narrativa clara” (BÉGAUDEAU *apud* MANGEOT, n/d)³, mas a partir dele, o diretor, Laurent Cantet e o roteirista, Robert Campillo, escre-

3 - No original: « Il n'y avait donc pas de ligne narrative claire », tradução nossa.

veram uma “espinha dorsal”, que ainda segundo Bégaudeau “não incluía os ‘personagens’ propriamente falando, e se constituía às vezes de fazer transplantes entre as várias crianças do livro” (BÉGAUDEAU *apud* MANGEOT, n/d)⁴.

Posteriormente, Cantet realizou oficinas com os alunos de uma escola pública, muito similar à que o filme retrata. Ao longo desses encontros, os alunos contavam suas histórias e falavam sobre suas realidades. Esses encontros trouxeram elementos básicos para a composição do roteiro e dos personagens. Isso, no entanto, não se traduziu na reprodução das histórias dos alunos pelo filme, nem em depoimentos diretos; mas em uma composição que envolveu o que foi produzido durante a oficina, onde os alunos se expressavam e interagiam.

Além disso, os atores do filme foram posteriormente escolhidos entre os que participaram das oficinas. O perfil desses alunos guarda intensa similaridade com os alunos ficcionais, assim como toda a estrutura de ensino retratada no filme mantém fortes traços de semelhança (e verossimilhança) com a realidade do ensino público francês. Os professores também não eram atores profissionais, e sim, professores de escola pública. Apenas a mãe de Suleymane, um dos alunos, é uma atriz profissional. Já o cenário que representaria o colégio seria a mesma escola desses alunos, o Colégio Françoise Dolto; todavia, como ele estava em plena atividade, outra escola, muito parecida foi utilizada para as filmagens.

Essas escolhas e os métodos de confecção do roteiro e a criação dos personagens relacionam diretamente a realidade representada com a realidade circundante à produção fílmica. Isso é o que faz com que *Entre os muros da escola* opere no limiar entre a realidade empírica e o realismo fílmico, criando uma narrativa ficcional com forte apelo realista. Isso tudo é ainda potencializado pela atualidade do tema abordado, e pela visualidade documental, que as múltiplas câmeras na mão emprestam ao filme.

Além disso, o filme manteve uma confecção contínua do roteiro, incluindo elementos que surgiram com os próprios atores do filme e com os eventos que se desenrolaram ao longo das gravações; o que permitiu aproveitar de forma mais viva outros confrontos, como os já marcados no corpo dos atores, nas paredes do colégio; ou ainda, na relação aluno-professor-sistema educacional.

Essa estrutura fílmica se encaixa no que Lúcia Nagib traduz como um “compromisso ativo com a verdade do evento profílmico” (sic) (NAGIB, 2011, p. 34), uma postura ética assumida pela equipe e pelo elenco do filme quando acolhem essas estratégias. E é isso que permite que o imprevisível contido na realidade fora da tela irrompa na tela. Os filmes que analisamos se enquadram nesse conjunto, pois trazem para a narrativa elementos da vida real pré-existentes à produção fílmicas, e outros, que passam a existir por causa do próprio filme. Assim, eles passam a capturar o que Nagib chama de “eventos de verdade” (NAGIB, 2011, p. 34).

4 - No original: « Il ne comportait pas de « personnages » à proprement parler, ils en ont constitué, parfois en opérant des greffes entre plusieurs gamins du livre », tradução nossa.

É interessante ainda, fazer um paralelo entre essa noção e o pensamento do cineasta Eduardo Coutinho sobre a verdade contida no documentário, que seria a “verdade da filmagem” (COUTINHO, 1997, p. 167). Esse paralelo é fortuito porque *Entre os muros da escola*, apesar de ser identificado mais propriamente com uma estrutura ficcional (personagens e histórias fictícias, entre outros aspectos) tem como parte de seu apelo realista estratégias de registro contínuo, que se assemelham ao documental.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. (...) É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade. (COUTINHO, 1997, p. 167)

A noção de uma “verdade da filmagem” e todo o imprevisível que ela envolve traduz de forma bastante direta o produto da reprodução da realidade pró-filmica, dentro do realismo de confronto. Abraçar a imprevisibilidade com os braços da ficção, e a partir disso, gerar um novo olhar sobre a realidade é uma forma distinta de produzir realismo, ao mesmo tempo que de produzir novas realidades.

Boyhood reproduz esse processo e abraça a imprevisibilidade construindo sua narrativa a partir de elementos vivos das vidas de seus atores, particularmente aqueles inscritos nos corpos deles, como as marcas de envelhecimento. No entanto, o filme não trata particularmente de ações ou acontecimentos específicos; mas sim, do próprio acontecimento da vida. Ou melhor, *Boyhood* aborda o tempo, ou a forma como o tempo altera as vidas das pessoas.

Ao longo dos doze anos de sua produção, a equipe e o elenco *Boyhood* se comprometeram a manter encontros anuais, para gravar durante 3 ou 4 dias cenas para o filme. A cada encontro, o roteiro do filme era reescrito e ações, acontecimentos, ou algumas mudanças físicas ou emocionais ocorridas na vida dos atores eram adicionadas à narrativa. O cabelo longo de Mason no início da vida adulta e o alargador na orelha, por exemplo, foram incorporados a partir das mudanças no visual do ator Ellar Coltrane na vida real. Isso também emprestou ao protagonista uma certa rebeldia, ou uma imagem de “incompreensão diante do mundo” adulto. O que torna este filme de fundamental apreciação é sua forma de lidar com o tempo na narrativa e na produção; mas particularmente, como o tempo “real” é escamoteado para o tempo ficcional. Assim, o tempo é matéria-prima para o filme e também para o realismo que ele promove.

A relação entre o tempo e o potencial fotográfico do cinema está na base do pensamento baziniano da ontologia filmica, segundo a qual, a câmera registra aquilo que se passa diante dela, ainda que se trate de algo preparado para ser filmado e não necessariamente um evento espontâneo, como um acontecimento se apresenta ao mundo. Essa noção se relaciona diretamente com a “verdade da filmagem” de Coutinho.

Apontando mais uma camada nessa relação, Nagib inclui o elemento ético quando fala de um “compromisso ativo com a verdade do evento profílmico” (sic) (NAGIB, 2012, p. 34), ou seja, segundo ela, “ao mesmo tempo, elenco e equipe testemunham seu total comprometimento com um momento de verdade, seu envolvimento físico com o evento pró-fílmico e sua fidelidade ao que Rancière chama de ‘honestidade do meio’, enfim, sua ética de realismo” (NAGIB, 2011, p. 12).

A referência ao conceito de “honestidade do meio” (fílmico) em Rancière retoma a questão da reprodução fotográfica da realidade no cinema e se aproxima intimamente da ontologia baziniana. Rancière nos lembra que, longe de ser uma reprodução idêntica da realidade, a impressão da luz na tira de filme, ou mesmo na sua tradução digital, reproduz a realidade sob uma certa perspectiva. A maneira como a câmera está posicionada em relação à realidade é como o cinema adere significados a ela.

A “ética do realismo”, como Nagib descreve, é a maneira como a produção cinematográfica se posiciona em relação à realidade, apoiado na fidelidade da reprodução da realidade que circunda o filme à medida que ela acontece. O filme não apenas reproduz o que está na frente da câmera, mas também permite que haja espaço para que eventos imprevisíveis sejam registrados e absorvidos pela ficção, incluindo eventos que só podem ocorrer por causa do acontecimento de produção do filme, que é exatamente o oposto das formas ficcionais tradicionais. Assim, os filmes produzem uma evidente questão ética na escolha que fazem ao colocar ator e pessoa, cenário e locação, narrativa e realidade tão próximos.

Tanto *Entre os muros da escola*, que busca na realidade dos atores insumo para os personagens; quanto *Boyhood*, que estruturou uma produção de doze anos, apresentam evidências de um planejamento extremo, com o intuito de construir um espaço representativo (narrativa e mise-en-scène) crível e de forte apelo realista; e ainda, de trazer à tona imagens e histórias que se assemelham à reprodução da realidade pró-fílmica.

Dessa forma, ao associarmos a imprevisibilidade pró-fílmica à produção do realismo de confronto, entendemos que ela reside na própria matéria-prima da imagem, sua realidade (e materialidade); e é essa qualidade que os filmes que analisamos parecem ter o desejo de incluir em suas narrativas. É evidente que não se trata de uma imprevisibilidade “não planejada” e que escape totalmente à programação representativa do filme; ao contrário, é justamente o planejamento fílmico que permite a entrada de todas essas imagens no seio representativo.

Observando ainda externamente o processo de produção dos filmes, verifica-se em ambos uma “justaposição” entre os processos de criação e de produção; ou seja, ocorre um “deslocamento” da etapa de roteirização, já que esta só é completada durante, ou mesmo posteriormente, às gravações. Esta é uma forte evidência de que os filmes sob essa estratégia mantêm aberto o espaço de produção ficcional para a entrada de elementos da realidade pró-fílmica; e ao mesmo tempo, deixam essa realidade sujeita às ações do filme.

É justamente esse mecanismo que, em ambos os casos permite gerar uma potente interrogação ao real, quando os filmes colocam lado a lado elementos ficcionais e os que identificamos como advindos da realidade pró-fílmica, sendo isso também um resultado da postura ética assumida pelas produções em relação ao real. Voltando ao pensamento de Nagib, é possível falar da “ética do realismo”, segundo a qual alguns filmes mantêm uma “fidelidade ativa” à imprevisibilidade do evento de verdade.

Sob essa perspectiva, é possível localizar o realismo de confronto no limiar ético entre o realismo ontológico bazaniano, ou seja, o da reprodução do real pela câmera; e o compromisso com o evento pró-fílmico que a produção dos filmes assume. Ou ainda, como descreve Nagib, “a atração imediata desta fórmula reside no modo pelo qual ela atribui valor ético à indicialidade produzida pelo movimento contínuo e ininterrupto da câmera através da realidade objetiva” (NAGIB, 2012, p. 32).

Assim, para trazer a realidade concreta “para dentro” da representação fílmica, esses filmes assumem uma posição ética distinta, que se inicia no engajamento de equipe e elenco na reprodução do evento pró-fílmico e na fusão entre o filme e o real fenomenológico. Esse compromisso se materializa através das estratégias e processos que mantêm o espaço representativo aberto à imprevisibilidade da realidade que o circunda. É dessa forma que, como aponta Nagib, esses filmes restituem “aquilo que Rancière chamou de honestidade do meio fílmico. Em suma: a ética do realismo” (NAGIB, 2012, p. 35).

Referências

- COUTINHO, E. “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”. *Projeto História-Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, São Paulo, v. 15, 1997, p. 165-191. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>>. Acesso em: 9 out. 2019.
- MANGEOT, P. « Laurent Cantet et François Bégaudeau: joute oratoire sur les joutes oratoires ». *Univerciné*, 30 nov. 2010. Disponível em: <<https://www.universcine.com/articles/laurent-cantet-et-francois-begaudeau-joute-oratoire-sur-les-joutes-oratoires>>. Acesso em: 4 out. 2019.
- NAGIB, L. *World cinema and the ethics of realism*. Nova Iorque/Londres: Continuum, 2011.
- NAGIB, L. “World cinema e a ética do realismo”. MONZANI, J. et alii. *I Estudos de Cinema e Audiovisual Estadual São Paulo*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE, 2012.
- NAGIB, L. “Realist cinema as world cinema”. STONE, R. et al. *P. The Routledge Companion to World Cinema*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 2017, p. 310-22.

Entre versões de *O Mysterio do Dominó Preto* (1931)¹

Through versions of *The Mystery of the Black Domino* (1931)

Marcella Grecco de Araujo²
(Doutoranda-ECA/USP)

Resumo: *O Mysterio do Dominó Preto* (1931), de Cleo de Verberena, é um filme silencioso considerado perdido, porém, a sinopse publicada na Cinearte antes de sua estreia e publicações em jornais e revistas do período nos dão uma ideia de seu formato. O recente achado da novela em que foi baseado, de mesmo nome e escrita por Aristides Rabello, bem como outras duas versões literárias anteriores, abre espaço para reflexões. Propomos um caminhar entre versões de *O Mysterio do Dominó Preto*.

Palavras-chave: Cleo de Verberena, *O Mysterio do Dominó Preto*, Aristides Rabello.

Abstract: *The Mystery of the Black Domino* (1931), directed by Cleo de Verberena, is a silent film considered lost, but, the synopsis published in Cinearte before the release and publications of that time give us ideas of its format. The recent finding of the novel on which it was based, with the same name and written by Aristides Rabello, as well as two other previous literary versions, opens room for reflections. We propose here a walk through versions of *The Mystery of the Black Domino*.

Keywords: Cleo de Verberena, *The Mystery of the Black Domino*, Aristides Rabello.

Jacyra Martins da Silveira, de pseudônimo Cleo de Verberena, foi diretora e atriz no longa metragem silencioso *O Mysterio do Dominó Preto*. Produção da EPICA-FILM, empresa paulistana que abriu junto de seu marido, Cesar Melani, no início de 1930, o longa metragem estreou na sala ParaTodos, na cidade de São Paulo, em 09 de fevereiro de 1931. Tido como perdido, o que sabemos sobre a história tem como base, principalmente, uma sinopse publicada pela revista Cinearte pouco antes de seu lançamento. Outras publicações do período oferecem informações sobre o formato, produção, distribuição e recepção do filme.

O filme foi baseado na novela *O Mysterio do Dominó Preto*, de Aristides Rabello, que na ocasião utilizou o pseudônimo Martinho Corrêa. Esta novela foi publicada de forma seriada na revista paulistana *O Commentario*, entre os meses de agosto e setembro de 1926. Através de uma busca em sebos pelo país, a novela foi localizada. Em contato com Sérgio Barcellos Ximenes, que estuda o autor, ficamos sabendo que a novela teve outras duas versões anteriores. A primeira foi publicada em 1912 no jornal carioca *A Noite*, em formato de folhetim e está disponível por completo na hemeroteca da Biblioteca Nacional. A segunda,

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Silencioso.

2 - Doutoranda na ECA/USP com tese intitulada *Cleo de Verberena: cineasta brasileira*. Possui mestrado em Múltiplos/UNICAMP, pós em Jornalismo Cultural/FAAP e graduação em Mídia/UNICAMP.

intitulada *El Misterio del Dominó* foi publicada em formato de novela clássica na revista argentina *La Novela Semanal*, em 06 de junho de 1921 e temos um arquivo .pdf cedido por Ximenes. A seguir daremos detalhes de cada versão e ao final apontaremos semelhanças e diferenças entre as histórias de Cleo de Verberena e Aristides Rabello.

Começamos com a versão fílmica, de Cleo de Verberena. De acordo com *Cinearte* (1931), Marcos (Nelson de Oliveira) e Virgílio (Laes Mac Reni) eram estudantes de medicina e moravam juntos. No fim do primeiro dia de carnaval, Marcos voltou para casa e ao guardar o paletó no armário viu o cadáver de uma mulher. Ela trajava um Dominó³ preto e era jovem, com cerca de 26 anos. Quando pensou em sair de lá, Virgílio chegou ao seu encontro. Marcos o acusou de assassino, porém, Virgílio pediu que mantivesse calma e o deixasse explicar.



Figura 1: Marcos e Virgílio. | Fonte: *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.6, n. 256, p6-7, 34-35, 21 jan. 1931. Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Contou que conhecia a mulher, que se chamava Cleo (Cleo de Verberena), e que era esposa do Comendador Fernando de Almeida (Emílio Dumas). Disse que quando se encontraram durante o corso na Avenida Paulista ele ficou brincando com os passantes, até que ouviu de um dos carros uma voz conhecida que chamava o seu nome. Era Cleo, que pedia por ajuda, pois dizia ter sido envenenada. Como o carro ia devagar, devido ao corso, saíram os dois andando em busca de uma farmácia. Porém, não encontraram nenhuma aberta e, já quase sem forças, resolveu levá-la para casa, onde tinha alguns medicamentos que talvez pudesse ajudar.

Chegando no quarto, Cleo tombou no sofá e o medicamento, após aplicado, serviu apenas para que tivesse tempo de contar o que havia acontecido. Ela mostrou um recado que trazia consigo. Era uma carta datilografada em que se lia “Espero-te no Trianon, às 5 horas, Cleo. É assumpto urgente. Do teu Renato.” (*O mysterio do dominó preto*, 1931).

3 - Personagem da *Commedia Dell'Arte*, assim como Columbina, Pierrot e Arlequim, o Dominó era muito comum no carnaval, pois permitia total disfarce a que utilizasse a fantasia, já que era composta por longa túnica, capuz, luvas e máscara. Esta característica associou o personagem a diversas histórias de mistério.



Figura 2: Cleo recebe a carta. | Fonte: Banco de conteúdos culturais da Cinemateca Brasileira

Cleo disse que estava em casa quando recebeu a carta e que seu marido jogava *poker* com amigos. No início não quis ir ao encontro de Renato (Rodolpho Mayer), porém, ao lembrar-se de como ele bom e amoroso, resolvera ir. Ao chegar no Trianon, Renato também estava vestido de Dominó, com uma máscara que lhe cobria o rosto. Pouco falou e lhe ofereceu uma bebida envenenada que, desprevenida, tomou. Virgílio disse a Marcos que logo em seguida Cleo morreu, sem haver tempo para nem mesmo chamar por ajuda.



Figura 3: Cleo sai de casa. | Fonte: Cinearte, Rio de Janeiro, v.6, n. 261, p.4, 25 fev. 1931. | Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Virgílio contou que conhecia Cleo há tempos, quando ele ainda praticava no Instituto Paulista, pois um dia ela levou uma velha ama, que muito estimava, para ser operada e a deixou aos seus cuidados. Disse que surgiu um intenso e repentino amor entre eles e que a queria profundamente, porém, sentia que ela escondia algo, o que logo descobriu quando, em uma ocasião na cidade de Santos, Cleo o apresentou friamente a um senhor dizendo ser o seu marido.



Figura 4: Cleo, Virgílio e seu marido em Santos. | Fonte: Cinearte, Rio de Janeiro, v.5, n.248, p.4-5, 26 nov. 1930. Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo

Virgílio disse a Marcos que nunca gostou de mulheres casadas e que Cleo não fazia questão de esconder o relacionamento:

Sabes, perfeitamente, que mulheres casadas sempre foram minha aversão. Cleo, além disso, era demasiadamente espalhafatosa e pouco se incomodava com o demonstrar ou com o occultar seus sentimentos. Se continuasse aquella farça, seria, com certeza, seu amante em pouco tempo e aquilo às claras, no seu proprio lar, talvez, dado o seu temperamento sensual, despótico. (O mysterio do dominó preto, 1931)

Disse que não quis levar adiante o caso com Cleo e que desde então não mais havia a visto. Decidiram os dois rapazes que deviam buscar por Renato, o suposto assassino de Cleo, para que Virgílio não tivesse problemas com a polícia. No dia seguinte, segundo dia de carnaval, Virgílio foi até um quartel onde sabia existir um tenente Renato. Apresentou-se a ele como jornalista e fingiu que queria informações sobre o setor que ficava a seu comando. Disse que havia o visto com Cleo, a esposa do Comendador, no Trianon, no dia anterior. Renato sorriu e disse que se tratava de um engano, mas que, de fato, conhecia um pouco a senhora em questão. Virgílio ficou revoltado e disse ao tenente que a mulher estava morta. Renato ficou surpreso, mais ainda quando viu o bilhete datilografado e assinado em seu nome. Virgílio não entendeu muito bem por que Renato ficava repetindo “minha noiva, minha noiva”, e afirmou que precisava urgentemente resolver aquele caso pois sabia que eram amantes. Renato, que em princípio negou, disse que iria se livrar do corpo.

Combinaram de se encontrar no dia seguinte, e assim foi feito, porém, Renato apareceu acompanhado de sua noiva, Alice (Lina Vera), que, acreditando ser Virgílio da polícia, confessou o crime. Alice disse que sabia que Cleo e Renato eram amantes e que, querendo ele somente para ela, resolveu matá-la. Virgílio não acreditou, pois Cleo havia dito que se encontrara com um homem, mas ao ver o corpo no carro de Renato, sentiu-se aliviado. Renato levou então o corpo para a polícia e lá encontrou, surpreso, o cadáver de Júlio, irmão de Alice, que após confessar o crime havia se suicidado. Na manhã seguinte, Virgílio e Marcos encontraram a notícia com o responsável pelo assassinato no jornal.

Passemos agora para as versões de Aristides Rabello. A primeira é, segundo Ximenes (2018), uma novela epistolar baseada em múltiplas perspectivas. A história foi publicada através de cartas no jornal carioca *A Noite*, entre 24 de fevereiro e 13 de março de 1912. Em 24 de fevereiro, realmente sábado de carnaval do ano de 1912, o jornal publicou uma carta anônima de um estudante de medicina que dizia ter em seu quarto o corpo de uma mulher trajando um Dominó preto. Ele escreveu que estava no curso quando, de dentro de um dos carros, a mulher pediu por ajuda. Ela sabia que ele era estudante de medicina e estava passando muito mal, porém não queria ir para casa fantasiada, já que seu marido não sabia que estava no carnaval. Ele hesitou, mas resolveu ajudar. Todas as farmácias estavam fechadas devido ao feriado e, como tinha alguns medicamentos em casa, resolveram ir para lá. Pouco antes de morrer a mulher confessou que estava indo de encontro a um amante e que, muito provavelmente, ele havia a envenenado. Ela disse seu nome e o estudante escreveu que o revelaria nas páginas do jornal caso não entrasse em contato.

Ao longo de 16 capítulos, 21 personagens enviaram cartas anônimas para jornal. Ficamos sabendo que o amante era um oficial da Marinha mas que, como no filme, não tinha se encontrado com ela. A partir do oitavo episódio, em 4 de março de 1912, o caso ganhou o título de *O Mysterio do Domino Preto*. No dia 13 de março de 1912, a última carta do estudante foi publicada no jornal. Através dela somos informados que uma viúva, que havia sido noiva do oficial da Marinha e por quem ainda nutria sentimentos, era a responsável pelo crime. De forma a não se envolver com a polícia, de não colocar o nome do oficial em um escândalo e de não punir uma mulher que agira somente por amor, os envolvidos resolvem sumir com o corpo da indigna mulher que traia o marido. O estudante escreveu então que, com a ajuda de um amigo, também estudante de medicina, desarticulou os membros da mulher vestida de Dominó preto de forma a caber em três malas, ficando ele incumbido da mala em que continha o tronco, o amigo “da que levava os membros inferiores e o official transportava a que encerrava a cabeça e os membros superiores.” (RABELLO, 1912b, p. 2). Ao término da carta vemos que o corpo foi enterrado mata adentro em um ponto na estrada da Gávea, no Rio de Janeiro. Nenhuma explicação foi dada pelo jornal sobre a veracidade do crime, tampouco o nome de Aristides Rabello citado. Em uma das cartas o estudante enviou uma foto da mulher morta em seu armário, de forma a provar se tratar de um caso real. Porém, a localização das cartas no rodapé das páginas, como um folhetim, fazia os leitores imaginarem se tratar de uma ficção.



Figura 5: Carta do estudante com foto. | Fonte: A Noite, Rio de Janeiro, ano II, n. 200, p. 2, 5 mar. 1912. Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A segunda versão da história publicada em forma de novela clássica na revista argentina *La Novela Semanal*, em 06 de junho de 1921, e intitulada *El Misterio del Dominó*, foi atribuída publicamente a Aristides Rabello. Nela, um estudante de medicina relembra algo que aconteceu com ele no carnaval de 1912 e conta, em primeira pessoa para o leitor, como os fatos sucederam. A trama é basicamente a mesma da primeira versão, com algumas alterações em concordância com o novo formato de publicação. Desta vez, os estudantes de medicina têm nome, Marcos e Virgílio, e quem narra a história é Marcos. A viúva nesta versão ainda é a assassina e os estudantes de medicina e o oficial também resolvem colocar um fim no caso sem envolver a polícia. O final, porém, é diferente: aproveitando a confusão das ruas por causa do carnaval, eles carregam a mulher fantasiada de Dominó preto apoiada nos ombros, como se fosse um bêbado. Vão de carro até um cais, onde o oficial da Marinha aguardava com um bote, e entregam o corpo a ele, que some remando mar adentro.



Figura 6: Capa da revista *La Novela Semanal*, contendo *El Misterio del Dominó*, de Aristides Rabello.

A terceira versão, intitulada *O Mysterio do Dominó Preto*, foi publicada na revista paulistana quinzenal *O Commentario* entre os meses de agosto e setembro de 1926. Na ocasião, Aristides Rabello, que além de se dedicar à escrita era médico, utilizou o pseudônimo de Martinho Corrêa. Foram três capítulos e a história é bastante similar à versão em espanhol,

novamente com pequenas alterações mais adequadas ao meio, uma publicação seriada. Quem narra os acontecimentos do carnaval de 1912 é Marcos, a assassina é a viúva e o corpo da mulher fantasiada é também levado em um carro, como se fosse um bêbado desacordado, e entregue ao oficial que aguardava no cais com um bote.

Algumas reflexões: em todas as versões de Aristides o responsável pelo assassinato é uma mulher, Cleo de Verberena escolhe responsabilizar um homem pelo crime. Nas versões de Aristides a assassina é poupada da prisão, já na história de Cleo, o corpo é levado para a polícia e o culpado pelo assassinato noticiado nos jornais.

Nas versões de Aristides, o marido não sabe que sua mulher foi para o carnaval. Ela sai escondida e, de acordo com a última versão, Virgílio conta para Marcos que:

Ella, entretanto, disse-me que o marido se achava em casa, em seu escriptorio, com dous homens de negocio, estudando, atarefados, o projecto de uma nova companhia industrial, quando ella escapou pela escada de serviço. (CORRÉA, 1926, p. 312)

Já na história de Cleo, a mulher vai fantasiada de Dominó preto ao encontro do marido, que jogava *poker* com amigos, antes de sair para o carnaval. Como podemos ver no *still* abaixo, ela conversa com ele segurando a máscara pelas mãos.



Figura 7: Cleo conversa com o marido. | Fonte: Banco de conteúdos culturais da Cinemateca Brasileira

A mulher fantasiada de Dominó preto tem mais amantes na versão de Cleo do que nas versões de Aristides. Na versão de Cleo, o estudante de medicina a quem ela pede ajuda já fora seu amante, enquanto que nas versões de Aristides, eram apenas conhecidos. A personagem de Cleo parece mais livre e dona de si do que nas versões literárias. A história, inclusive, gira em torno dela, que segundo Paulo Emilio “está na fita o tempo todo muito viva, bem viva, nas reminiscências de todas as pessoas que tiveram contato com ela e que foram sucessivamente acusadas de serem os seus assassinos”. (GOMES, [19-]). Já nas versões de Aristides, a mulher de Dominó preto é como um objeto, somente o pretexto para a aventura em que os estudantes se envolvem no carnaval de 1912. Em todas as versões a personagem tem a morte como fim, inclusive na de Cleo. Provavelmente o filme seria um escândalo ou proibido para moças e senhoras se uma personagem com tal comportamento não sofresse alguma severa punição.

Referências

CORRÊA, M. *O mysterio do dominó preto*. In. VEIGA, M. (org.). *O Commentario*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1926, v. 2.

GOMES, P. E. S. *Anotações encontradas em arquivo pessoal na Cinemateca Brasileira*. São Paulo: [s.n.], [19-].

RABELLO, A. “El misterio del dominó”. *La Novela Semanal*, Buenos Aires, v. 5, n. 186, jun. 1921.

_____. “Um mistério?”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 fev. 1912a. Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/857>. Acesso em: 17 jul. 2019.

_____. “O mysterio do domino preto. O ‘estudante’ sepulta o cadaver”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1912b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/348970_01/923>. Acesso em: 09 ago. 2019.

O mysterio do dominó preto. *Cinearte*, Rio de Janeiro, v.6, n. 256, p. 6, 21 jan. 1931. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/docreader/162531/11767>>. Acesso em: 24 out. 2019.

XIMENES, S. B. *Troca de e-mails com a autora*. São Paulo, 6 jul. 2018.

Filmar sem saber, filmar sem compreender, filmar para ver: a epifania dos arquivos abandonados e inacabados da Shoah¹

Filming without knowing, filming without understanding, filming for seeing: the epiphany of the abandoned and unfinished Shoah archives

Marcia Antabi²

Resumo: A reutilização de filmes de arquivo produzidos na abertura do campo de concentração de Bergen-Belsen e no gueto de Varsóvia a partir dos documentários *Memória dos Campos* e *Um Filme Inacabado*. Restos de películas encontrados que sobreviveram à destruição são revisitados e, durante a montagem, reconstroem uma nova memória cultural. Através da perspectiva do espectador e do cinegrafista surge a dúvida sobre a dimensão ética entre ver e crer.

Palavras-chave: cinema de arquivo, documentário, memória, *Shoah*.

Abstract: The reuse of archival film footage produced in the opening of the Bergen-Belsen concentration camp and in the Warsaw ghetto through the documentaries *Memory of the Camps* and *A Film Unfinished*. Traces of found footage films which survived the destruction are revisited and, through montage, reconstructs a new cultural memory. Through the perspective of the spectator and the cameraman emerge the concern about the ethical dimension between to see and to believe.

Keywords: documentary, film archives, memory, *Shoah*.

Memórias engavetadas, potências de ruptura

Em novembro de 2005 Jean-Louis Comolli discutiu em um seminário na Universidade Federal de Minas Gerais, a respeito da tensão entre ver e crer e sobre como lidar com o insuportável nas imagens. A partir do documentário *Memória dos Campos*, o teórico do cinema convoca não só o espectador, mas também o cinegrafista, a tomar uma posição no momento em que ver torna-se impossível. Em artigo, Comolli (2006) sustenta que ao cinema é atribuída uma função de representação e de prova, portanto aquilo que se torna visível, o que é mostrado, transforma-se em testemunho de uma verdade.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Montagem audiovisual: reflexões e experiências.

2 - Marcia Antabi é doutoranda em Comunicação Social na PUC-Rio e *Master of Fine Arts* pela *School of Visual Arts New York*. É fotógrafa e realizadora. Leciona práticas de montagem audiovisual na PUC-Rio.

O documentário, filmado em Bergen-Belsen em abril de 1945, foi montado no mesmo ano, e abandonado antes de ser finalizado. No entanto, o título *Memória dos Campos* foi atribuído somente em 1984 pelo *Imperial War Museum*, em Londres. Durante décadas, o filme ficou guardado nos arquivos do museu, absolutamente esquecido. Um material de arquivo que destacava como, ao longo de anos, a moral corrente fora retorcida. Na década de 1980, o sobrevivente da *Shoah* Primo Levi já afirmava que em um regime totalitário, a educação, a propaganda e a informação não encontram obstáculos.

Paul Virilio cita o depoimento de Albert Speer, arquiteto-chefe e ministro do armamento do 3º Reich, no tribunal de Nuremberg: “a desmedida dos acontecimentos criminosos destes anos de guerra poderia se explicar pelo fato de, para cometê-lo, Hitler soube servir-se primeiro dos meios oferecidos pela técnica”. E Virilio acrescenta: “o cinema foi um destes meios”.

Quando os exércitos aliados invadiram a Alemanha no final da Segunda Guerra Mundial, as tropas inglesas entraram em Bergen-Belsen e se afrontaram com “uma grande mistura de vivos e mortos” (COMOLLI, 2006, p.12), sob terríveis condições de fome e tifo. Os líderes e integrantes da SS naquele campo não tiveram tempo para fugir e foram feitos prisioneiros. Naquela semana, sob a mira das câmeras, os carrascos da SS foram obrigados a desempenhar uma função antagônica à ordem nazista: enterrar os milhares de cadáveres das vítimas.

O inglês George Rodger foi o cinegrafista responsável pelas imagens que documentaram a abertura do campo. Segundo ele, o choque sofrido, ao se depararem com montanhas de cadáveres, foi tão violento que foi possível filmar “trabalhando como se o objeto não existisse” (SORLIN *apud* COMOLLI, 2006, p. 14). Tanto as autoridades como a população do entorno do campo foram convocados a ver para crer. Descerrar os olhos requer coragem. Além de imagens das vítimas das atrocidades e dos criminosos, foram também gravadas as reações de civis alemães diante das evidências. Segundo Comolli, “nunca o cinema havia filmado aquilo. [...] Nunca, na invenção do cinema, na utopia que se realizou sob a forma do cinema, semelhante espetáculo fora pensável”.



Figuras 1, 2, 3 e 4: *Memória dos Campos*: abertura de Bergen-Belsen e o olhar do cinema.

As imagens filmadas por Rodger, enviadas a Londres, provocaram perturbação. Sidney Bernstein, distribuidor e empresário, propôs às autoridades britânicas a montagem de um filme com as imagens da liberação dos campos, filmadas pelos aliados e pelos soviéticos. Era necessário mostrar, através daquelas imagens, a dimensão do *inimaginável*. Bernstein convidou o amigo e associado cineasta britânico Alfred Hitchcock para supervisionar a montagem

do produto final. Segundo Comolli (2006), a dúvida que se sucedeu diante da potência de ruptura do ainda-não-visto de Bergen-Belsen colocou em questão o risco de que o material pudesse ser percebido como um exagero propagandístico. Será que acreditariam naquelas imagens? Ou seriam elas tão *inolháveis* (p. 38) que tenderiam a se tornar inverossímeis?

Para Comolli, tanto Bernstein quanto Hitchcock sabiam que o espectador de cinema já apresentava desconfianças e que as imagens inscritas diante do olho da câmera de Rodger exigiam ser provadas como sendo reais e não artificiais (p. 28). Hitchcock no intuito do fazer ver para crer, traçou duas estratégias narrativas: contextualizar o *inferno*, a saber, incluir os planos do entorno do campo de concentração, onde os habitantes de fora das cercas de arame farpado viviam uma vida normal; e filmar em panorâmica e planos-sequência para garantir associações, segundo a lógica da montagem interdita de Bazin³. A continuidade aliada à profundidade de campo, assegurariam a realidade do inacreditável e uma correlação dos algozes da SS com as vítimas e com os cadáveres empilhados, além de deslocar os espectadores para o exercício de tomar coragem para ver.

Percorrendo o fio condutor através da dinâmica do tempo *agora* de Walter Benjamin, as imagens de *Memória dos Campos* insistem em um aprofundamento no presente como um gesto de pausa em relação ao passado, mas também como uma centelha que pode corresponder à uma imagem de um futuro ainda não acontecido. Durante a filmagem no campo de Bergen-Belsen ainda não era possível compreender a dimensão da tragédia. Segundo Comolli, até mesmo a montagem não era então consciente da gravidade do que foi a *Shoah*. O sentido ainda não dado, no entanto, já era inscrito nas imagens filmadas sem que se soubesse, “o sentido ainda não revelado” (DIDI-HUBERMAN *apud* COMOLLI, 2006, p. 32).

Imagens de arquivo que escapam e recuperam os *agoras*

A significação dada às imagens de arquivos retomadas hoje depende repetidamente de uma ética e de valores quando as observamos e as reutilizamos. As películas utilizadas no documentário *Um Filme Inacabado* (2010) sobreviveram.

Não foram queimadas, seguindo a ordem dos nazistas: apagar tudo o que pudesse deixar marcas da atrocidade. Os corpos deveriam virar cinzas, mas também as roupas, as fotos, os documentos, as cartas, os filmes. A ideia central era eliminar as pistas e transformar a barbárie no *inimaginável*. Assim como as imagens de *Memória dos Campos*, os rolos de filmes encontrados após a Segunda Grande Guerra tornaram-se vestígios. Com certeza, deveriam ter sido destruídos, juntamente com cerca de noventa por cento das milhares de imagens queimadas, mas o acaso da história providenciou que esses estilhaços sobrevivessem.

3 - Para André Bazin (1918 - 1958), o realismo do cinema consiste em observar a unidade espacial de um acontecimento. A lei estética do teórico do cinema é esclarecida no seguinte princípio do texto *Montagem proibida*: “quando o essencial de um acontecimento está dependente da presença simultânea de dois ou vários fatores da ação, a montagem fica proibida” (BAZIN, 1991, p. 62).

Uma década após o fim da guerra, os arquivistas da Alemanha Ocidental começaram, pela primeira vez, a organizar o que restava da máquina de propaganda de Hitler. Em um depósito em Varsóvia, uma única cópia de um filme de uma hora de duração foi encontrada. Assim como em *Memória dos Campos*, o material foi descoberto sem trilha sonora, sem áudio e sem créditos. O rolo continha o título: *O Gueto*. Era um corte do maior filme de propaganda nazista filmado no gueto de Varsóvia, o maior gueto judeu arquitetado pelos nazistas na Polônia ocupada.

As imagens, foram produzidas por uma equipe de cinegrafistas alemães enviada ao gueto em maio de 1942 para que filmassem o “cotidiano” dos habitantes durante um mês. O trabalho da montagem parou no estágio inicial e o filme não foi finalizado. Durante a década de 1960, um historiador alemão ao fazer uma pesquisa sobre o gueto nos arquivos de Varsóvia, descobriu uma permissão de entrada no gueto concedida a um cinegrafista alemão na época da filmagem. Um documento que revelava o responsável por estas imagens: Willy Wist.

Pela primeira vez, o ponto de vista do homem por trás de uma câmera do nazismo foi apresentado, através das transcrições, do tribunal de Nuremberg, que registrou exatamente o que foi perguntado e o que o cinegrafista respondeu. Wist, que desistiu da profissão logo após a guerra, ironicamente tornou-se um comerciante de sucatas de classe média. Ele queimou as cópias de filmes que gravou durante a guerra para ocultar as pistas, mas um documento e um rolo intitulado *O Gueto* tornaram-se seus rastros. Wist declarou que seguia ordens, que nunca soube qual era a proposta da gravação, mas que era absolutamente óbvio para ele que a intenção do filme era a propaganda, especialmente porque o foco eram as desigualdades entre os judeus pobres e os judeus ricos do gueto.

Em 1998, Adrian Wood, um pesquisador britânico com experiência em arquivos sobre a *Shoah*, procurava um material sobre os Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 em uma base da Força Aérea americana na Alemanha e encontrou duas latas de filme no chão intituladas: *O Gueto*.

O que Wood desenterrou foram várias tomadas deixadas de fora do filme inacabado encontrado décadas antes, onde cinegrafistas alemães e guardas da SS entravam acidentalmente nas cenas filmadas em maio de 1942 no gueto. Estas tomadas indicavam uma provável evidência de que as cenas de judeus vivendo uma vida farta dentro do gueto eram o resultado da encenação e da montagem da propaganda nazista.

As imagens de *Um Filme Inacabado* impactam a partir do primeiro minuto. A tomada das cenas do gueto, feita de cima, em plano longo e aberto, conduz o espectador para uma esquina da história sombria do gueto de Varsóvia. Separada por um muro, a rua movimentada vista de cima parece fazer parte de um cotidiano casual da primeira metade do século XX. Sem a devida contextualização, não é possível perceber aqui que as imagens mostram uma prisão cercada por muros.

Cenas de mulheres bem vestidas, confirmando uma vida luxuosa são montadas em sequência a outras, de pessoas definhando pelas ruas. Em uma festa, garçons carregam bandejas repletas de comida para expor ao mundo o paraíso em que os judeus ricos viviam dentro do gueto. O corte a seguir, desloca o cotidiano para closes de crianças e adultos esfomeados e abandonados nas ruas.



Figuras 5, 6, 7 e 8: *Um filme inacabado*. cotidiano do gueto; Figura 8: encenação de uma festa no gueto.

Segundo Wist, enquanto filmava, percebia que tanto o comércio nas ruas quanto o ambiente das casas evidenciavam uma superlotação. Além dos depoimentos de Wist, a diretora israelense Yael Hersonski incluiu no documentário cinco sobreviventes do gueto de Varsóvia, que na época eram crianças ou adolescentes. Eles concordaram em assistir o filme *inacabado*. São espectadores e atores de um mesmo filme. Uma mulher questiona ao assistir: “E se eu encontrar alguém que conheço?” Outra sobrevivente suspira: “Talvez dentre essa multidão eu possa ver minha mãe andando...” Descobrimos aqui o arquivo do passado como lacuna, como resultado de censuras, destruições, agressões que começa a “se tornar legível quando as singularidades aparecem e dinamicamente se conectam entre si através da montagem, da escrita, do cinema” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 96, tradução nossa).

Wist, reitera que nunca se deu conta que essas pessoas que filmava em maio de 1942 seriam sistematicamente assassinadas. Os depoimentos são desconcertantes. Os 400 mil judeus presos em um espaço de 3,5 quilômetros quadrados a partir daqueles olhares atravessando a lente do cinegrafista se perpetuaram nas imagens do cotidiano do gueto. Desses, 300 mil morreram assassinados e 92 mil sucumbiram assediados pela fome ou por doenças. Mesmo com a câmera de Wist a serviço do sistema totalitário, percebemos como “o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade” (BENJAMIN, 1987, p. 187).

O que pensam essas pessoas? O que sabem? O que veem? E como resistir? Nesse período já haviam fortes rumores no gueto sobre as deportações para os campos da morte. Mais do que um documento histórico de uma realidade que tentou ser apagada antes mesmo de chegar ao fim, o deslocamento das imagens do passado para o *agora* presente e a experiência humana registrada através da câmera de Wist, reorientam a percepção do espectador para o filme de Varsóvia. Os sobreviventes, espectadores da sala de cinema, parecem falar pelos que não podem mais.

Segundo Hersonski, a sistemática documentação dos horrores da guerra mudou para sempre a forma como o passado é arquivado. “Estas imagens foram utilizadas em muitos filmes e, em alguns casos, foram apresentadas como representações de uma verdade histórica. O que comprova a forma distorcida como as imagens de arquivo são utilizadas em

muitos documentários” (tradução nossa). Em respeito aos que não podem mais falar, cabe a nós, espectadores, o exercício ético do resgate da memória através do cinema - das artes - e uma atenção na tentativa de ver o que o passado nos diz a respeito do futuro.

Considerações finais

Repensar o arquivo como o *grão do acontecimento* (DIDI-HUBERMAN, 2012) é perfurar uma brecha na história concebida, onde uma matéria normalmente não-linear, só adquire significado ao ser pacientemente elaborada.

Memória dos Campos e *Um filme Inacabado* foram elaborados como documentos que interessam à memória coletiva e também como testemunhos da barbárie. As imagens, produzidas há 73 e há 75 anos, respectivamente, são hoje sempre necessárias, portanto, “devemos continuar a remexer na sua tão frágil temporalidade. ‘A imagem autêntica do passado’, escreve Benjamin, ‘aparece somente num clarão’. Imagem que não surge senão para eclipsar para sempre no instante seguinte” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 69). Para Benjamin, o potencial radical do cinema se constrói no status de prática coletiva (RUSSELL, 2018, p. 5, tradução nossa). O exercício de pensar através das imagens é continuamente relevante para a arte da apropriação de imagens no século XXI.

Para a pesquisadora canadense Catherine Russell (2018) as imagens de arquivos esquecidos eram misteriosos e secretos até que suas energias são liberadas em flashes de reconhecimento, as epifanias. Os artistas da imagem em movimento são responsáveis pelas centelhas, “que só ocorrem na presença do espectador” (p. 9, tradução nossa). Os filmes foram desengavetados, mas para Comolli as perguntas que irromperam a partir da filmagem e no decorrer da montagem são urgentes e permanecem em aberto. Como filmar o vestígio do impensável? Como ajudar o espectador a traçar reassociações em sua tela mental e alinhavar uma teia que o auxilie a ver e a crer a partir do horror filmado? Os filmes, reaccessados e remontados, continuam atuais, e sugerem novos caminhos para a compreensão do mundo em que vivemos e da sempre labiríntica alma humana.

Referências

- BAZIN, A. *Montagem proibida*. In: O Cinema: ensaios. 1ª edição. Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. Brasiliense, 1987.
- COMOLLI, J. *A última dança: como ser espectador de Memory of the Camps*”. *Devires*., Belo Horizonte, v. 3, n. 1, jan.-dez. 2006.
- _____. *Opening the camps, closing the eyes: image, history, readability*. In: POLLOCK, G.; SILVERMAN, M. *Concentrationary Cinema: aesthetics as political resistance in Alain Resnais's Night and Fog*. New York: Berghahn Books, 2011.

4 - CATSOULIS, Jeannette. *An israeli finds new meaning in a nazi film*. The New York Times. 2010. Disponível em: <<https://nyti.ms/2jUSHC7>>. Acesso em: 21 out. 2019.

XXIII

SO
CI
NE

_____. *Quando as imagens tocam o real*. In: Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012.

LEVI, P. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. 3ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra: 2016.

RUSSELL, C. *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Duke University, 2018.

VIRILIO, P. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Página Aberta Ltda., 1993.

Filmografia

MEMORY of the Camps. Afred Hitchcock, Sidney Bernstein. Inglaterra. 1945. preto e branco. 58 min.

A FILM Unfinished. Yael Hersonski. Israel. 2010. preto e branco. 87 min.

Visão em colapso: corpo e finitude entre Jarman e Saramago¹

Collapsing vision: body and finitude
between Jarman and Saramago

Marcia de N S Ferran²
(Prof Adjunta UFF)

Resumo: Na criação fílmica e poética o aspecto “visual” do audiovisual merece comumente estudos fenomenológicos e semióticos. Nesse sentido, ao idealizar um filme que exhibe exclusivamente uma tela monocromática azul, quando estava à beira da perda total da visão, Derek Jarman legou ao estudo do cinema de ensaio ou cinema de exposição, um desafiante manifesto sobre os limites e a autonomia da criação fílmica. “Azul” -um filme-ensaio- trata de finitude física e finitude de modelos ao abrir mão de imagens sem abrir mão de narrativa. Assim, nos lega ao mesmo passo a latência da inventividade.

Palavras-chave: Derek Jarman, Cinema de Ensaio, Cinema Queer, Fabulação.

Abstract: In filmic and poetic creation the “visual” aspect of audiovisual commonly deserves phenomenological and semiotic studies. In this sense, by devising a film that exclusively exhibits a blue monochrome screen when on the verge of total loss of sight, Derek Jarman left the study of rehearsal cinema or exhibition cinema, a defiant manifesto about the limits and autonomy of filmic creation. “Blue” – an essay film - deals with physical finitude and model finitude by giving up images without giving up narrative. Thus, we are left with the latency of inventiveness.

Keywords: Derek Jarman, Essay Cinema, Queer-cinema, Fabulation.

Desvio Inicial

Para iniciar preciso assumir um desvio do caminho do título que foi inicialmente proposto para a Socine. Farei uma certa “traição” da ideia inicial que faz parte dos riscos saudáveis de pesquisa. Assim a proposta era examinar o estatuto da visão e da sua falta (cegueira) como deflagrador de limites e potenciais para a sociabilidade e para a criação cinematográfica através do filme *A Cegueira* (Fernando Meirelles) e do *Blue* de Derek Jarman. A fagulha inicial de fato vem do romance *Ensaio sobre a cegueira* e do filme *Cegueira*, porém depois que me debrucei mais longamente sobre a “gênese” do filme *Blue* de Derek Jarman, foi sobre esse que resolvi focar nessa mesa.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ME: Corpo, duração e finitude: Jarman, Tsai Ming-Liang e *Black Mirror*.

2 - Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense, Departamento de Artes e Estudos Culturais. Fez Doutorado co-tutela em Arquitetura e Filosofia pela Universidade Federal da Bahia e pela Université Paris 1.

Ainda para esse recorte menor contribuiu o tema desse ano da Socine que é “memória”. Memória perpassa poeticamente e politicamente a obra de Jarman, cineasta britânico, que também era diretor de arte, artista plástico e que faleceu em 1994 aos 52 anos em decorrência de AIDS.

No romance de Saramago me instigava a temática onde visão é um meio de controle. Através de uma parábola, ter visão no meio de todos ao redor cegos também acarretava o triste privilégio de se assistir/testemunhar um colapso da civilidade, um colapso da hospitalidade e uma finitude material como potência para uma reinvenção. Ali a memória era uma ferramenta corporal contra a cegueira branca. No filme de 2008 baseado no livro, dirigido por Fernando Meireles estamos na posição tradicional de expectadores de um enredo e confortáveis em saber que aquilo é ficção.

O incômodo teórico que me passou na época remetia ao alerta de Emanuel Lévinas sobre a radicalidade de fazer face ao rosto do outro, o enigma que também Derrida sublinhava na obra de Lévinas sobre a hospitalidade que seria estar aberto à alteridade do outro. Um outro que fala outra língua, gosta de outras artes, tem outra opção sexual, tem cicatrizes e tantas outras especificidades que hoje se encontram justamente no rol das políticas repressivas tanto numa São Paulo ficcionalmente em calamidade ou numa Londres xenófoba.

Gostaria de balizar o modo como meu contato com o filme *Blue* do diretor Jarman se produziu pois isso explica bastante o leque de análises que me instigam. A primeira vez que “assisti” o filme *Blue* foi numa mostra considerada de filmes “queer” e de “ensaio” numa sala convencional de uma célebre instituição artística inglesa em 2015. A segunda oportunidade de assistir foi nesse ano de 2019 num ciclo de “filmes de artistas” ao ar livre ao redor da piscina na Escola de Artes Visuais Parque Lage no Rio de Janeiro. E nesse semestre eu trouxe para os meus alunos da disciplina de graduação *Videoarte, cidade e cultura*, alguns trabalhos mais antigos do diretor além do *Blue*. Então estamos aqui nas searas de cinema experimental ou cinema de ensaio. Me interessam o trânsito e a superposição entre os códigos de diferentes campos em que Derek Jarman se move: direção de arte, cenografia, artes visuais, ensaio sonoro, engajamento político.

Em “*Blue*” quem realmente “completa” a obra é a “audiência” que pode projetar sobre o azul, que Jarman havia anunciado como sendo uma homenagem à Yves Klein, acervos íntimos de memórias. Ao mostrar esse filme aos alunos de graduação de uma disciplina³ de *Videoarte* inúmeros relatos completaram e redirecionaram as fontes, poemas, descrições, informações sonoras, por si só já variadas “ouvidas” no filme.

Em certo momento uma das vozes da narração alerta contra as imagens “liberte-se da imagem”.

3 - Bacharelado em Produção Cultural no Departamento de Artes e Estudos Culturais, na Universidade Federal Fluminense na cidade de Rio das Ostras.

Em 1992 Jarman estava em processo de pesquisa para o filme sobre a vida e a obra do filósofo Wittgenstein, cujo livro *Remarks on Colour* o inspirou a escrever o livro CHROMA. Dentro desse livro está o ensaio BLUE que viraria filme quando já estava em processo de ficar cego em 1993 devido a efeitos colaterais da AIDS. Jarman cita diretamente o filósofo que considerava que “ver é uma questão de imaginação e nada simplesmente fisiológico” e sugeria que “a cor vista em semi-escuridão” é um perfeito ponto de partida... Ponto de partida para a imaginação !!! Um livro cheio de indagações filosóficas sobre Ver e Não Ver e sobre a finitude de um sistema-corpo artístico para quem a “cegueira era o maior pesadelo”.

Significativamente no livro Chroma a primeira das cores livremente analisadas é o branco, sob a seguinte etiqueta “White Lies”: Mentiras brancas, ou em outra interpretação “O branco que mente”.

Num lugar o branco é a cegueira que pode ser o passo para a invenção, num outro o branco é a cor traiçoeira. Na cegueira branca de Saramago encontramos o problema ético Levinassiano do sentido da visão como possibilidade de encontro com o rosto do outro, e é neste encontro que reside o limiar entre paz e Guerra. Na tela azul de Derek Jarman encontramos o limiar entre cinema, música e pintura.

Mas como dentre tantas cores que ele poetiza, analisa e historiciza no livro, Jarman escolhe o azul para basear seu filme? Varias razões, dentre elas sua devoção ao azul patenteado por Yves Klein; outra razão é que o azul é tradicionalmente a cor do Chroma-key usado para inserir cenários remotos. O que é um “papel em branco” para o desenho, pode ser às vezes o kromakey azul para cenógrafos e diretores de arte e fotografia. E *at last but not least*, ao ser somente azul, ele se libera da linearidade do texto ou de trilha sonora pois percebi que os trechos do livro foram embaralhados livremente ao serem transpostos ao filme. Ainda em Chroma, Jarman cita que em 1919 o mundo estava de luto pois Kazemir Malévicht pintou o quadro escândalo “Branco sobre Branco “. Em 1994 Derek Jarman por sua vez traz o “desconforto” com um filme que ao longo de 71 minutos exhibe apenas uma tela monocromática azul, colocando no centro da obra a narração e o conteúdo sonoro, nem sempre musical.

Conclusão provisória

De certo modo a fagulha instigadora para minha apresentação foi o fluxo entre artes e modos poéticos e políticos diferentes desses artistas: Saramago leva à literatura ficcional suas inquietações políticas e éticas que foram por sua vez, no caso do livro Cegueira passados para filme de circuito comercial; e Jarman que antes de ser cineasta era artista plástico, pintor com formação em tradicional escola britânica, transita através das telas inquietações poéticas e políticas sempre se colocando como ativista gay (em *Caravaggio*, *War Requiem* e mesmo seus experimentos em *Super 8*, ainda na década de 1970). Em *War Requiem*, por sua vez, temos uma luxúria de imagens! Mistura de encenação, com imagens de filmes de arquivo de guerra, cenas ensaiadas de coro misto e de coro infantil, Tilda Swinton e Lawrence Olivier sem que ouçamos diálogos. O que une ou dá linearidade ao filme é a música de um *Requiem* criada por um famoso compositor que era também gay e havia descoberto poe-

mas de amor que um soldado morto dedicara ao seu amante na segunda guerra mundial. Cabe lembrar que montagem é que Deleuze * cita como sendo o traço distintivo do artista contemporâneo que não precisaria mais produzir novas imagens mas “colar” e pesquisar dos arquivos e repositórios mundiais.

Na criação fílmica e poética o aspecto “visual” do audiovisual merece comumente estudos fenomenológicos e semióticos. Nesse sentido, ao idealizar um filme que exhibe exclusivamente uma tela monocromática azul, quando estava à beira da perda total da visão, Derek Jarman em 1994 legou ao estudo do *cinema de ensaio* um desafiante manifesto sobre os limites e a autonomia da criação fílmica. Caberia colocar Jarman sob alertas de Deleuze: “a vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações- sensório motoras fracas e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras”...

“Azul” como filme-ensaio trata de finitude física do diretor e da finitude de modelos de montagem ao abrir mão de imagens sem abrir mão de narrativa. Em termos de história da arte, com *Blue*, temos uma volta à narrativa ao mesmo tempo que o *Retorno ao Real* (FOSTER, H. 1999) de que falava Hall Foster porém com um experimentalismo nos recursos sonoros que proporcionam uma paisagem sonora urbana e crítica. Se nos seus filmes anteriores Jarman se colocava ao lado de diretores britânicos (ainda que totalmente contrastante com os temas escolhidos) com uma sobre ênfase nos cenários e elementos visuais, dessa vez ele se insere mais nas experimentações ligadas ao campo da arte contemporânea. Os temas políticos são trazidos pela narração em vozes diferentes e pelos registros sonoros de espaços como hospitais e estações, locais da sociabilidade e de crise das políticas públicas onde a identidade gay e as lutas minoritárias continuam acontecendo.

Assim, nos lega ao mesmo passo a latência da inventividade. Jarman que cabe lembrar era também pintor e cenógrafo, dá a “escutar” a memória de seu processo de tornar-se não-vidente, tornar-se cego por efeito das inúmeras consequências do vírus da Aids, e apesar disso levar a cabo um filme limite, onde, instigado por Wittgenstein refere-se a uma Filosofia da Imagem ou Imagery for philosophy. O filme também foi analisado por teóricos britânicos como um “anti-filme”.

Interessa num momento posterior retrazar a filmografia de Jarman com uma trajetória quase ignorada no circuito de cinema das salas comerciais ao mesmo tempo que mantendo sua aura na interface entre cinema de ensaio e cinema de exibição (BELLOUR, 2012).

Para terminar, atualmente uma das minhas hipóteses para continuar o trabalho com meus alunos é explorar a ideia de “auto-fabulação” inspirando-me na provocação de Deleuze de que fabulação não é ficção nem oposição ao real, e sim uma potência propositiva e política das falas das minorias.

Referências

BELLOUR, Raymond. *La querelle des dispositifs*. Cinéma- installations, expositions. Paris : P.O.L, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Cinemas. A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris: Galilée, 1997 a.

_____. *De l'hospitalité*. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris : Calmann Levy, 1997 b.

FOSTER, Hal. "Contra o pluralismo." In: *Recodificação, arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo : Casa Editorial Paulista, 1996.

_____. *The return of the real: L'avant-garde à la fin du siècle*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

JARMAN, Derek. *Chroma: A Book of Colour – June '93*, London 1994.

LEVINAS, E. *Totalité et Infini – essai sur l'extériorité*. Paris : Le Livre de Poche, 2003.

_____. *Ethique et infini*. Le Livre de Poche, 1982. p.80.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. Companhia das Letras, 1995.

O Encontro entre a Educação e o Cinema Novo na produção de *O Parque*¹

The Meeting between Education and New Cinema in the production of *The Park*

Marcio Blanco Chavez²
(Doutor - UERJ)

Resumo: Esta é uma pesquisa inédita à respeito do encontro entre o Cinema Novo e alunos de uma escola estadual do RJ por ocasião da produção do curta *O Parque* (1963). A primeira produção de um filme por alunos de uma rede pública no país irá situar o uso do cinema na escola em um regime de visualidade que não separa a produção de conhecimento do corpo do sujeito cognoscente. O apagamento do filme da História do Cinema e da Educação será analisado a partir da noção de autoria.

Palavras - chave: Cinema, educação, cinema novo, visualidade, autoria.

Abstract: This is an unprecedented research about the meeting between Cinema Novo and students of a state school in Rio de Janeiro during the production of the short film *The Park* (1963). The first production of a film by students of a public school in the country will situate the use of cinema at school in a regime of visibility that does not separate the production of knowledge from the body of the knowing subject. The deletion of the film from the History of Cinema and Education will be analyzed from the notion of authorship.

Keywords: Cinema, education, new cinema, visibility, authorship.

Um silêncio eloquente

No final de 1964 o *Jornal do Brasil* publica uma matéria sobre a presença do Cinema Novo na Itália na V Resenha do Cinema Latino-Americano, um evento emblemático na projeção desse Movimento na Europa. É neste evento que Glauber Rocha lança o Manifesto Estética da Fome. Entre os dezessete longas e sete curtas que compuseram a programação dedicada ao Cinema Novo está o curta-metragem *O Parque*. O filme conta a história de um menino pobre que não tendo dinheiro para entrar em um parque recém chegado em seu bairro resolve fazer todo tipo de bico para entrar nele. *O Parque* é uma experiência isolada e pioneira no ensino público, levada a cabo em 1963 por iniciativa de uma professora de Português e Literatura, Maria José Sant`anna Alvarez. Segundo O *Jornal do Comercio*, o curta foi concebido dentro de um Curso de Introdução ao Cinema, apelidado de CIC. A equipe de produção do filme foi composta pela professora Maria José, integrantes do Cinema Novo e

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão ST Cinema e Educação - Sessão 4

2 - Pesquisador, cineasta, produtor cultural e educador. Doutor em comunicação na linha de Tecnologias de Comunicação e Cultura pela UERJ. É coordenador geral do Festival Visões Periféricas.

diversos alunos do ensino médio da Escola Estadual Brigadeiro Shorcht, localizada no Rio de Janeiro. Embora existam relatos de outras filmagens em escolas nas décadas anteriores, *O Parque* é o primeiro filme produzido por alunos de uma escola pública no Brasil dentro de um curso de introdução ao cinema compreendendo todas as etapas de realização, do roteiro à montagem.

Muitas notícias a respeito de *O Parque* foram publicadas na década de 60, o que torna eloquente o silêncio sobre ele nas décadas posteriores. Matérias jornalísticas e entrevistas auxiliaram na compreensão do processo de produção e levantam algumas questões em torno dessa experiência. O esforço deste trabalho, inédito no campo do cinema e da educação, vai no sentido de reconhecer o curta *O Parque* e o curso de formação que a ele deu origem como marco na relação entre cinema e educação no Brasil. Considero *O Parque* um ponto de inflexão, onde o cinema deixa de ser um mero auxiliar na reprodução de conhecimento de conteúdos curriculares e passa a agir como um dispositivo de criação de conhecimento com a participação efetiva de alunos nesse processo. Irei me deter em duas categorias para refletir a respeito das implicações da produção do filme no cruzamento entre cinema e educação: visualidade e autoria.

Um novo regime de visualidade: outro modo do cinema entrar na escola

Ao analisar os artigos de uma das edições da revista *Escola Nova* de 1931 totalmente dedicada ao cinema educativo é possível perceber um consenso entre eles: o de que o cinema é uma ferramenta valiosa para levar para dentro de sala de aula tudo aquilo que não esteja ao alcance da representação por meio da palavra do professor. Desse ponto de vista, existiria uma dinâmica inerente aos fenômenos do mundo “revelados” pela ciência, cuja apresentação ao público escolar seria mais eficiente por meio da reprodução cinematográfica. Essa é principal condição que educadores como Jonathas Serrano (1931) e Joaquim Canuto Mendes de Almeida (1931) colocam para o uso do filme em sala de aula, a de que o filme entre na escola sob as condições e auspícios do método científico. O interesse do Estado em regular essa crescente influência na vida de crianças e jovens lançou as bases do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), órgão federal criado em 1937, responsável por produzir e fornecer filmes educativos às escolas brasileiras.

A crença presente nesses artigos acerca dos supostos poderes que o cinema tem de reproduzir a realidade traz, subjacente, uma separação radical entre os fenômenos do mundo e o observador. A escola, nos moldes como a conhecemos hoje, se desenvolveu em um regime de visualidade onde se julgava que todo o conhecimento do mundo exterior elaborado pela ciência independia de sua relação com o sujeito cognoscente. Segundo Crary, a câmara escura³, modelo mais amplamente utilizado nos séculos XVII e XVIII para explicar

3 - A câmara escura é um tipo de aparelho óptico baseado no princípio do mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX. A câmara escura consiste numa caixa (que pode ter alguns centímetros ou atingir as dimensões de uma sala) com um orifício em uma de suas faces. A luz, refletida por algum objeto externo, entra por este orifício, atravessa a caixa e atinge a superfície interna oposta, onde se forma uma imagem invertida daquele objeto.

visão humana e representar sua relação com o mundo exterior, é o emblema dessa separação. Ela define um observador isolado de um mundo previamente dado da verdade objetiva (CRARY, 2012).

A despeito de adotar em seu modo de funcionamento princípios físicos e óticos contidos na câmara escura, o cinema surge no interior de outro regime de visualidade. Ele é o desdobramento de pesquisas científicas desenvolvidas no século XIX que vão localizar no corpo do sujeito observador, em especial no funcionamento do olho humano, o papel constitutivo da visualidade. Crary irá se referir principalmente às investigações acerca das imagens pós-retinianas, da visão periférica e dos limiares da atenção. O início da década de 60 vê o mesmo regime de visualidade que favoreceu o surgimento do cinema se expandir por todo o mundo, acompanhando a influência geopolítica crescente da economia capitalista após a segunda guerra. No entanto, as mesmas tecnologias de produção e reprodução de imagens que ajudaram a difundir a ideologia capitalista passam também a circular em circuitos afastados do controle do Estado e das pressões exercidas pelo mercado cinematográfico dominado pelo filme norte-americano. Considero que tanto *O Parque* quanto os filmes do Cinema Novo são frutos da ambiguidade desse novo regime de visualidade pois ele abre brecha para o surgimento e o encontro de duas possibilidades de práticas estéticas e discursivas, tanto no campo da educação, quanto no campo do cinema.

A partir dos anos 50 uma nova tecnologia ótica irá determinar o enfraquecimento da função que o cinema exercera até então no campo da educação. A televisão ocupa cada vez mais a atenção da família brasileira, fragilizando o papel institucional do INCE até o seu fim em 1966. Certamente os alunos que participam do CIC e da realização de *O Parque* não fugiram dessa influência. Ela está na base do argumento utilizado por Maria José para realizar o Curso de Introdução ao Cinema. A televisão não é uma influência considerada positiva, segundo matéria publicada na Revista de Cinema em 1964, deixando a impressão de que o CIC tinha como proposta subjacente formar um olhar crítico para o produto audiovisual.

Essa proposta do CIC contém em si a suposição de que os alunos recebiam de forma passiva aquilo que assistiam na televisão e no cinema. Quando a influência da televisão se torna um objeto de preocupação de educadores, a partir dos anos 70 e 80, essa é uma visão que irá dominar os debates a respeito do consumo de conteúdo audiovisual pelo público infantil. Neste sentido, é preciso reconhecer o pioneirismo no Brasil da experiência conduzida por Maria José. Não somente por ser o primeiro Curso de Introdução ao Cinema dentro de uma escola pública mas também por partir de uma hipótese que se tornaria vigente entre educadores nas próximas décadas: a importância de se empreender uma “alfabetização” audiovisual na escola com vistas à formação de um olhar crítico para o audiovisual.

A decisão de realizar *O Parque* é um segundo movimento que parte de um problema constatado no início do CIC: a evasão de alunos que houve após a primeira aula. A produção de *O Parque* é uma reação ao aparente desinteresse dos alunos. É o que confirma em entrevista Reynaldo Alvarez (2019) – marido de Maria José e produtor do filme – quando menciona que a ideia da realização do filme surgiu somente após iniciado o curso. Mesmo

que a produção de *O Parque* possa ter surgido como uma solução pragmática para resolver um problema de evasão a realização do filme traz com ele uma série de reflexões feitas por Maria José na imprensa acerca das implicações que a sua produção poderia ter no modo da escola produzir conhecimento, aproximando-a da experiência de vida dos alunos do bairro.

Fazendo cinema meninos e meninas encontram motivação para a aprendizagem das demais matérias do currículo escolar e têm oportunidade de aumentar sua cultura, suas vivências [...] o que possibilita às crianças um pouco de aprendizagem de cenografia, carpintaria, além da arte de representar e dirigir. Através de tudo isso localiza-se o seu interesse maior na Geografia, por exemplo, pois é preciso conhecer bem uma região para pensar em trazê-la para a tela [...] exige uma compreensão mais realista dos seus resultados, do custo de suas realizações, etc. (ANDRÉA, 1964, p. 81).

Autoria em *O Parque*, um “não lugar”

Ao analisar as primeiras cartelas do filme é possível observar que elas trazem apenas os nomes iniciais dos alunos, sem seus respectivos sobrenomes e sem uma função específica. Apenas Marília Andrés, Carlos Egberto e Maria José Alvarez recebem uma chancela, respectivamente: “desenho”, “Fotografia” e “Coordenação Geral/Professora”. O filme não traz a figura de direção, função-chave tornada icônica pelo Cinema Novo sob a influência da Política de Autores francesa vigente na década de 60. Como explicar a ausência dessa função em um filme produzido por alunos?

Sustento que o cruzamento entre dois campos de enunciado – cinema e educação – provocado pela produção do filme *O Parque* gerou um “não lugar” no que tange à autoria, o que contribuiu para o seu apagamento na história do cinema e da educação. Para sustentar essa hipótese é preciso refletir sobre o desenvolvimento da função-autor na cultura ocidental. A relação quase automática que hoje se estabelece entre autor e obra não é natural. Historicamente, os textos passaram a ter autores na medida em que os discursos se tornaram transgressores, passíveis de punição, levando-se em conta fatores sociais, políticos e econômicos em cada época. A partir da Renascença, a noção moderna de autor começa a ganhar forma, estimulada principalmente pela invenção da prensa tipográfica, que permitiu a reprodução de obras literárias em uma escala maior que no período anterior.

Segundo Foucault, nos séculos XVII e XVIII se produziu uma inversão com os textos científicos. Eles começaram a ser recebidos por si mesmo, no anonimato de uma verdade estabelecida. “É seu pertencimento a um conjunto sistemático o que dá garantias, não a referência ao indivíduo que o produziu” (FOUCAULT, 1998, p. 48). Esse período coincide com aquele em que o espaço escolar adquire a organização disciplinar que ainda se mantém nos dias de hoje. É também o período em que vigora o regime de visualidade cujo paradigma visual é a câmara escura. O aluno nesse regime é formado, sobretudo, para receber de modo passivo o discurso científico. A Escola se desenvolve como sistema que dá garantias a esse discurso, que o torna incontestável.

Se entendermos, na perspectiva de Foucault, a autoria como um lugar que reúne as marcas de enunciado da obra, o fato dela ter sido produzida no cruzamento de diferentes regimes de enunciado – educação e cinema – talvez explique a ausência da função direção em *O Parque*. *O Parque* é um filme, mas também é o rastro de um processo de formação. Seus alunos não possuíam experiência prévia com a realização cinematográfica. Portanto, não reúnem para si as condições que em geral são requeridas para se ocupar uma função em uma equipe de filmagem. No entanto, isso não os impede de terem realizado um filme, assim como não impediu que muitos jovens cineastas como Glauber Rocha estreassem em funções-chave nos filmes do Cinema Novo.

O sentimento de ruptura estética e política que permeia toda a discussão em torno do Cinema Novo também esteve presente na realização de *O Parque*. É uma ruptura em dois sentidos. No que tange ao uso do cinema dentro do processo pedagógico na escola o aluno passa da posição de “observador” para a de “criador”. Como os cinemanovistas, os alunos exploram seu bairro, conhecem aspectos até então desconhecidos, expressam visões de mundo forjadas na intimidade da relação com aquele território, mas também aprendem a respeito das implicações de seu trabalho na construção de um discurso sobre aquele espaço e seus moradores. Tudo isso está no curta, mas ao mesmo tempo não está. Em segundo lugar, a experiência do filme redistribui os lugares reservados aos principais atores da relação pedagógica – aluno e professor – mexe com o espaço-tempo disciplinar da sala de aula, propõe uma nova forma de gerir a produção do conhecimento. Os alunos participam ativamente do enunciado de fabricação do filme, experimentam suas etapas, da criação à exibição.

O Parque está em uma espécie de limbo: é filme mas também é processo pedagógico. Sendo um filme criado e produzido em colaboração entre alunos e professores, fica a questão. Como atribuir funções, demarcar uma autoria, uma direção? Acredito que essa ausência da função direção em *O Parque* tenha relação com o cruzamento de regimes do cinema e da educação. A produção do filme coloca em relação dois enunciados que, embora guardem muitas semelhanças entre si, se diferenciam por uma questão fundamental, a matéria expressiva sobre a qual cada regime se debruça. Pelo lado do cinema temos o uso ou produção da imagem e do som. Do lado da escola, temos livros didáticos, quadro-negro, exames. A interpolação dos dois enunciados, cinema e escola, faz com que os participantes do CIC, alunos da rede pública, sejam estimulados a assumir a responsabilidade pela produção do filme mas o fato do filme ser produzido dentro de um regime que preza pelo anonimato do discurso científico faz com que seus alunos não assumam funções-chaves como o da direção. É a figura da “coordenação geral”, ocupada por Maria José Alvarez nas cartelas iniciais que opera a tradução entre os dois regimes cinema e educação. Certamente essa fronteira fluida entre um regime e outro que o filme opera reservou à experiência inaugural de *O Parque* um “não lugar” que na época foi difícil de ser assimilada em seu real valor, tanto pelo campo da educação quanto pelo campo do cinema.

Referências

- ALVAREZ, Maria José. *Maria José Álvarez, os 16 mm da percepção: reportagem ao Jornal do Brasil*. Jornal do Brasil, Revista de Domingo. Rio de Janeiro, 27 e 28 dez. 1970.
- ALENCAR, Míriam. *Cinema Nôvo na Itália*. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 0270, 15 nov. 1964.
- ANDRÉA, Zenaide. *Entrevista com Maria José Alvarez à Revista Querida*. Revista Querida, n. 249, out. 1964.
- CAVALCANTI, Iedda. *Viagem em torno de "O Parque"*. A Cigarra. São Paulo, n. 4, ano 51, 1965.
- CHAVEZ, Marcio. *Imagens da Pedagogia. Uma genealogia das relações entre cinema e educação no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ, 2019.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1987.
- _____. *Que és un autor?* Córdoba: Litoral, 1998.
- JORNAL DO COMMERCIO. *Curso de iniciação faz primeiro filme juvenil brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 35, ano 137, 3º Caderno, 10 nov. 1963.
- REVISTA DE CINEMA. *Cinema de educação*. Minas Gerais, n. 4, set-out, 1964.

A contribuição dos elementos visuais no espaço fílmico de *Seguindo em frente*¹

The contribution of visual elements in the filmic space of “*Aruitemo aruitemo*”

Mari Sugai²

(Pós-doutora - Universidade de São Paulo)

Resumo: A composição visual é constituída de elementos como formas, texturas, volumes, perspectivas, profundidades de campo e outros. Por estar presente na intersecção entre pintura e cinema, verificaremos no presente trabalho, se a organização dos elementos cênicos e escolhas estéticas em *Seguindo em frente* (Hirokazu Koreeda, 2008), auxiliaram na narrativa. Os estudos de Jacques Aumont sobre imagem e confluência entre artes visuais e cinema, terão destaque e servirão como principal fonte consultada.

Palavras-chave: Cinema japonês, Composição visual, Espacialidade, Narrativa, Enquadramento.

Abstract: The visual composition consists of elements such as shapes, textures, volumes, perspectives, depths of field and others. For being present at the intersection between painting and cinema, we will verify in the present work if the organization of scenic elements and aesthetic choices in *Moving on* (Hirokazu Koreeda, 2008), helped in the narrative. Jacques Aumont's studies on image and confluence between visual arts and cinema will be highlighted and will serve as the main source consulted.

Keywords: Japanese cinema, Visual composition, Spatiality, Narrative, Framing.

Introdução

Nas artes visuais, o espaço é integrante obrigatório, não levando em conta somente a base (tela) onde é produzida, como também a representação pictórica criada e do mesmo modo perceptível na fotografia e cinema.

Considerando-se as características que definem o cinema, a espacialidade está presente desde o seu início e encontra-se presente nos tempos atuais. Jacques Aumont (2004, p. 142) considera o espaço “uma categoria ‘natural’ de nossa percepção” e, “enquanto ele é visto, [...] as coisas tornam-se [...] menos simples e menos naturais”. Devido ao seu caráter

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: IN Kar Wai, Koreeda: corpos e composição visual.

2 - Pós-doutora, doutora pela Universidade Federal da Paraíba e mestre pela USP. Atua como docente (Audio-visual e Comunicação Social) e produtora cultural e audiovisual. msugai@gmail.com.

trivial, quando a Direção de Arte se destaca em determinada película, ela torna-se um chamariz visual, o espaço “abandona” o atributo comum e passa a “distrair” o olhar do espectador.

No cinema, ao se mencionar ritmo, possivelmente, a primeira ideia é a voltada à edição. Contudo, para Mónica Gentile, Rogelio Díaz e Pablo Ferrari (2007, p. 171), ele também está presente na composição visual de um enquadramento, pois, “é determinado pela distribuição das massas e pesos visuais em um espaço, criando uma trajetória que conduz o olhar de uma determinada maneira até o elemento principal [...] da composição”. Para complementar, os referidos autores (2007) explanam dois tipos de ritmo utilizados no cinema: o interno e o externo. O primeiro é constituído pelos recursos pictóricos como linha, forma, cor, luz, sombra, dimensões, perspectiva e ângulos dos objetos, e os do próprio meio, tais como movimentos de câmara e percurso de personagens no take. O segundo é promovido através da edição.

A partir do mencionado até o momento, procuraremos ampliar e discutir a questão da presença dos elementos cenográficos que formam a composição visual de alguns planos de *Seguindo em frente* (2008), longa-metragem do realizador Hirokazu Koreeda, com o intuito de investigar se os mesmos atuam ativamente na produção de sentido e narrativa da obra em questão.

Perspectiva, ponto de fuga e profundidade

Os elementos colocados à vista em obras audiovisuais são os que nos cercam no mundo real: linhas, volumes, texturas, cores e outros. São eles que delineiam cômodos, mobiliários de cena, paisagens naturais e demais integrantes. Podem ser colocados para trabalhar em função da narrativa, em maior ou menor grau, através de recursos visuais que a direção de fotografia e de arte fazem uso e exploram na composição visual do quadro.

Um dos que o cinema faz uso é a profundidade de campo, cujo uso normalmente é creditado a *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) como o primeiro a ter usado do artifício. Aumont (2004, p. 142-143) concorda ao apontar que “no real como no quadro, a perspectiva linear [...] permite perceber a profundidade, que ela é até mesmo, em suas diferentes formas, o único fator que permite percebê-la de modo idêntico no real e no quadro”.

A cenografia cinematográfica não é apenas a técnica perspectivista, e sim a forma aplicável da perspectiva, pela qual as figuras e ações se situam na arquitetura (AUMONT, 2004), ou seja, ela é construída considerando-se o local em si, as necessidades dramáticas, o trânsito de personagens e suas (inter)ações com móveis e objetos cenográficos.

Outro modo de utilizar a fórmula mencionada é através do uso de linhas, sejam elas arquitetônicas ou resultantes de traços de mobiliários e/ ou objetos cênicos inseridos na espacialidade para alcançar o recurso de ponto de fuga, conhecido pelo

[...] papel simbólico inestimável que o centro geométrico da tela – e sua concorrência com o ponto de fuga principal – desempenham na pintura do *Quattrocento*, onde ele representa nada menos do que o princípio divino [...]. (AUMONT, 2004, p. 113).

Nos filmes, esse recurso pode ser encontrado e ser utilizado para guiar a mirada do espectador, já que ele resulta na impressão de profundidade e orienta a visão até o ponto principal da imagem.

Desenquadramento e centralização

Dentre outros aspectos imagéticos no cinema, está a centralização que, segundo David Bordwell (apud AUMONT, 2004), trata-se de uma característica muitas vezes vinculada ao cinema clássico de Hollywood. Ela era utilizada para suprir as necessidades narrativas do personagem, quando esse se encontrava próximo das bordas do *take*. Tratava-se de uma operação em que os atores eram mantidos o máximo possível na posição central do quadro, o que levava às técnicas como o sobreenquadramento (frontalidade e equilíbrio em relação ao centro da imagem) e reenquadramentos (movimentos de câmera destinados a trazer o sujeito de volta ao quadro).

Aumont aborda o oposto e menciona as teorias de Rudolf Arnheim quando este aponta de modo simplificado que “as diversas modalidades da descentralização não passam [...] de uma espécie de ‘avesso’ da centralização” (ARNHEIM apud AUMONT, 2004, p. 129).

Aumont indica a diferenciação entre desenquadramento e descentralização. Ele cita Pascal Bonitzer que aponta três características do desenquadramento: “suscita um vazio no centro da imagem; segundo, ele remarca o quadro como borda da imagem; terceiro, [...] ele só pode se resolver na sequencialidade, e, no cinema, tende efetivamente a ela” (ibidem).

Ainda sobre a diferenciação entre ambos, o desenquadramento modifica o equilíbrio entre as funções do plano: “é menos a hipotética e sempre frágil presença dos personagens na borda do quadro do que o caráter ativo, resoluto, marcado dessa borda que conta, ou seja, a ênfase dada ao quadro como limite [...]” (AUMONT, 2004, p. 131). Por fim, pode-se considerar o desenquadramento o oposto da centralização, já que o olhar do público é levado às bordas do quadro, em que o limite do plano é evidenciado e trata-se de uma peculiaridade do cinema (AUMONT, 2004). Gilles Deleuze (2007) resgata a hipótese de Bonitzer para qualificar os planos “vazios” de Yasujirō Ozu, em que “desenquadrar” não significa apenas deslocar objetos e corpos para a lateral do quadro, mas também “enquadrar o vazio”.

Devido ao que foi debatido no parágrafo anterior, consideramos mais apropriado adotar o termo desenquadramento para o desenvolvimento do presente trabalho.

A questão do desenquadramento pode ser uma escolha estética, além de justificada pelo fato de indicar uma diferença no campo visual entre pintura e cinema. O take de um filme afasta o olhar do espectador do centro do plano, criando um efeito nomeado por Aumont (2004) de centrífugo; enquanto na pintura, dá-se o oposto, o artista obriga o público a manter o olhar no interior do quadro (efeito centrípeto).

Análise da obra fílmica *Seguindo em frente*

O enredo de *Seguindo em frente* trata do encontro de três gerações dos Yokoyama na residência dos patriarcas, para homenagear o primogênito morto.

Para compor as imagens, planos estáticos de longa duração são usados para captar a maior parte das sequências que se passa nos cômodos internos do lar, em especial a cozinha e sala de jantar. Iniciaremos, portanto, a análise a partir deles.



Figura 1: Parte da família reunida na cozinha | Figura 2: Família almoçando na sala de jantar. | Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

Os planos mostram que as cenas acima se passam na cozinha, principalmente na figura 1, em que, juntas, a avó e filha preparam alimentos, até a chegada do genro e netos. A imagem ao lado engloba a anterior, o posicionamento e enquadramento de câmera estão mais abertos e permitem a captação da sala de jantar em primeiro plano e a cozinha ao fundo. Além de os elementos visuais que compõem o *take*, acrescido dos que os formam, profundidade e ponto de fuga, bem como o posicionamento dos atores, percebe-se que a integrante em destaque em ambas as situações é a avó.

Na imagem à esquerda, visualizamos as linhas horizontais e verticais da bancada, pia e janela da cozinha; retas menores como as da geladeira, base das mesas e elemento vazado sobre a idosa são percebidas. A linha lateral da base da mesa (localizada na parte inferior

do cenário e ao centro) e as que estão à sua esquerda, resultam em retas transversais cujo ponto de fuga culmina na avó. Ela destaca-se ainda mais, pois está isolada à direita do *frame*, cercada por um espaço “livre” como uma redoma que a separa do grupo do lado oposto.

Na outra imagem, as mesmas linhas da cena anterior na cozinha estão presentes ao fundo do plano. O fato de todos os elementos visuais estarem em foco resulta em profundidade de câmera. Portanto, o público percebe que, por trás da sala de jantar (em primeiro plano), há outro que segue no fundo do campo visual enquadrado e expandido. Gentile, Díaz e Ferrari comentam sobre a produção desse efeito:

[...] Outra forma de tridimensionalizar cenograficamente o plano visual é por meio da inserção de diagonais no espaço. Uma linha diagonal desde a borda do enquadramento até o centro constitui uma tridimensão efetiva [...]. (2007, p. 182)

Nessa tomada, há retas formadas pelas portas divisórias dos cômodos, pés e base da mesa em primeiro plano. As linhas transversais são as do tampo da mesa, tatame e *fusuma*³ à direita, o ponto de fuga é a cozinha. As linhas levam o olhar do espectador ao centro da imagem, onde a personagem da cabeceira da mesa é a responsável pelo espaço da cozinha, localizado posteriormente a ela. Aqui, a matriarca também aparece “isolada”, seus familiares formam duas paredes ao seu redor e as suas alturas constituem duas diagonais que reforçam o olhar a ela. Trata-se de uma tomada interessante, onde os personagens, com exceção da matriarca, estão um de frente para o outro e ela é a única de frente para a câmera; contudo, está desenquadrada, não se encontra posicionada no meio da imagem; apesar de a sua posição ser o centro de atenção visual, ela só toma esse posto quando o conjunto da imagem é analisado.

As formas circulares também estão presentes em *Seguindo em frente*, como se pode notar nas passagens abaixo, encenadas em ambiente exterior.

3 - Porta de correr de lares japoneses que pode ser movida, permitindo ampliar ou reduzir a dimensão do espaço, conforme a necessidade.



Figura 3 – Avô durante passeio | Figura 4 – Avô, filho e neto atravessando passarela. | Fonte: Fotogramas de *Seguindo em frente*

A cena da figura 3 é uma das iniciais do filme, quando o avô passeia só pelo bairro e passa em frente à plataforma, porém, não a atravessa. As formas arquitetônicas da escada e corrimão dominam o plano. O formato dos primeiros degraus parece se expandir em direção à parte inferior do quadro, retomam força visual quando a base da estrutura deixa de ser o chão e começam a traçar curvatura para a direita do quadro.

A figura humana parece diminuta frente à construção, a sua presença encaixa-se no termo que Edgar Moura nomeia “segundo centro de interesse”, utilizado na fotografia e que pode ser aplicado na cena:

O segundo centro de interesse de uma foto é algo além da primeira leitura. Existem vários possíveis. Cartier-Bresson usa a composição e um grafismo rigoroso que são típicos da pintura. [...] Nas suas fotos, depois de entendermos do que tratam, ainda sentimos um fascínio pela composição da imagem. É por causa da disposição dos elementos pelo quadro que continuamos a olhar uma foto de Cartier-Bresson. Nela, as pessoas nunca estão encavaladas ou se cobrindo. Cada personagem de uma foto de Cartier-Bresson tem seu lugar certo dentro do quadro. (MOURA, 2001, p. 390)

Apesar de a atenção ser voltada à forma arquitetônica, o ator é reparado em algum momento, por estar em primeiro plano e mover-se no quadro.

A imagem 4 faz parte do final da película. Após o primeiro dia turbulento da reunião familiar (devido às intrigas entre o avô e o filho), no dia seguinte, os ânimos parecem ter se acalmado. As três figuras masculinas decidem fazer um passeio à praia e, para alcançar o seu destino, necessitam atravessar a construção.

A linha horizontal parece servir como uma divisória, o neto corre à frente. Ele é jovem e avança sem receios. No espaço anterior à linha, surge o filho seguido do avô. Os adultos são mais cautelosos e não possuem a vitalidade juvenil. As linhas verticais do corrimão formam uma massa, impedindo distinguir a sua individualidade na profundidade de campo. Aqui, as linhas curvas também se destacam, são as da base da passarela e corrimão, elas seguem em “queda” ao fundo do plano.

Na figura 3, é como se o avô não conseguisse fazer a travessia sozinho. Na seguinte, o patriarca e o seu filho parecem trabalhar em prol de algo maior, uma conciliação para o bem-estar familiar. Desta vez, os personagens atravessam a passarela juntos, significando o rompimento de algo que permaneceu no passado e aponta, nesse instante do enredo, harmonia entre passado, presente e futuro.

Conclusão

Diversos elementos visuais fizeram parte das artes antes mesmo de serem produzidas para tal propósito. Linhas, volumes, cores e outros estão entre os presentes na pintura, fotografia e cinema, guiando o olhar do público, de modo mais ou menos explícito.

A espacialidade é formada por itens gráficos que compõem os ambientes presentes nas criações pictóricas e fílmicas. Eles formam os itens visíveis nas obras artísticas e até hoje são utilizados para produzir efeitos desejados pelo criador.

Alguns dos ambientes e cenas registrados na película de Koreeda têm profundidade, resultado da perspectiva dos espaços e/ ou móveis e adereços cenográficos que compõem os locais de filmagem. Eles estão inseridos de modo “natural”, de acordo com o cotidiano familiar fílmico; contudo, tanto a direção de arte quanto a de fotografia trabalham para tirar o maior proveito em prol das necessidades dramáticas do roteiro do filme corpus desse trabalho.

Por vezes, a espacialidade fílmica pode passar despercebida, porém, ela e seus constituintes são elementos ativos no enredo, ou seja, o ritmo, pelo menos em *Seguindo em frente*, funciona para auxiliar nos inúmeros aspectos e situações narrativas.

O desenquadramento na película talvez possa ser considerado uma opção estética mais habitual para Koreeda, visto que é uma escolha da qual outros realizadores fizeram (e fazem) uso, entre eles, Ozu, a quem o seu trabalho é frequentemente comparado.

Referências

AUMONT, J. *O olho interminável: Cinema e pintura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 2006.

CORDARO, M. N. H. *Pintura e escritura do mundo flutuante*: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi. São Paulo: Hedra, 2002.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- GARDIES, R. (org.). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.
- GENTILE, M.; DÍAZ, R.; FERRARI, P. *Escenografia cinematográfica*. Buenos Aires: La Crujía, 2007.
- HAMBURGER, V. *Arte em cena - A direção de arte no cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2014.
- KATO, S. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- MORSE, E. S. *Lares japoneses: seus jardins e arredores*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1886.
- MOURA, Edgar. *50 anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- RATTO, G. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: SENAC, 1999.
- SCHLOMBS, A. *Hiroshige*. Lisboa: Taschen, 2010.

O narrador *acousmètre* em Woody Allen¹

The acousmètre narrator in Woody Allen

Maria Castanho Caú²
(Doutora - UFRJ)

Resumo: Em *A voz no cinema*, Michel Chion introduz o conceito de *acousmètre*, e define *en passant* o narrador *acousmètre* como “aquele que não se mostra, mas que não tem um envolvimento pessoal com a imagem”. Assim, pretende-se pensar esse narrador extradiegético (ou autoral, na teoria de Stanzel) no cinema de Woody Allen (*Vicky Cristina Barcelona*, *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* e *Café Society*), analisando a sofisticação através da qual ele estabelece uma fina conexão com o ambiente literário.

Palavras-chave: *acousmètre*, narrador extradiegético, Woody Allen, Stanzel.

Abstract: In *The Voice in Cinema*, Michel Chion introduces the concept of *acousmètre*, and outlines a definition for the *acousmètre* narrator as “he who never shows himself, but who has no personal stake in the image”. This paper analyzes the extradiegetic (or authorial, in Stanzel’s theory) narrator in Woody Allen’s cinema (*Vicky Cristina Barcelona*, *You Will Meet a Tall Dark Stranger* and *Café Society*), investigating the sophistication through which he establishes a fine connection with the literary universe.

Keywords: *acousmètre*, extradiegetic narrator, Woody Allen, Stanzel.

Em *A voz no cinema*, Michel Chion introduz o conceito de *acousmètre*, ou ser acusmático, para se referir à voz que se faz presente no espaço do cinema sem revelar sua origem, ou seja, sem que possamos encaixá-la em um determinado corpo. O autor faz ainda a distinção entre os casos em que o rosto de onde provém essa voz tenha sido revelado de antemão em algum ponto da narrativa (*acousmètre* já visualizado) e o que ele chama de *acousmètre* completo, caso em que ao espectador não são facultadas referências presentes que o permitam localizar fisicamente o dono da voz — nesse último caso, tal revelação permanece como possibilidade (ou expectativa) futura, que pode ou não ser frustrada. Essa voz flutuante, não circunscrita às restrições próprias de um corpo, tem como atributos potenciais onisciência e onipotência, que se desmantelam apenas no caso da incorporação de sua fonte. Chion dedica diversas páginas à narração em primeira pessoa, cujas principais manifestações ele enquadra na esfera do que chama de *voix-je* (em inglês, *I-voice*, que traduzimos livremente por voz-eu), mas não se detém nos exemplos de narração em terceira pessoa, comparativamente mais raros no cinema. No entanto, é justamente a esse recurso narrativo que o teórico parece estar se referindo quando menciona a categoria de narrador *acousmètre*, que ele

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na mesa Narração em voz-over como recurso criativo do roteiro cinematográfico.

2 - Formada em Cinema pela UFF, Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ com pesquisa sobre as inter-relações entre o cinema e a literatura.

define *en passant* como “aquele que não se mostra, mas que não tem um envolvimento pessoal com a imagem” (1990, p. 21). Esse narrador, cuja identidade não é revelada, se encontra em um ponto espacial indeterminável, a partir do qual pode exercitar uma visão privilegiada, com acesso irrestrito aos acontecimentos, uma espécie de poder panóptico.

Cabe esclarecer que, quando falamos de narração em primeira ou terceira pessoas no cinema estamos nos referindo somente à figura do narrador, à expressão oral de um sujeito cuja voz organiza e impulsiona certas narrativas, estrutura que, obviamente, passa longe de ser um imperativo. Ou seja, não fazemos alusão aqui à narração enquanto estrutura fílmica maior, que compila e encadeia uma série de elementos sonoros e visuais cuja sucessão deliberada constrói uma obra, que pode se dedicar a contar uma história ou a proporcionar um mergulho sensorial, plástico ou de cunho experimental. Stanzel problematiza os consagrados termos, uma vez que o que distingue o narrador extradiegético não é a utilização que esse faz da terceira pessoa (pois essa figura por vezes também diz “eu”), mas o fato de que ele não habita o mesmo plano existencial que os personagens. Poderíamos então nos referir às categorias de narrador intra e extradiegético, ou, para tomar mais a fundo os termos propostos por Stanzel, definir o narrador *acousmètre* cinematográfico como um narrador autoral, ou seja, aquele que não está encarnado no mesmo universo que os personagens que apresenta e conta uma história movido por uma motivação estética não diretamente relacionada com uma experiência pessoal, ou seja, partindo de uma perspectiva externa em relação aos acontecimentos.

Se Stanzel aponta que o narrador autoral literário pode se esconder detrás de seus personagens, de forma que o leitor praticamente se esqueça de sua presença, é fácil notar que o efeito causado por esse modelo no cinema é diametralmente oposto. A presença do narrador autoral (ou *acousmètre*) é sentida pelo espectador como uma espécie de abrupta invasão da literatura no espaço fílmico. O caráter relativamente raro dessas aparições é um dos fatores que contribuem para a impressão, uma vez que é facilmente observável que a absoluta maioria dos narradores da sétima arte é personagem da história que conta — frequentemente, protagonista das aventuras que compartilha conosco. A predileção pelo narrador em primeira pessoa no universo cinematográfico força o público que se depara com as eventuais narrativas em terceira pessoa a reagir a esses procedimentos com certa estranheza, uma vez diante de um formato pouco habitual ao meio e cujo reconhecimento aponta para a radical disparidade entre os modelos de narração intra e extradiegético, que se expressa de forma particular no cinema. Se a narrativa em primeira pessoa é uma das marcas do romance moderno, o espectador de cinema percebe a narração autoral como uma prática literária por excelência, imediatamente associando o filme com tal ambiente. As próprias obras reforçam esse entrelaçamento e se constroem através dele: filmes como *Dogville* (Lars von Trier, 2003)³ e *(500) dias com ela* (Marc Webb, 2009) se dividem em capítulos, por exemplo. *Os excêntricos Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001) não apenas trabalha com essa espécie de marcação literária, como se inicia a partir do plano próximo de

3 - Neste filme os capítulos são também introduzidos por paratextos, pequenos resumos da ação a ocorrer no bloco em questão.

um livro com o mesmo exato título do filme sendo emprestado numa biblioteca a um leitor (presumivelmente, o leitor-espectador que então passará a acompanhar o desenrolar dos acontecimentos).⁴ Não por acaso, a narração tem início justamente por sobre o plano próximo da primeira página desse volume, com as palavras escritas figurando na tela enquanto ouve-se pela primeira vez a voz acusmática que conduzirá a história.

Woody Allen trabalha com narradores autorais em quatro de seus filmes, sendo três deles títulos dos últimos dez anos: *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010) e *Café Society* (2016). Podemos traçar um claro paralelo entre esses longas-metragens e a obra de Truffaut, que optou pelo recurso em alguns de seus filmes, notadamente *Jules e Jim – uma mulher para dois* (1962) e *As duas inglesas e o amor* (1971), talvez como uma forma de preservar o estilo de Henri-Pierre Roché, autor de ambos os livros em que se inspirou. Truffaut escolheu ainda iniciar o título de 1971 com os créditos correndo sobre uma série de planos que apresentam imagens múltiplas e espelhadas do romance, lançado pelas Éditions Gallimard, que possuem um estilo editorial mais do que reconhecível e bastante associado com o conceito de alta literatura — as sóbrias e minimalistas capas são sempre similares, com o mesmo exato *design* e sem imagens. Esse segundo filme, que trata do envolvimento amoroso de duas irmãs de personalidades e atitudes díspares com um mesmo homem, liga-se em temática a *Vicky Cristina Barcelona*, que também contrasta as atitudes e os sentimentos de duas mulheres (amigas íntimas) com perspectivas divergentes com relação ao amor. Em ambos os casos, a prerrogativa do narrador de acessar os sentimentos e as reflexões íntimas das protagonistas faz com que a exposição dessas discordâncias se torne mais clara e imediata. Há algumas diferenças importantes entre as duas narrativas, como a onisciência seletiva do narrador, que no caso da trama de Allen atém-se ao mundo interior das duas protagonistas — com pequenos relances dos pensamentos e reflexões de alguns dos coadjuvantes —, enquanto em Truffaut se centra no vértice dos afetos das irmãs, Claude (Jean-Pierre Léaud, ator favorito do cineasta), que funciona quase como um personagem refletor. Em ambas as narrativas de Truffaut citadas há ainda uma maior tendência à construção do que Friedman chama de autor onisciente intruso, caracterizado por exprimir comentários generalizantes e opiniões sobre a vida que chamam atenção para si (para o sujeito que narra e sua posição diante dos fatos) e se fazem presentes particularmente em *Jules e Jim*. Esse fenômeno está quase inteiramente ausente das tramas de Allen, à exceção de certas pinceladas, como a sequência de abertura de *Você vai conhecer...*, em que o narrador cita Shakespeare para fazer alusão às atribulações da existência humana. Nessa outra incursão do diretor em tal modalidade de narração, a onisciência parece se distribuir de forma mais equivalente entre os personagens, ainda que haja uma predileção justamente por Roy Channing (o romancista em crise interpretado por Josh Brolin), com um pequeno trecho, que surge no momento em que o escritor caminha a

4 - Wes Anderson não utiliza narradores extradiegéticos, mas constrói uma estrutura bastante sofisticada em jogo com a literatura em *O grande hotel Budapeste* (2014). Trata-se de uma mise en abyme: a primeira sequência traz a figura do livro homônimo ao filme, mas passamos então à imagem do personagem que seria autor da obra, numa quebra de quarta parede em que ele alega ter recebido o relato que se põe a reconstituir de um outro. A narração então é transferida para esse personagem central, que por sua vez dará lugar a um novo narrador mais adiante.

esmo pela rua após uma febril discussão com esposa e sogra, desiludido com seu fracasso profissional e refletindo sobre suas chances de conquistar seu novo interesse amoroso, se aproximando do discurso indireto livre:

NARRADOR

Quem era ele? Um escritor fracassado aos 38 anos? Um membro do clube dos anteriormente promissores? Royal Channing, um nome e tanto para um motorista de limusine ou um mensageiro! O pensamento de começar um novo livro o paralisava. Ele tinha perdido toda a coragem. E o que ele devia fazer? Trabalhar de dia e escrever à noite? Não que ele tivesse uma ideia para um outro livro. E quando você pensa que as coisas não podem ficar piores, o destino te mostra que existem problemas maiores.

Em *Você vai conhecer...*, a narração ganha também um tom mais irônico do que em *Vicky Cristina Barcelona*; além disso, a ligação com a literatura se estreita através não apenas das menções a Shakespeare, mas no uso de construções como “É hora de fechar o livro”, que o narrador escolhe para concluir seu relato. Já no caso de *Café Society*, temos ainda a utilização de uma série de descrições de cena que remetem ao romance, com a escolha por palavras e construções mais eruditas em passagens razoavelmente extensas dedicadas a apresentar ambientes como o clube Les Tropiques. Esse tom é evidente desde o momento em que a voz acusmática se faz presente, no primeiro plano do filme, que apresenta o contexto da trama e um dos personagens centrais, Phil Stern (Steve Carrel). Eis como se abre a narrativa, juntamente com uma música suave por sobre imagens de uma glamorosa festa que tem Stern e sua mulher entre os convidados:

NARRADOR

Quando o sol começa a mergulhar nas colinas de Hollywood, a luz com frequência toma para si o encanto saturado do Tecnicolor. As casas das estrelas do cinema nos fins dos anos 1930, descritas como fabulosas, o eram. E os coquetéis e jantares viam o *crème de la crème* do meio cinematográfico esvaziando drinks, trocando rumores, estabelecendo negócios e espalhando fofocas.

Além disso, a estrutura se assemelha a de um romance, englobando uma série de eventos que se estende por um número de anos envolvendo uma gama de indivíduos, alguns dos quais se transformam completamente ao longo desse período. A onisciência do narrador com relação a motivações e sentimentos compreende a maior parte daqueles cujas ações impulsionam o enredo, ainda que Bobbie (Jesse Eisenberg), o protagonista, funcione como uma espécie de personagem refletor. De fato, quando da estreia de *Café Society* na sessão de abertura do Festival de Cannes de 2016, o realizador expressou sua intenção de construir um filme como uma ossatura literária, explicando em detalhes sua opção de tomar para si o papel do narrador autoral:

O que eu queria fazer era ter a estrutura de um romance, de um livro. [...] Eu queria ter o escopo de um romance que se desenrolasse durante um período de tempo e no qual não houvesse um único incidente, mas diversos incidentes diferentes e senti que ele devia,

como um romance, ter a voz do autor ali, e como eu era o autor fiz a narração. [...] Mas era para ter uma forma romanesca, a forma de um livro.⁵

É interessante então voltarmos a Stanzel e à histórica associação que ele observa entre o narrador em terceira pessoa e o autor do romance, para ele praticamente indissociáveis no imaginário de leitores e críticos literários até meados dos anos 1950, quando o caráter ficcional desse tipo de narrador passou a ser consenso. Nesse sentido, é emblemático que Stanzel chame esse modelo de “situação narrativa autoral” e que Allen associe tão diretamente a voz do autor à fala do narrador extradiegético do seu filme romanesco *Café Society*. Bergman utilizara antes de Allen esse artifício, e podemos ouvir sua voz autoral conduzindo *A paixão de Ana* (1969) e, pontualmente, *Gritos e sussurros* (1972), dois longas sem ligações estreitas com o universo literário e cujas tramas não se estruturam de forma a espelhar ou fazer alusão direta ao formato do romance.

As experiências de Allen com o narrador extradiegético, assim como todos os exemplos abordados nas últimas páginas, possuem um traço em comum: trata-se sempre de uma voz masculina adulta, usualmente gravada com ressonância, impostação e clareza de articulação típicas das locuções de rádio. Essa voz apresenta certos aspectos que se assemelham às características que Chion lista para a voz-eu: proximidade microfona, que forja uma sensação de intimidade, e ausência de qualquer reverberação que possa situar a voz no espaço. Se o ensaísta francês afirma que a maioria dos *acousmètres* é masculina, a dominação das vozes dos homens se amplia drasticamente ao considerarmos os exemplos de narração autoral no cinema. De fato, espera-se que o sujeito que tudo vê de seu ponto privilegiado do espaço seja um homem – isso, é claro, diz respeito ao machismo histórico das artes, em que tanto a imponente figura do autor (de um romance ou de um filme) é associada “naturalmente” ao homem quanto aquela do observador neutro, ou mesmo o vulto indistinto de Deus, Ele que tudo arquiteta e tudo testemunha.⁶ O discurso compassado dessa voz, seu timbre masculino e seu tom de autoridade servem para reforçar o caráter autoral e ancorá-lo na tradição dos narradores extradiegéticos dos romances.

O narrador *acousmètre*, no entanto, é apenas uma das facetas da miríade de relações que a obra de Woody Allen constrói com o ambiente literário. Esse intenso jogo, algumas vezes declarado, outras mais sutil, está presente em boa parte de seus filmes, que utilizam as ferramentas e o processo literários como tema ou alicerce estrutural da narrativa, e são plenos de elementos e personagens que remetem a esse universo.

Referências

BUCHANAN, Judith (org.). *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*. London: Palgrave Macmillan, 2013.

CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

5 - Transcrição de um trecho da entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cHS6WcRnFIM>

6 - Outros exemplos de narrações extradiegéticas ancoradas no universo cinematográfico são aqueles que surgem no âmbito dos trailers, contexto em que também é raríssimo o uso de vozes femininas.

FRIEDMAN, Norman. "O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico". Trad. Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista USP*. São Paulo, nº 53, março/maio de 2002, pp. 166-182.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/ 7Letras, 2010.

STAM, Robert & RAENGO, Alessandra (orgs.). *Literature and Film*. New York: Blackwell Publishing, 2005.

STANZEL, F. K. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Historiografia da Dança no Cinema: análise fílmica no século XXI¹

Historiography of Dance in Cinema:
film analysis in the 21st century

Maria de Lurdes Barros da Paixão²
(Doutora - UFRN)

Resumo: Esse trabalho investiga a história da dança no cinema não narrativo nos filmes de Thomas Edison: *Annabelle's Butterfly Dance* (1894), *Serpentine Dance* (1895) e *Annabelle in Flag Dance* (1896). A pesquisa argui sobre procedimentos estéticos, parâmetros e ferramentas de análise fílmica no século XXI.

Palavras-chave: Filmes, Dança, Cinema, Procedimentos Estéticos.

Abstract: This work investigates the history of dance in non-narrative cinema in Thomas Edison's films: *Annabelle's Butterfly Dance* (1894), *Serpentine Dance* (1895) and *Annabelle in Flag Dance* (1896). Research has argued about aesthetic procedures, parameters and film analysis tools in the 21st century.

Keywords: Movies, Dance, Cinema, Aesthetic Procedures.

O presente trabalho discute a presença da dança no cinema não narrativo, nessa perspectiva, tem como objetivo identificar as características estéticas dos registros em dança no cinema no período denominado *early cinema*. De acordo com Costa (2005), *early cinema* corresponde às duas primeiras décadas do cinema, subdivididos em dois períodos distintos. O primeiro período denominado de cinema não narrativo e o segundo período intitulado de crescente narrativização.

O problema que se apresenta neste artigo é identificar nos estudos históricos propostos os acontecimentos estéticos e a estética fílmica nas produções em dança no cinema não narrativo, bem como, as diferenças da estética cinematográfica utilizada para a dança naquele período, suas consequências na utilização dos diferentes recursos tecnológicos da sétima arte que foram e ainda são importantes no aprimoramento e construção da estética fílmica do movimento. Observa-se que, desde a era do cinema mudo, os corpos em movimento e o movimento da câmera constroem a narrativa fílmica, até o advento da sonori-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Dança, Performance.

2 - Professora Associada I do Departamento de Artes da UFRN, pesquisadora do grupo de pesquisa Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação - LINC (UFRN). Doutora em Artes (UNICAMP); pós-doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC (UFBA).

zação nos musicais e, posteriormente, na fase das produções em dança no cinema experimental, assim como, nas produções de videodança na atualidade, com o uso de softwares desenvolvidos por artistas da dança e das artes visuais.

O trabalho proposto apresenta possibilidades de cartografar a presença da dança no cinema no período não narrativo por meio da análise fílmica, seus procedimentos e recursos, que torna possível descrever as características de captura das imagens pela câmera, referente ao espaço ampliado e redimensionado por ela, assim como, a edição das imagens que dispõe as sequências coreográficas de forma singular. De posse dessas análises e reflexões, descrever como a dança cênica, originalmente do palco, se transporta para outro suporte, a tela, e qual a relação e as possíveis relações e ressignificações estéticas que ainda estão por vir desse encontro entre a dança e o cinema no século XXI.

Os estudos dos professores franceses Jullier e Marie (2009) na obra traduzida e intitulada “Lendo as imagens no Cinema” orientam os procedimentos metodológicos empregados nas análises de conteúdo dos filmes ora analisados. A obra citada é considerada pela crítica especializada como uma das mais importantes obras contemporâneas, pois extrapola o campo da análise fílmica “em nível do plano” e os jogos que lhes são inerentes, ou seja, os autores citados situam a produção cinematográfica no tempo e no espaço geográfico, nas condições materiais e históricas em que a película foi produzida.

Análise Fílmica da Dança no Cinema Não Narrativo

A Análise Fílmica proposta no presente trabalho se debruça sobre o cinema não narrativo na trilogia das danças *Annabelle's Butterfly Dance* (1894), *Serpentine Dance* (1895) e *Annabelle in Flag Dance* (1896). A trilogia analisada é dançada por Annabelle Moore sob a direção de William L. Dickson e Thomas Edison. Nessa perspectiva, a análise fílmica “em nível do plano” se deteve no posicionamento da câmera, nos trajés, nas cores do ambiente e na seleção dos objetos que compõem a cena de dança para tela.

Considera-se necessário tecer breves considerações acerca das iniciativas e do protagonismo da bailarina Loie Fuller (1862-1928) ao criar danças para tela. Acredita-se que foi a partir dos trabalhos realizados por Fuller que outras bailarinas deram prosseguimento às criações e/ou recriações de dança para o cinema, convém citar o exemplo da dançarina Annabelle Moore (1878-1961) que dançou as coreografias de sua predecessora.

Loie Fuller não era considerada pela crítica especializada da época como uma grande bailarina, contudo, é inegável a sua importância destacada para a dança no cinema não narrativo. De acordo com Spanghero (2003), Loie Fuller talvez tenha sido uma das primeiras dançarinas filmadas para o cinema.

No fim do século XIX, por volta de 1890, a bailarina Loie Fuller (1862-1928) ganhou um comprido corte de seda branca. Desdobrou o tecido e, movimentando-se sinuosamente com ele na frente do espelho, observou que o contato com a luz do sol criou um efeito interessante. Foi assim que ela descobriu que ao dançar usando trajés longos e esvoaçantes

poderia literalmente esculpir a luz. A partir dessa experiência, Loïe Fuller teve a idéia de expandi-la para o palco, usando luzes artificiais e coloridas. Embrulhada pela seda e usando varinhas escondidas como prolongamentos dos braços, surgiam pássaros, nuvens, mariposas, flores, chamas e borboletas. La Fuller dava existência a ilusões incríveis, hipnotizando platéias e tornando-se a bailarina mais conhecida de sua época. (SPANGHERO,2003, p.30)

Ainda de acordo com Spanghero (2003) a dança de Loie Fuller é uma espécie de cinema de corpo. A abstração que se faz dessa ideia é a de se pensar as relações da dança com o cinema a partir do olhar para o corpo que cria e se reinventa numa perspectiva espaço-temporal diferenciada do palco, sendo este o ambiente convencional de apresentações e performances em dança, tanto no passado quanto no presente. Nessa direção, cabe refletir sobre a indissociabilidade do termo corpo-dança-cinema numa perspectiva interdisciplinar capaz de dar ao termo triádico o sentido de compartilhamento e complementaridade, isto é, sem fragmentar, dissociar ou hierarquizar.

Acredita-se que o elo indissociável entre a dança e o cinema se deve ao elemento comum que as une, o movimento, este ao ser levado para tela adquire novas configurações estéticas, espaciais e temporais. A relação do corpo com a câmera filmadora é mediada pelo olhar de quem filma, assim, a produção das imagens de dança não se dá apenas pelo movimento do corpo do dançarino, mas, sobretudo, pelo movimento da câmera que se posiciona, escolhe e enquadra as imagens dançadas. “O cinema leva para a tela, o movimento, de uma forma diferente da que se vê comumente, modificando o movimento dançado real em movimento capturado, transformando-o em imagens, o que contribui para a construção dessa relação entre dança e as imagens em movimento do cinema” (BASTOS, 2013, p.31).

É inegável que a dança no cinema apresenta novas configurações espaço-temporais e imagéticas advindas da relação corpo-gesto-câmera. Nessa perspectiva, acredita-se que as análises fílmicas devem ser feitas de modo a abarcar a totalidade do sentido da obra. Em se tratando especificamente dos filmes de dança analisados no presente trabalho, o corpo na tela produz gestualidades que se constituem em dispositivos para troca de informações e manuseio das linhas, contornos, proporções, isto é, da plasticidade visual ou sonora que compõe o movimento dançado. A partir desse *modus operandi* o corpo cria diferentes condições para cartografar tanto o espaço real quanto o cinematográfico.

Estes olhares sobre a relação entre o espaço físico e digital não são pólos separados, na medida em que podem ser vistos em sequência. Podemos assim compreender que o lado implícito do gesto se torna motivador para a descoberta de novas plasticidades; o gesto transporta características emocionais e físicas do sujeito, e a transformação dessas características singulares faz com que os conteúdos gerados sejam únicos, funcionando como assinaturas audiovisuais do sujeito [...]. (TÉRCIO, 2009, p.110)

Serpentine Dance (1895)

De acordo com Bastos (2013), *Serpentine Dance* dançada por Annabelle Moore no ano de 1895 foi criada originalmente por Loie Fuller (1862-1928) dançarina americana, considerada pioneira no uso da tecnologia de iluminação para a dança. Bastos (2013) destaca que, a partir de 1889, Fuller inicia seu processo de investigação com tecidos e luzes, assim, descobre o potencial inovador e criativo das luzes e das cores sobre suas vestes e os efeitos mágicos propiciados por sua invenção tecnológica.

Nessa perspectiva, William L. Dickson e Thomas Edison no intuito de inserir as luzes e as cores da dança de Fuller e os efeitos advindos dessa tecnologia em seus filmes optam por colorir os quadros em preto e branco para a versão de *Serpentine Dance* protagonizada por Annabelle Moore. O figurino dessa dança é composto de vestido de seda esvoaçante com duas varas de madeira costuradas em suas mangas. Esse adereço proporciona o movimento ondulatório dos braços da dançarina criando formas e desenhos diferentes, evidenciados pelo colorido dos quadros que se sobrepõe na coreografia. A câmera captura as imagens dançadas de forma estática e no plano frontal.

Annabelle's Butterfly Dance (1894)

É um filme mudo, em preto e branco com duração de um minuto. A dançarina e atriz estadunidense Annabelle Moore é também a protagonista e somente ela integra o elenco do filme. Considerada uma obra de domínio público se encontra disponível na internet, assim como, há cópias do filme no Museu de Arte Moderna (MoMA) na cidade de *New York*. Observa-se que a câmera se encontra estática e se relaciona com o corpo da dançarina, capturando sua imagem e os seus movimentos no plano frontal. O figurino da dançarina é composto de volumosas e longas saias de tecido leve que ela segura e manipula ao dançar. Na parte frontal do vestido, na parte das costas e na sua cabeça se visualizam adereços em forma de borboleta.

Annabelle in Flag Dance (1896)

Este filme apresenta características visuais e estéticas semelhantes às coreografias analisadas anteriormente, ou seja, o figurino é constituído de saia longa e nas mãos a bailarina empunha a bandeira americana enquanto seu corpo e seus gestos esculpem formas e desenhos no espaço conjuntamente com a manipulação da saia. Desse modo, também verifica-se que a execução da dança, a câmera estática e o posicionamento desta no plano frontal são procedimentos adotados de modo similar às coreografias dos anos de 1894 e 1895 descritas anteriormente.

É visível nos três filmes de dança analisados que o corpo da dançarina e os seus gestos dançados são enquadrados no limite da tela e na relação estabelecida entre o espaço do corpo dela e o da imagem capturada e enquadrada pela câmera. Nota-se que o posicionamento da câmera induz o espectador a olhar as imagens sob essa perspectiva e, assim,

atribuir sentido ao que assiste, melhor dizendo, a imagem da dançarina na tela e a recepção estética dessa se assemelha às peças de teatro e balés vistos na óptica do palco italiano que obriga o espectador a olhar frontalmente para as imagens dançadas como se estivesse sentado na platéia. “Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22).

Destaca-se que os três filmes analisados e dançados por Annabelle Moore são *short films*, mudos e em preto e branco, com exceção de *serpentine dance* colorido a mão, com o objetivo de obter os efeitos luminosos análogos à versão criada pela dançarina Loie Fuller. Annabelle Moore também faz uso da *Skirt Dance*³ em todas as suas danças e, assim como Loie Fuller, ressignifica as ações cênicas e dramatúrgicas de dança a partir do manuseio dos tecidos que tornam-se, de forma compositiva e complementar, extensões de sua gestualidade e expressividade de movimento.

Desse modo, a estética dessas danças integrada à estética cinematográfica da época possui a rubrica de suas intérpretes, seus desejos, suas inquietações e provocações de seu tempo e lugar. Apesar das divergências de datas, de registros de filmagem e do protagonismo de suas intérpretes, essas coreografias filmadas em suas diferentes perspectivas representam o legado histórico para compreensão da presença da dança no cinema do passado e propiciam futuras análises e estudos acerca da presença da dança no cinema na pós-modernidade.

Conclusões

O artigo apresenta reflexões estéticas sobre três coreografias dançadas pela artista estadunidense Annabelle Moore dirigida respectivamente por William L. Dickson e Thomas Edison. Constata-se nesses estudos que a película intitulada *Serpentine Dance* foi originalmente criada pela dançarina americana Loie Fuller considerada pela crítica especializada como pioneira no uso de luzes e cores para cena de dança. Fuller iniciou suas pesquisas sobre os efeitos da luz e da cor nos tecidos e, provavelmente, se deve ao seu protagonismo e às suas ideias acerca da luz e da cor, a recriação de suas danças, em especial, *serpentine dance*.

As características estéticas presentes nos filmes dirigidos por Thomas Edison e dançados por Annabelle Moore em “nível do plano”, referente ao posicionamento da câmera, indica que a captura das imagens se deu em um plano único, frontal, com a câmera estática. A opção de análise em “nível do plano” foi adotada nestes estudos por considerá-la uma das mais importantes ferramentas para compreender as ideias e intenções da direção fílmica, assim como, observar o modo como a câmera se posiciona e determina o que o filme quer comunicar.

3 - *Skirt dance* é um tipo de dança popular na Europa e na América particularmente no teatro burlesco e de variedades na década de 1890, em que as mulheres dançarinas manipulavam saias longas e em camadas com os seus braços para criar um movimento de tecido esvoaçante, geralmente em um teatro escuro com projetores de luz coloridos destacando os padrões de suas saias. (tradução nossa).

Nessa perspectiva, a continuidade de aprofundamento das análises fílmicas, por meio de ferramentas apropriadas, visa detectar os ganhos que a dança adquire enquanto forma de arte autônoma. Portanto, com especificidades inerentes à sua própria linguagem ao ser inserida na linguagem cinematográfica no período do cinema não narrativo.

A relevância desses estudos se deve à inserção da dança no cinema no período em que a sétima arte estava em processo de desenvolvimento de suas potencialidades instrumentais e tecnológicas. E a despeito dos desafios e limitações encontrados para produzir filmes naquela época, o cinema encontra na dança, e nas dançarinas modernas americanas, a inspiração necessária para transformar movimentos de dança no palco em movimentos de dança na tela. Acredita-se que o legado das danças de Annabelle Moore e Loie Fuller contribuíram sobremaneira para a cinematografia de dança no século XXI.

Referências

BASTOS, D. S. *Mediadance: campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

COSTA, F. C. *O primeiro cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

JULLIER, L. MARIE, M. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

SPANGHERO, M. *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SKIRT DANCE. in WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimidia Foundation, 2019]. Disponível em : <http://en.wikipedia.org/wiki/Skirt_dance>. Acesso em 4 de dez. 2019.

TERCIO, D. *Tedance: perspectivas sobre dança em expansão tecnológica*. Lisboa : Faculdade de Motricidade Humana, 2009.

Filmes

ANNABELLE Butterfly Dance. Direção: William Kennedy Dickson. Produção: Edison Manufacturing Company. Intérprete: Annabelle Moore. Distribuído pela Continental Commerce Company, 1894. (40 sec.), mudo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lwhONmmkZnM>. Acesso em 14/01/2018.

ANNABELLE Serpentine Dance. Direção: William Kennedy Dickson e William Heise Produção: Edison Manufacturing Company. Intérprete: Annabelle Moore. Distribuído pela Continental Commerce Company, 1895. (01 min.), mudo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8zKXb4aWVZs>. Acesso em 14/02/2019.

ANNABELLE Flag Dance. Direção: William Kennedy Dickson e William Heise Produção: Edison Manufacturing Company. Intérprete: Annabelle Moore. Distribuído pela Continental Commerce Company, 1896. (01 min.), mudo. Disponível em: https://rateyourmusic.com/film/annabelle_in_flag_dance. Acesso em 14/02/2019

Superoutro ou memória de um cinema¹

Superoutro or memory of a cinema

Maria do Socorro Carvalho²
(Doutora em História Social - UNEB)

Resumo: Filme fundamental da filmografia de Edgard Navarro, *Superoutro* (1989) é resultado de realizações do cineasta no superoitismo bem como um ponto de partida para filmes posteriores, em particular, seu mais recente longa-metragem, *Abaixo a gravidade* (2017). Ao condensar um conjunto de situações e personagens, *Superoutro* constrói camadas arqueológicas de memórias do cinema de invenção do realizador, que são ainda parte importante da memória do cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: *Superoutro*, Superoitismo, *Abaixo a Gravidade*, Memória do Cinema, Edgard Navarro.

Abstract: Fundamental film of Edgard Navarro's filmography, *Superoutro* (1989) is the result of the filmmaker's achievements in super 8 style as well as a bottom line for later films, in particular his latest feature one, *Abaixo a Gravidade* (2017). By condensing a set of situations and characters, *Superoutro* builds archaeological layers of memories of "invention cinema" of the filmmaker, which are still an important part of the memory of contemporary Brazilian cinema.

Keywords: *Superoutro*, Super-8 style, *Abaixo a Gravidade*, Memory of Cinema, Edgard Navarro.

Pesquisando desde 2014 o cinema de Edgard Navarro – em particular sua filmografia anterior à produção de longas-metragens, iniciada em 2005 com *Eu me lembro* –, considero o celebrado média-metragem *Superoutro* como o filme essencial desse cineasta que, por sua vez, é figura essencial na memória do cinema de invenção feito na Bahia, que é o tema proposto pela mesa temática Memória(s) da invenção no cinema baiano³.

Suproutro condensa de forma inovadora questões estéticas, culturais e históricas de seu tempo, tornando-se um clássico. Nesse caso, um clássico filme-poema-bárbaro do cinema de invenção, cuja narrativa, bastante livre, é guiada pelas (des)venturas de um personagem sem nome – tratado como *Superoutro* –, um mendigo louco, que vagueia solitariamente pela cidade. Para Edgard Navarro (2011), seu personagem é um exilado urbano, tragicômico, libertário, em permanente tensão com a "normalidade" que o rodeia. Um "Quixote da periferia", que acredita ter a missão de acordar a humanidade e cujo dever é voar.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ME MEMÓRIAS DA INVENÇÃO NO CINEMA BAIANO.

2 - Maria do Socorro Carvalho é professora do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens e do Curso de Comunicação Social da Universidade do Estado da Bahia (Uneb), com pós-doutorado junto à PUCRS.

3 - Como artista experimental, fazendo a arte deslizar para a vida e vice-versa, Edgard Navarro pode ser exemplo de "independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes", nos termos pensados pelo "crítico de invenção" Jairo Ferreira (1986, p. 28).

Construído como um “painel pop-barroco-baiano”, segundo definição do realizador, o filme aciona múltiplos elementos em sua composição – trocadilhos, que ele também chama de “frases espirituosas”, presença constante e bem-humorada em sua filmografia, ditos populares, preciosa trilha sonora, registros da cidade de Salvador, em seus vários matizes, além de referências artísticas e culturais – para organizar uma narrativa explosiva e delirante.

Superoutro é um filme concebido a partir da ideia de resíduos – ou restos – da vida urbana brasileira-baiana dos anos 1980, que tem nesse personagem bárbaro, no bom sentido benjaminiano, um ideal de contestação⁴. Contestação à sociedade de consumo num país periférico, marcado por grave desigualdade social, violência institucional e imposição de uma indústria cultural sobrepondo-se a uma forte cultura popular. *Superoutro* é, portanto, um filme que recusa a pobreza de experiências em uma cidade suja que se quer sem rastros.

Concebido em 1979, mas só realizado entre 1987 e 1989⁵, em *Superoutro* encontram-se traços profundos do superoitismo que formou o cineasta Edgard Navarro nos “fabulosos” anos 1970, como definidos por Domingos Oliveira (2014) em sua autobiografia. Vale lembrar que a iniciação de Navarro na realização se deu como um efeito direto de se ver na tela de *Meteorango Kid, herói intergaláctico*, de André Luiz Oliveira (1969), bem como das sessões de exibição de filmes na casa do amigo Fernando Belens, o primeiro do futuro grupo Lumbrá (referência à produtora Lumbrá Cinematográfica, fundada também em 1979) a possuir a câmera Super-8. Cineasta e médico psiquiatra, Belens teve papel fundamental no trabalho de preparação do ator Bertrand Duarte para encarnar tão brilhantemente o “doido varrido” *Superoutro*.

Embora filmado em 35mm, *Superoutro* é feito do mesmo espírito experimentalista que produziu os primeiros curtas do cineasta em Super-8. (Segundo Edgard Navarro (2013), “ele é o filme Lumbrá por excelência”). Na repetição de sons, imagens e situações de *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O rei do cagaço* (1977), *Exposed* (1978) e *Lin e Katazan* (1979), o realizador reitera sua crença no cinema livre, inspirado no pensamento da contracultura do Brasil daquele período. Contestando a fé no Progresso, o movimento contracultural defendia o ideário comunitário, a democratização da vida, com corpos livres, almas livres e arte livre, logo, cinema também livre de convenções estéticas e amarras de produção.

No intenso fluxo narrativo do filme, explicitam-se muitas outras referências cinematográficas que marcam o cinema de Edgard Navarro, com destaque para algumas sequências em que *Superoutro* parece vagar por *Amarcord* (1973), o “eu me lembro” de Federico Fellini.

4 - Refiro-me aqui à atitude “bárbara” do *Superoutro*, logo na primeira sequência do filme, ao quebrar o vidro de um prédio da classe média aos gritos de “acorda, humanidade”. Entre outras relações possíveis com um pequeno texto de Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, de 1933, podemos lembrar do seu comentário sobre as “casas de vidro” da arquitetura moderna, feitas desse “material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa”, que em geral é “o inimigo do mistério e também da propriedade (BENJAMIN, 1994, p. 117).

5 - Devido à falta de recursos financeiros, sem ter como finalizar o trabalho, o realizador acabou tendo muito tempo para a montagem, que resultou em enorme ganho para o filme: “a única coisa que pobre tem é tempo. É um tesouro. Tive tempo de montar... não tinha dinheiro, mas tinha tempo”, diz Edgar Navarro (2012) em depoimento à professora Marise Berta.

Há ainda homenagens ao que restou do Cinema Novo brasileiro na resistência política de Leon Hirszman, em *Eles não usam black-tie* (1981), e sobretudo na reafirmação da “estética do sonho” de Glauber Rocha, em *A idade da terra* (1980).

Na ruptura do pesado diálogo “bárbaro-religioso” estabelecido com o último e mais polêmico trabalho de Glauber Rocha, ao confirmar que o “pássaro da eternidade não existe”, Superoutro passa a crer na promessa da existência leve – sem gravidade – de um pássaro da eternidade lançado pelo cinema industrial norte-americano, o *Superman*, na famosa versão de 1978, estrelada por Christopher Reeve.

A “antropofagia cultural” que constitui o *Superoutro* aponta ainda para uma galeria mais ampla de personagens “loucos”, “violentos”, “desencantados”, que marca o cinema feito na Bahia, de *Redenção* (Roberto Pires, 1959), o primeiro longa-metragem baiano, passando pela “trilogia da fome” de Trigueirinho Neto (*Bahia de todos os santos*, 1960), Glauber Rocha (*Barravento*, 1961) e Roberto Pires (*A grande feira*, 1961), até produções mais recentes em que essa “galeria de fome” se mantém presente. Nessa abordagem, o Superoutro pode ser a soma (ou a multiplicação ou mesmo a divisão, tanto faz) dos tipos à margem que o cercam.

Inspirada no método arqueológico proposto por Godard em sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema* (1980), acrescento mais uma “camada geológica” ao terreno cultural que dá forma ao *Superoutro*, trazendo *Abaixo a gravidade*, o longa-metragem de Navarro lançado em 2017, para esta abordagem. Em uma espécie de espiral da memória reconfigurada, pode-se ver no filme de 1989 aquele que o cineasta fará 30 anos depois.

“Abaixo a gravidade” foi o grito de liberdade do Superoutro, ao decidir que tinha o dever de voar e se jogar do alto do Elevador Lacerda, em Salvador. *Abaixo a gravidade* (o filme de 2017) começa com a vertigem e a queda do personagem que conduz a narrativa, agora um homem chegando à velhice. Não se trata de uma retomada de *Superoutro*, mas não há como deixar de ver seus profundos rastros na ficção mais recente de Edgar Navarro.

Não pretendendo discutir aqui *Abaixo a gravidade*, quero apenas mencionar elementos que aproximam esses dois filmes distantes no tempo e, sobretudo, na sociedade que os produziu (como nos mostram ambos os filmes, somos uma cidade/ país bem diferente hoje do que éramos nos anos 1980, embora sem resolver o grave problema da desigualdade social que permanece no centro dessas duas fábulas de Edgar Navarro).

Se a fragmentação narrativa de *Superoutro* se justifica pela “loucura” do personagem, sendo encadeada pelas “frases espirituosas” que constroem seus vários sentidos, em *Abaixo a gravidade*, a fragmentação se dará nos personagens (ainda que as frases espirituosas permaneçam, talvez apenas mais pelo estilo do realizador do que para resolver problemas da edição, como foi o caso do primeiro filme).

Assim, Bené (Everaldo Pontes), o curandeiro iogue envelhecido, que volta do Capão – uma vila da Chapada Diamantina que preserva valores de uma “sociedade alternativa” – para reviver a cidade grande, vai compor com mais três personagens uma memória do

Superoutro. O primeiro, conhecido como Galego (Ramon Vane), um morador de rua que diz ter “pavor de gente”, pois “aqui só tem gente ruim”, se apresenta: “eu sou o rei dos desgraçados, ladrão, arruinado, viciado em crack. Essa é a minha ficha”. O segundo, chamado de Maisselife/Eugênio – interpretado por Bertrand Duarte (o Superoutro/Edgard Navarro) – um homem bem-sucedido financeiramente, em crise de identidade que pode ser resumida em “ser ou não ser gay”, conforme nos diz o filme em algumas pichações. E o terceiro fragmento do Superoutro será um jovem morador de rua, Mierre (Fabio Vidal), que vive tentando construir asas para voar.

E nesse ponto, posso voltar ao começo, isto é, lembrar que *O rei do cagaço* era também uma narrativa fragmentada em torno de três homens que andavam pela cidade. E é nesse Super-8 de 11 minutos que temos a primeira versão da cena dos excrementos jogados em alguém dentro de um carro, sequência que será repetida três vezes ao longo de quarenta anos – em 1977, 1987 e 2017. São três tempos de um cinema, de um cineasta, de uma cidade e de uma sociedade que se expressam nessas imagens.

Em *O rei do cagaço*, o ato de defecar, mostrado de forma explícita num plano de um minuto e meio, introduz a paródia de um manifestante que descobre a força política das fezes e passa a fazer atentados com cocô, contra vítimas urbanas, transeuntes conformados ou atirando os dejetos dentro de carros, conforme anunciado na sinopse do filme. Em *Superoutro*, a sequência se repete com maior ênfase no jovem burguês, dentro do seu belo carro, que recebe as fezes no peito, ao parar no sinal vermelho. A cena ressurge em *Abaixo a gravidade*, quando Galego, o mendigo que nesse momento ocupa o lugar do Superoutro, joga os excrementos (os restos) – gesto que agora parece mais fruto de desespero do que de protesto – em seu duplo, Maisselife/Eugênio, o personagem vivido por Bertrand Duarte, fechando-se o círculo: merda-dinheiro-poder-merda. (ou ainda, Superoutro/Maisselife/Eugênio/Edgard Navarro... entre a contracultura dos anos 1970 e a cultura pequeno-burguesa em que foi educado⁶.)

Ao final de *Superoutro*, enquanto os policiais prendem o corpo do Superoutro-mendigo, o Superoutro-*Superman* (cuja transformação se deu na entrada do cinema Glauber Rocha) voa sobre a cidade de Salvador, realizando o imperioso dever de voar como ato mais importante que o de viver.

Trinta anos se passam, e o desejo de voar, embora permaneça presente, manifestando-se nos vários personagens de *Abaixo a gravidade*, não é mais tão visceral, maior do que a própria vida para Bené, a porção do “doido varrido” que encontrou “paz e amor” longe da cidade, vivendo no mato. Na última sequência do longa-metragem, superada a fase da fragmentação Bené/Galego/Maisselife-Eugênio/Mierre, como fez Hermila em *O céu de Suely*

6 - Ao presentear donos de carros com suas fezes, como se entregasse algo valioso, essas sequências afirmam a possibilidade de se depreciar o dinheiro. Como representantes da única experiência concreta de desprezo ao “vil metal” na história do Ocidente, os jovens adeptos do pensamento libertário da contracultura, lembra Luís Carlos Maciel (2007, p. 72), o “guru” da contracultura no Brasil, “tiveram a petulância de dizer que dinheiro é o que é: uma merda”.

(Karim Aïnouz, 2006 – citado explicitamente no filme), Bené, reconciliado consigo mesmo, compra uma passagem de ônibus para o céu, isto é, para qualquer lugar, pois ele agora sabe que voar – se jogar no abismo – não é mais necessário.

Nesse ciclo que se completa com *Abaixo a gravidade*, o cinema de Edgard Navarro parece apontar outros caminhos, pois agora o Superoutro é um Outro, ele é o velho Bené / Luís Paulino do Santos /Edgard Navarro (ao completar 70 anos), que não precisa mais voar. Estando leve – sem gravidade –, depois da passagem do meteoro Letícia/ *Laetitia*/ Alegria, feliz como nunca foi na vida, nesse novo modo de existir, ele só quer mesmo passear por aí. “Aliás, Bené diz a um amigo, eu gosto mesmo de passear, desde menino”.

Se o voo do Superoutro era um suicídio, uma crença individual na leveza (argumentando contra o peso), o de Bené foi uma experiência coletiva, pois a rápida passagem do meteoro na órbita da terra, justamente sobre a Baía de Todos os Santos, suspendeu a gravidade para todos que lá estavam, atingindo cada um dos personagens, modificando-os de modo singular. (Aqui, as referências ao pesado *Melancolia* (Lars von Trier, 2011) e à leveza irônica de *Recife frio* (Kleber Mendonça Filho, 2009) se revelam de imediato).

Por fim, talvez sinalizando o processo de realização de *Abaixo a gravidade* ainda em 2015, portanto, antes de vir à tona o nosso país sombrio pós-golpe de 2016, essa mudança de metas dos personagens, construída ao longo do tempo entre os três filmes, parece ser uma visão otimista da sociedade que, tendo superado 21 anos de ditadura militar (1964–1985), estaria empenhada na consolidação da jovem democracia reconquistada.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, v. 1). 7ª edição. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp 114-119.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Max Limonad, 1986.
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- NAVARRO, Edgard. Entrevista Cinema Expandido – Reportagem Soterópolis, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2NwxVUgRdzY>. Acesso em: 03/10/2019.
- NAVARRO, Edgard. Conexão cinema – Superoutro com Edgard Navarro. Março, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=san4aAYLkH8>. Acesso em 02/10/2019.
- NAVARRO, Edgard. “Alucinada lucidez: O homem que não dormia”. Entrevista de Daniela Galdino. Operária das ruínas. 2011. Disponível em: <http://operariasdasruinas2.blogspot.com.br/2011/alucinada-lucidez-o-homem-que-nao-dormia-25.html>. Acesso em: 01/10/2019.
- MACIEL, Luiz Carlos. “O tao da contracultura”. In: ALMEIDA, M. I. ; NAVES, S. C. (org.). *Por que não? Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Domingos. *Vida minha*; autobiografia. Rio de Janeiro: Record, 2014.

Cartografia cinematográfica e a identidade em Rio Doce/CDU¹

Cinematic cartography and identity in Rio Doce/CDU

Maria Helena Braga e Vaz da Costa²
 (Doutora - UFRN)

Resumo: Propõe-se, nesse trabalho, discutir sobre uma “cartografia cinematográfica” que se dá a partir da ideia de filme como uma “carta geográfica”. Nesse sentido, reflete-se sobre como se constroem as experiências urbanas e das identidades no filme/documentário pernambucano *Rio Doce/CDU* dirigido por Adelina Pontual em 2013.

Palavras-chave: Cartografia cinematográfica, Identidade, Filme Documentário, Rio Doce/CDU.

Abstract: This paper’s aim is to discuss about a cinematic cartography that results from thinking film as a geographical chart. Thus, this work considers the ways in which human experiences and identities are built in the documentary film *Rio Doce/CDU*, directed by Adelina Pontual in 2013.

Keywords: Cinematic cartography, Identity, Documentary film, Rio Doce/CDU.

O substantivo feminino “cartografia” tem como definição: “conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que orienta os trabalhos de elaboração de cartas geográficas”. Por sua vez, o adjetivo “cinematográfico” corresponde ao que é “relativo à cinematografia e ao cinema como meio de expressão”. Assim, a discussão sobre uma “cartografia cinematográfica”, proposta nesse trabalho, se dá a partir do entendimento de que filme, pode ser pensado como uma “carta geográfica”.

“Film is modern cartography. It is a mobile map”, afirma Bruno (1997, p.10). Em acordo, uma “cartografia cinematográfica” corresponde ao estudo do mapeamento das práticas e perspectivas críticas que informam sobre a relação entre o espaço, o lugar e a cultura da imagem que proporciona a visualização do movimento das pessoas e dos objetos no espaço geográfico. Se um mapa representa uma totalidade espacial, uma vez que os cineastas editam diferentes cenas/tomadas de uma cidade e de sua arquitetura, por exemplo, a ideia de “cartografia cinematográfica” se configura como uma proposição de reorientação e reorganização do espaço, produzindo, conseqüentemente, a demolição e a reconstrução da imagem do lugar objeto da construção fílmica (PASSOS e KASTRUP, 2009).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: REPRESENTAÇÕES URBANAS E AMBIENTAIS.

2 - Professora Titular, Departamento de Artes - UFRN; Pós-doutorado em Cinema, International Institute - UCLA (USA); Doutorado em Estudos de Mídia - Sussex University (UK); Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Posições como as do cineasta alemão Wim Wenders que considera o roteiro de filme um mapa geográfico, corroboram com a afirmação de Rubens Machado (2018) de que cada lugar nos solicita um modo de olhar. Isso reafirma a noção de que o próprio espaço urbano apela ao nosso senso e intenção de organização cartográfica dos espaços e lugares de nosso interesse. Nesse sentido, esse trabalho propõe uma reflexão sobre a construção das experiências urbanas e das identidades no filme/documentário pernambucano *Rio Doce/CDU* dirigido por Adelina Pontual em 2013.

Na opinião de Deleuze e Guattari (1995), “A realidade cartografada se apresenta como um mapa móvel, de tal maneira que tudo aquilo que tem aparência de ‘o mesmo’ não passa de um concentrado de significação, de saber e de poder ...”. (p.10) Nos valendo da cena teórica de Deleuze e Guattari, podemos pensar a cartografia cinematográfica em *Rio Doce/CDU* como uma proposta fílmica que incorpora uma “realidade cartografada”, isto é, um “mapa móvel” através do qual percorremos espaços e lugares que podem, ou não, nos parecer familiar. Parafraseando Deleuze e Guattari, (1995) a realidade cartografada que nos é apresentada, com toda a verossimilhança que tenha em relação a sua contrapartida em realidade, adquire significação no processo de produção do próprio mapa. Esse mapa, logicamente, resulta de uma maneira de olhar, pensar e entender o lugar imagetificado e, portanto, *Rio Doce/CDU* é uma cartografia tanto de uma existência quanto de uma ideia, uma intenção, um olhar, um posicionamento específico sobre o, e no, espaço cartografado. Consequentemente, podemos considerar esse mapa móvel como uma cartografia do significado que associamos ao lugar.

Rio Doce/CDU apresenta uma viagem de ônibus através das cidades de Olinda e Recife seguindo a trajetória da Linha 920 – Rio Doce/CDU. Em seu trajeto, o ônibus sai do Terminal de Integração de Rio Doce (Km 0) em Olinda, atravessa vários bairros dessa cidade e da cidade do Recife – Pau Amarelo, Mamanguape; Encruzilhada; Campo Grande; Engenho do Meio; Cidade Universitária –, percorrendo longas avenidas como a Av. Agamenon Magalhães e a Av. Caxangá.

O “exercício voyeurístico” executado por Pontual nesse “filme extremamente urbano e de rua”, na descrição da própria cineasta, se materializa através das imagens originadas a partir do deslocamento do ônibus. “Gosto de olhar a cidade dessa perspectiva”, diz Pontual (2019). As imagens da cidade, nesse caso, se mostram enquanto “imagens de percurso” que materializam o movimento geográfico-fílmico no espaço e revelam a paisagem urbana em sua diversidade imagética e atmosfera suburbana. A ideia original de Pontual foi também apresentar as transformações ocorridas no espaço urbano: “Eu queria mostrar a marca do tempo na cidade”; o que segundo o colega cineasta pernambucano Marcelo Gomes, se configurou como um olhar nostálgico sobre as duas cidades.

Destaca-se durante o filme a insistência em construir a paisagem da cidade como reflexo – efeito conseguido por meio do uso de uma “tracktana” (PONTUAL in NAGIB, 2019) – formato, sugerido pelo diretor de fotografia Beto Martins, de imagens espelhadas nas janelas do ônibus. Logo, a cartografia proposta no filme denota o *ver a cidade em movimento*

através de sua imagem refletida. Intercalando imagens em movimento *no* e *do* ônibus, com as entrevistas com pessoas que utilizam, ou utilizaram por muito tempo a Linha Rio Doce/CDU diariamente, Adelina Pontual constrói uma cartografia que agrega valor humano e identidade ao lugar.

No início do filme, por exemplo, ouvimos em *off* que a experiência de andar no ônibus da Linha 920 se assemelha a um percurso turístico. Ademais, depoimentos emotivos sobre a Linha 920 só intensificam a noção de valor humano agregado a uma maneira de olhar e experienciar a cidade de uma forma específica (no ônibus em movimento) e através de uma geografia específica (os lugares de cada cidade no percurso imposto pela trajetória do ônibus). Depoimentos como o que ouvimos de uma moça na Feira do Rio Doce, ainda no KM 2 do percurso, serve como ótimo exemplo:

Fiz a minha graduação inteira lá na Federal e o mestrado também, andando de ônibus. Então eu pegava um ônibus do Janga pra Olinda, e eu ainda pegava aquele Rio Doce/CDU, que todo mundo conhece muito bem, que sempre tá muito lotado, nunca tem lugar para sentar, [...] foram muitos anos assim, indo e voltando.

Significativos também são os depoimentos sobre a experiência do viver e pertencer à cidade associados às opiniões sobre o local de moradia que, em última instância, transforma os espaços da cidade em lugar pela experiência de movimento e deslocamento proporcionada pela Linha Rio Doce/CDU. Isto se apresenta muito claramente nas seguintes falas em *off* de moradores de um Conjunto Habitacional em Olinda (Km 1) que demonstram visões e vivências contraditórias sobre o lugar:

Morador 1: Moro há 40 anos; fui uma das primeiras a chegar. Acho um dos melhores bairros para morar.

Morador 2: É feio, mal planejado. Quando chove é um inferno. E também não tem área de lazer nenhuma. Não tem planejamento urbano nenhum. É um buraco e quando chove incha de água. É um lugar também de muita violência.

Na continuidade, agora em Recife (KM 16 do trajeto), ouvimos o depoimento de um recifense usuário da Linha 920 e morador do Bairro de Campo Grande que ratifica, de forma explícita, sua “adoração” pelo lugar mesmo tendo consciência de que muito se modificou com o tempo no que toca o sentimento de insegurança na cidade:

Gosto demais; 43 anos num local, é muita coisa. Cheguei menino e hoje tô velho. Ficava aqui até 10 horas da noite com a porta aberta, e não chegava ninguém. Fazia muito que não tinha ladrão, não tinha nada. Hoje quando é 5 horas da tarde, não tem ninguém, eu fecho. Antigamente tinha mais casa, hoje tem mais comércio.

O filme apresenta apenas duas vistas aéreas do trajeto, a saber: a do ônibus entrando na Avenida Caxangá (Km 22) e na Cidade Universitária (Km 29), ponto final da Linha 920. Em algum ponto na Av Caxangá (KM 22), nos é apresentado o seguinte depoimento de uma senhora proprietária de um estabelecimento comercial:

Meu nome é Marlene, mas o meu apelido é “Santinha”, Santinha da Caxangá, todo mundo sabe; sou eu mesma, conhecida! Muitos anos, sempre de ônibus [...] tem pessoas que chegam a idade mais ou menos que eu tenho e chegam meio aborrecidas, ‘esse ônibus tá demorando, cobrador’, pra mim não, tá tudo bem. [...] E andar de ônibus é muito bom, é melhor do que ter motorista particular [...] O ser humano, ele é muito difícil de se contentar totalmente, geralmente falta muita coisa. Para mim falta muito pouco para eu ser feliz; porque eu sou feliz com qualquer coisa.

Além da cartografia cinematográfica constituída pelas imagens das cidades de Olinda e do Recife durante o trajeto do ônibus, o discurso dos objetos arquitetônicos, que têm tradicionalmente representado edifícios como objetos artísticos ou técnicos, nesse caso os colocam como objetos sociais investindo-os de significado social, determinando e/ou moldando relações sociais. O filme traz o espaço do ambiente construído para o centro da discussão social e humana posta nessa cartografia cinematográfica de forma a produzir uma diversidade de modos de olhar, entender e interpretar os elementos culturais que envolvem os espaços e ambientes arquitetônicos que compõem esse mapa fílmico. Em *Rio Doce/CDU* isso se dá mais efetivamente em uma das “paradas exploratórias” (PONTUAL, 2019), no Mercado da Encruzilhada, quando uma senhora casada com um homem que trabalha como sapateiro no local, expressa sua ligação afetiva com o lugar associando-o com a lembrança como usuária do ônibus Rio Doce/CDU:

Quando eu estudei em Olinda, pegava o Rio Doce no Espinheiro onde eu morava, e ia para Olinda ... então todos os dias eu pegava meu ônibus comum, isso já foi há 22 anos atrás [...] Muito lotado, ele só anda cheio. [...] E realmente é um verdadeiro turismo, você sair de uma cidade para outra, conhecendo toda a Agamenon, chegando ao complexo Salgadinho até chegar em Olinda.

Essas falas agregam aos espaços arquitetônicos – como os Mercados da Encruzilhada (Km 17) e também o Mercado da Madalena mais adiante no filme –, um significado e uma identidade enquanto lugar na proporção direta das vivências, práticas e interações sociais que acontecem nos seus ambientes e na relação destes com a sua posição geográfica na cidade. Esses lugares passam a ter uma significação que advém do dia-a-dia, da vivência neles próprios e do percurso de chegada até eles. Tudo isso agrega afeto e valor ao lugar – consequência da memória constituída pela experiência dos seus usuários associada à mobilidade e ao percurso de chegada e saída deste lugar representado pela Linha 920.

O final do filme coincide com o final do trajeto da Linha 920, o Ponto de Retorno na Cidade Universitária (KM 36). Nessa última parada do ônibus, vale destacar o depoimento de uma cobradora do ônibus.

Essa linha eu acho a melhor que tem, acho a melhor que tem, gosto muito. Porque aqui é bom em tudo, sabe? Em todos os sentidos, os passageiros, às vezes você dá um troco até a mais, você tá muito, né? Eles devolvem à gente, já em outras linhas não é assim, entendeu? É educado, ajuda, se não tiver as moedas, ‘deixe para lá’. É uma maravilha essa linha, é tudo de bom, pra mim é a melhor que tem.

Dizem que é linha de elite, e eu gosto de coisa de elite, gosto de coisa boa, entendesse? Não anda todo o tipo de gente, entendesse? Gosto demais. Aí tu trabalha muito, é a viagem que deixa a gente quebrado né? Tem hora que não entra mais ninguém nem desce mais ninguém, mas é muito longa, Caruaru é mais perto que a CDU.

Nesse depoimento constatamos o valor agregado à experiência do viver o dia-a-dia nos espaços percorridos pela Linha Rio Doce/CDU. Nessa parte do filme, somos apresentados à experiência de quem trabalha no ônibus e para quem a Linha 920 representa o “ganha pão” de todo dia. Aqui visualizamos a dinâmica de produção do espaço, e da experiência afetiva que agrega o trabalho à experiência do viver diário, em movimento pela cidade. Além disso, o filme privilegia trabalhadores da classe econômica mais baixa da população pernambucana, como sapateiros, ferreiros, motoristas, vendedores ambulantes, estudantes, etc., pois são estes, majoritariamente, os usuários da Linha Rio Doce/CDU.

Como consideração final eu diria que as imagens fílmicas evoluem em mapas e cartografias na medida em que são constructos representacionais que se articulam gerando um “mapa visual” que efetivamente representa espacialmente, os movimentos e a experiência das coisas e das pessoas no espaço e no lugar. Por isso mesmo, nosso conhecimento e entendimento dos lugares apontam para um tipo de cognição através das imagens fílmicas que serve como instrumento para a estruturação de uma geografia que nos dá uma dimensão mais completa das identidades e experiências nos espaços e lugares urbanos.

Rio Doce/CDU materializa os entrecruzamentos imagéticos dos espaços das cidades de Olinda e Recife a partir de uma cartografia urbana que evidentemente é construída no sentido de comprovar a necessidade primordial de estabelecer parâmetros de entendimento da relação posta entre as imagens do espaço urbano e a experiência humana de deslocamento nesses lugares que conhecemos. A geografia que se materializa por meio dessa cartografia cinematográfica é, portanto, uma experiência geográfica da representação da experiência espacial produzida, imaginada e certamente agregada à identidade do sujeito que a vivencia.

Referências

- BRUNO, Giuliana Site-Seeing: Architecture and the Moving Image. *Wide Angle*, v. 19, n.04, 08-24, October 1997.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. v.1. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1995.
- MACHADO Jr., Rubens. “Ecos Sinfônicos de Berlim em São Paulo nos anos 1920”. In: XXII SOCINE, UFG, Goiânia, 2018.
- NAGIB, Lúcia; PAIVA, Samuel *Passages: A Film Essay*. In <https://research.reading.ac.uk/intermedia/passages/>. 2019.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

XXIII
**SO
CI
ne**

PONTUAL, A. Entrevista concedida a Lúcia Nagib em Julho 2017 no Recife. In NAGIB, Lucia; PAIVA, Samuel. *Passages. A Film Essay*. <https://research.reading.ac.uk/intermedia/passages/>, 2019. Acessado em 29/04/2019.

El documental autobiográfico y la preservación de la memoria histórica¹

Autobiographical documentary and preservation of historical memory

María Marcela Parada²

(Magíster Teoría e Historia del Arte - PUC Chile)

Resumo: Este trabajo interroga la escena del documental contemporáneo en relación con el movimiento de reconstrucción de memoria histórica que reside en la representación autodocumental. Revisamos los filmes chilenos *Mi vida con Carlos* (2009), *El edificio de los chilenos* (2010) y *El color del camaleón* (2017), documentales de búsqueda que operan con el lenguaje de la falta. El déficit en la memoria familiar se desplaza desde lo individual a lo colectivo actuando reflexivamente en la memoria social.

Palavras-chave: documental autobiográfico, memoria histórica.

Abstract: This work interrogates the contemporary documentary scene in relation to the historical memory reconstruction movement that resides in the self-documentary representation. We review the Chilean films *My life with Carlos* (2009), *The building of the Chileans* (2010) and *The color of the chameleon* (2017), search documentaries that operate with the language of the fault. The deficit in family memory moves from the individual to the collective acting reflexively in social memory.

Keywords: autobiographical documentary, historical memory.

En la escena del cine contemporáneo es posible reconocer un movimiento documental particular, en el que una parte importante de las realizaciones se dirigen hacia la historia íntima/personal que se vuelve motivo de representación. Un cine de auto exploración y auto observación en el que convergen tres momentos: la escritura fílmica del yo, la reconstrucción del yo y la relectura del yo. Discurso que se pone en forma desde el presente del yo, levantando -como refiere Lejeune, a propósito de la autobiografía- un relato retrospectivo de la propia existencia, "donde un autor propone al lector un discurso sobre sí mismo, pero también una realización particular de ese discurso, aquella en la que encuentra la respuesta a la cuestión de "¿quién soy?" a través de un relato que dice "cómo he llegado a serlo". (1993, p. 130)

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Biografias e memória.

2 - Magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte (UCH), Diseñadora, Licenciada en Estética y Diplomada en Estudios de Cine (PUC Chile). Desde 1992, académica Escuela de Diseño PUC Chile.

Si se encuentra *la* respuesta a *quién soy* en la escritura autobiográfica es discutible. En cualquier caso, reconocemos que aquel discurso de lo autobiográfico propuesto al lector es también un discurso propuesto a sí mismo por el propio realizador, donde las nociones de reconstruir(se) y resguardar la memoria en el yo imaginario que recupera el documental impulsan la realización.

Con estas señas, en este trabajo abordamos el campo del documental autobiográfico como “documentales de búsqueda”, centrándonos en aquellos filmes que se dirigen a reconstruir/entender historias familiares inconclusas, donde aquello que está en tensión equivale a vacíos, secretos y ausencias. Subrayamos que gran parte de esta modalidad de documentales se levanta como un proceso de restauración de la memoria histórica en un movimiento que actúa como reflexión en dos vías que convergen en la realización: actuando desde lo personal/privado el trabajo de memoria que moviliza el documental reconstruye un relato que se desplaza afectado por la historia colectiva/pública; en consecuencia, la memoria individual/familiar del *yo* asiste a escena como un diálogo con la memoria colectiva/social del *nosotros*.

Para el análisis revisamos *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) y *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017), realizaciones chilenas que indagan en la memoria familiar del propio documentalista y que se ponen en forma para recuperar e integrar aquello que ha ido a pérdida en la construcción de la historia personal. Las tres obras corresponden a documentales dirigidos por hijos, cuyos padres –desde distintos frentes y con distintas consecuencias– tuvieron un rol en la Dictadura militar chilena.

En el caso de *Mi vida con Carlos*, Germán es hijo de un abogado y periodista asesinado por la Caravana de la muerte en 1973. En la obertura del film, asistimos a una breve secuencia registrada en súper 8. En ella, un hombre joven corre hacia el mar y se sumerge en las olas. Sobre estas imágenes, la voz en *off* del documentalista sitúa la búsqueda: “La primera vez que te vi, fue en esta imagen de súper 8. Nunca vi tu cuerpo en movimiento o, más bien, no lo recuerdo. No podía recordarte porque nadie me habló nunca de ti. Tenía un año cuando te mataron y tú tenías treinta. Cuando yo cumplí los treinta años, me di cuenta de lo joven que eras, de lo mucho que te faltaba por vivir. Quise saber quién habías sido”.

En el caso de *El edificio de los chilenos*, Macarena es hija de militantes del MIR (Movimiento de izquierda revolucionaria). Siendo muy pequeña fue tomada como rehén por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) para forzar la rendición de su padre. Aún cuando el padre no se rindió, la niña fue liberada. Macarena se reunió entonces con su madre en Francia. Luego, su madre regresó a Chile para retomar la lucha, dejando a la niña en el *Proyecto Hogares* al cuidado de *padres sociales*; proyecto creado por el propio MIR para resguardar a sus hijos. Treinta y tantos años después, la documentalista hace memoria de esta experiencia. En alguna de las primeras escenas, su voz en *off* enuncia: “Salí de Chile a los

cuatro años a re encontrarme con mi madre. Ella estaba en Francia tras haber sido detenida y exiliada. La mañana que llegué no recordaba su rostro. Logré reconocerla en el tumulto, antes que ella notara mi olvido.”

En el caso de *El color del camaleón*, Andrés es hijo de un integrante de la DINA. Cuando el padre tenía 21 años fue reclutado en contra de su voluntad por este organismo. Fue torturado y entrenado para torturar. Tras algunos meses, consiguió escapar refugiándose primero en Berlín y luego en Bélgica, donde hoy es camarógrafo de guerra. El hijo documentalista hace memoria de una historia familiar silenciada. En el inicio del film, asistimos a una breve secuencia de videos caseros en los que un niño juega en la nieve junto a su padre. La secuencia es relevada por imágenes de archivo de camarógrafos en alguna guerra en Oriente. Sobre estas secuencias, la voz en *off* del documentalista interroga: “Papá, siento que hasta el día de hoy nunca tuve la oportunidad de conocerte realmente. No tenemos la relación que me habría gustado tener (...) Llevas toda una vida escapando, de tu pasado, de tu realidad, de nosotros, tu familia, de ti mismo (...) Traté de hablar de tu pasado, pero tu silencio, no sé qué hacer con él.”

Lo perturbador del silencio, del secreto, así como la imperiosa necesidad de recordar para llenar las faltas en la construcción de la historia personal, precede al movimiento de hacer memoria con y en el documental.

Dispositivos de transferencia de memoria que asisten a escena en el proceso de hacer memoria del yo

1) La actitud interrogativa

En las tres obras estudiadas, la actitud interrogativa queda establecida desde el inicio y se mantendrá durante todo el film. Aquella interrogación que se levanta –en palabras de Sartre– como variación de la espera, adopta la forma de la voz en *off* del propio documentalista. Una voz consciencia que, al interrogar, se interroga a sí mismo al tiempo que interroga al *otro* sobre sí.

En *Mi vida con Carlos*, Germán, iniciando el encuentro en escena con su madre, re escribe en voz *off* lo que ella le transmitió: “Mi madre, Carmen Hertz, me contó que ustedes se conocieron cuando ambos estudiaban Leyes en la Universidad de Chile. Antes de tu muerte, mi familia era como cualquier otra. Mi madre tenía 27 años cuando enviudó. A partir de ese momento, la familia fuimos sólo ella y yo, y entre nosotros tu fantasma, tu figura heroica.”

Por su parte, la actitud interrogativa se sostiene a la espera de que *el otro* recuerde lo que el yo no puede todavía ensamblar y comprender en el relato de la historia personal/familiar.

En *El edificio de los chilenos*, en alguna escena, el padre de Macarena está en cuadro y la hija en frente. El padre, visiblemente afectado, recuerda para ella la noticia de su secuestro:

En ese momento, el año 75-76, nosotros estábamos siendo fuertemente reprimidos (...) Yo estaba viviendo en una casa de una familia que me había acogido en ese momento y ellos no conocían mi nombre. Y el dueño de casa llega con el *Times* o el *Washington Post* y me dice “mira lo que hicieron estos desgraciados”, sin saber que yo era tu papá... Imagínate lo que eso significó para mí en ese momento. Fue terrible...

“Imagínate lo que eso significó para mí en ese momento. Fue terrible”, dice el padre. Y el silencio de la joven es aquello que ahora se vuelve tremendo y se traspasa al espectador.

A su vez, la actitud interrogativa se halla a la espera de que la respuesta del *otro* posibilite activar el propio reconocimiento, para determinarse a sí mismo respecto de aquel *otro*, así como respecto del sí mismo como sujeto y, en tanto cual, como identidad. Pero ocurre que existe para quien interroga la posibilidad de encontrarse con una respuesta negativa, cuyo hallazgo no corresponda a las expectativas prefiguradas.

En *El color del camaleón*, en alguna escena, la voz en *off* de Andrés reclama, como en una carta no escrita y dirigida al padre: “Por qué no hablas. Vinimos aquí para que me cuentes tu historia. Si no te presionara para hablar, esta sería una película muda. No es lo que imaginé”.

2) Los lugares

Sitios a los que los documentalistas desplazan la búsqueda y que actúan, potencialmente, como invocación. Observamos tres tipos de tránsito como dispositivo de transferencia de memoria.

2.1) Se regresa, literalmente, a un lugar; como en el caso de Macarena que regresa en alguna escena a la casa que se halla en Cuba y que albergó el *Proyecto Hogares*. Una de las vecinas que aún vive en el lugar hace memoria para la chica: “Para nosotros fue una alegría que habitaran ese edificio, porque el edificio estaba deshabitado hacía meses (...) Cuando se instalaron ustedes, el edificio cobró vida (...) Han pasado años y para todos nosotros ese sigue siendo el edificio de los chilenos”.

En pantalla, la alegría que relata la mujer para la chica opera bajo un sentido siniestro que, en el presente de la joven y en su silencio tras la cámara, subraya la magnitud de su carencia en la memoria familiar.

2.2) Se regresa a un lugar simbólico; como en el caso de Germán que se traslada al desierto de Atacama, ese territorio infinito que custodia, en algún sector insondable, los restos de su padre desaparecido. Hacia el final del film, vemos a Germán en medio del desierto junto a sus dos tíos, hermanos de Carlos. Entonces el hijo, visiblemente conmovido y con la voz entrecortada, lee una carta que escribió para su padre: “Querido Papá, no sé si puedes vernos, escucharnos o al menos sentirnos. No sabemos donde está tu cuerpo... pero estamos

hoy aquí y comenzamos a recuperar tu memoria, tu vida, tu risa y tu ternura. Hoy volvemos a recordarte y tu presencia vuelve a vivir entre nosotros. Yo soy tu hijo Germán... el mismo niño que tomaba la papa a las 5 de la mañana en tus brazos..." (la carta continúa)

2.3) Se regresa junto *al otro*, a un lugar al que *el otro* es, en rigor, quien regresa en la búsqueda del hijo documentalista; como en el caso de Andrés que se traslada junto su padre a la morgue, lugar que en Dictadura militar fue Centro de detención y tortura. El padre hace memoria para el hijo:

PADRE. Qué tenía que ver yo en la historia. Eso es lo que me pregunto yo, para qué. Pero claro, era para deshumanizarte (...) Cuando te acostumbras, ver un cadáver no es nada para ti...

ANDRÉS. Y de la instrucción misma, ¿te acuerdas de algo? ¿De lo que hicieron?

PADRE. No, en eso no voy a entrar en detalles.

ANDRÉS. De lo que hicieron...

PADRE. Ahí no voy a entrar en detalles. Ahí, yo, ya hice lo máximo... No voy a entrar en detalles por respeto a toda esa gente fallecida. ¿Entiendes?

Los lugares funcionan como testigos materiales, ya sea física o alegóricamente. El acto de regresar es, para entonces, volver, devolverse de sí, hacer memoria, conmemorar. Así como escoger el silencio ante lo indecible, lo inenarrable.

3) Los archivos

En las tres obras estudiadas los archivos ingresan como dispositivo de transferencia de memoria. Están las fotografías, los documentos oficiales, el diario de vida y las cartas, entre otros. Repertorio y reactualización que asiste a escena como posibilidad de articular la escisión. Destacamos el uso de algunos de estos dispositivos para cada film.

El recurso para La Ausencia

En *Mi vida con Carlos*, el desafío de la búsqueda es el padre fusilado y desaparecido hace treinta años atrás, quien proporciona respuestas al hijo en la voz de otros así como en los archivos; mientras el hijo habla a su padre, durante todo el film, bajo una voz que adopta la forma epistolar. Voz que hace presente al ausente y recupera -siempre como posibilidad- lo perdido. En escena, sobre fotografías del álbum familiar, la voz en *off* del hijo escribe para su padre: "Después de tu muerte todo cambió, no se pudo hablar más de ti (...) Como consecuencia de la tristeza que les causó tu asesinato, mis abuelos decidieron acabar con sus vidas. Julio se disparó en 1982 y Dora se lanzó al vacío en 1987... El dolor les ganó la partida, a los dos".

El recurso para Lo Eclipsado

En *El edificio de los chilenos*, el desafío de la búsqueda se halla en recuperar la memoria de la entonces niña Macarena. Ese yo que reclama reconstruir una imagen mental de su infancia, para entonces, quizá, comprender. El documental incorpora una serie de *inserts* de secuencias animadas como representación alegórica que da forma a aquello que no es posible recuperar en palabras. Y es que ¿cómo representar la experiencia de separación de sus padres de aquella niña?

El recurso para Lo Inenarrable

En *El color del camaleón*, el desafío de la búsqueda se halla en aquello que excede la dimensión del lenguaje y se torna inenarrable. En alguna escena, Andrés, como en tantas otras, insiste en que el padre recuerde, pero el padre abandona el relato: “Los detalles no, o sea, que la gente... que se sepa que son las cosas más horribles que le pueden pasar a un ser humano. ¿Entiendes? Algo que no puede ser. Punto. Y eso me lo guardo para mí y punto. Es íntimo”.

Ante lo indecible, el hijo documentalista adopta la estrategia de incorporar un actor en escena quien lee, literalmente, fragmentos de un *diario de experiencia*, incontables páginas que el padre escribió hace 40 años como parte del propio proceso de reparación. Junto a la escena que referíamos en la morgue, el *insert* de la lectura del actor, sobre imágenes del recinto de la morgue, refiere:

Salió un tipo muy alto. Era de boina negra con un delantal de goma y guantes de goma (...) El tipo se acercó a mí y me dijo “toma”, y me pasó un pedazo, que era toda esta parte del cadáver con la mandíbula (...) Y ahí yo creo que perdí el conocimiento porque me desvanecí. El tipo me hizo despertar. Me dijo “Tenís que acostumbrarte a la muerte, tenís que conocer estas cuestiones.” Violentemente agarró el pedazo y me lo acercó a la cara. Me lo refregó en la cara...

En alguno de estos *inserts*, vemos al padre que escucha en silencio, quien asiste a escena en la voz del *otro*, espejeándose en este doble que re cita su testimonio.

Notas finales

En el trayecto de este estudio, hemos procurado identificar la motivación y los mecanismos que asisten a escena en el documental autobiográfico para el proceso de restauración y preservación de la memoria histórica. Los filmes que hemos revisado se ponen en forma para reconstruir/entender historias familiares inconclusas, donde la restauración de la memoria personal se cruza con la restauración de la memoria colectiva. Asistimos así a obras que -al final del día- constituyen un viaje por la complejidad del hacer memoria, tanto del propio documentalista como del país.

Ante la proliferación de trabajos de la memoria surge la pregunta de ¿cuándo es suficiente? A lo que el cine responde: Todavía-no. Ese pasado que insiste en retornar remite a la magnitud del acontecimiento y la preservación de la memoria demanda conocer y comprender los múltiples relatos que gravitan en el presente, posibilitando articular el sentido de lo vivido y lo por vivir. Como señala la voz en *off* de Macarena al final de su documental: “El vacío es un camino que sólo se llena al recorrerlo”.

Referências

JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1993.

PARADA, M. “Cine autobiográfico y acontecimiento imaginario de padres imaginarios”. En: Anais XIX Encontro SOCINE. São Paulo, Brasil: Socine, 2016.

SARTRE, J-P. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Iberoamericana, 1946.

Identidade de resistência no cinema de Nelson Pereira dos Santos: O caso de “Tenda dos Milagres”¹

Identity of Resistance in Nelson Pereira dos Santos' cinema: The case of “Tent of Miracles”

Maria Neli Costa Neves ²

(Doutoranda em Multimeios-UNICAMP)

Resumo: Em vários dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, há ênfase em temas como etnicidade, miscigenação, e o protagonismo do homem negro. A partir do cinema desse diretor, tendo como objeto de estudo a fita *Tenda dos Milagres* (1977), baseada no livro de Jorge Amado, propomos uma reflexão sobre disputas identitárias, religiosidade afro-brasileira e as estratégias dos afrodescendentes na luta contra a desumanização. Para isso, utilizamos o conceito de “identidade de resistência” (CASTELLS, 1999).

Palavras-chave: identidade, afro-brasileira, religiosidade, resistência.

Abstract: In many of his films, Nelson Pereira dos Santos emphasizes ethnicity, amalgamation, and the protagonism of black people. From this director's work, with *Tent of Miracles* (1977), based on Jorge Amado's book, serving as the object of analysis, we propose a reflection on identity disputes, afro-Brazilian religiosity, and the strategies used by African descendants in the fight against dehumanization. For this purpose, we employ the concept of “resistance identity” (CASTELLS, 1999).

Keywords: Identity, Afro-Brazilian, religiosity, resistance

Em muitos dos filmes de Nelson Pereira dos Santos, há ênfase em temas como etnicidade, miscigenação, e uma constante reflexão sobre a vida social e política do país, priorizando histórias da população desvalida do meio rural ou das margens dos centros urbanos, onde o homem negro tem importante protagonismo. A postura do diretor se coaduna com o pensamento do sociólogo Guerreiro Ramos que, já na década de 50 dizia: “negro é povo, no Brasil. Não é um componente estranho de nossa demografia. Ao contrário, é a sua mais importante matriz demográfica” (RAMOS, 1957, p.157).

Nos anos 70, o cineasta se descola do viés sociologizante das suas primeiras películas, da distinção do intelectual como aquele que pode conscientizar e mostrar o caminho para as massas, e passa a se empenhar numa conexão com os “valores populares” que, confor-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Identidade, raça, resistência.

2 - ^{Doutoranda} em Multimeios, pela UNICAMP (desde março de 2016), é mestre em Ciência da Arte, pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduada em Comunicação Social, também pela UFF.

me preconiza, devem ser apresentados usando a “linguagem da emoção” e sem críticas ao povo, o qual, apesar de experimentar enormes dificuldades cotidianas, consegue “manter intacto o capital da vida” (SANTOS apud BERNARDET, 2014, p. 241) .

Nesse movimento, o cineasta se encontra com o romancista Jorge Amado - que já o apoiara no seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 graus*, em 1955 - e acaba adaptando para o cinema uma de suas obras: *Tenda dos Milagres*. O escritor chega a dizer que tem com Nelson uma “ligação profunda, vital, de ver e sentir as coisas” e que a amizade que desenvolveram se baseia no “trabalho” e na “luta” feita em conjunto (AMADO, 1977, p.2).

A narrativa cinematográfica de *Tenda dos Milagres* (1977) se constitui por duas tramas que se relacionam e entrecruzam, tendo como pano de fundo a cidade de Salvador, na Bahia. Uma delas recria o início do século XX e mostra o impacto sofrido pela sociedade baiana com as teorias raciais europeias e americanas espreiadas pelo país, e que se outorgam o poder de *verdade científica*, rotulando os negros como “inferiores”(SKIDMORE, 1976, p. 75), degenerados, dando o aval para a perseguição e destruição de seus terreiros, o impedimento de suas manifestações religiosas, e promovendo o racismo, cuja essência estaria “na negação da humanidade do negro” (NASCIMENTO, 2003, p. 54).

Insurgindo-se contra os ataques de segregação, assoma no filme a figura de Pedro Archanjo Ojuobá, descrito por um dos personagens como “pardo, paisano e pobre”. Auto-didata, ele é bedel da Faculdade de Medicina de Salvador, praticante do candomblé, ligado aos orixás Exu e Xangô, e aquele que após ouvir os conselhos de sua mãe-de-santo, passa a produzir intelectualmente, adotando a defesa da cultura afro-brasileira, fazendo pesquisas nos subúrbios da cidade, escutando os velhos, os terreiros e coletando fragmentos de saber dos descendentes da diáspora africana. Fortalecido pelas palavras, ritos e símbolos transmitidos pela ialorixá e pelo candomblé, Pedro Archanjo vai, pouco a pouco, encontrando formas para se contrapor aos preconceitos e rejeições do meio universitário e da sociedade local. Ao viver num lugar no qual a mestiçagem é predominante, mas que assume e incorpora valores europeus e da supremacia branca, onde a exclusão do negro e o racismo são naturalizados, Archanjo se inclui na luta de seus pares e toma para si a incumbência reclamada por Xangô, a de *tudo ver e tudo contar*, a de falar a verdade a todos: da história, da liturgia, das perseguições e das agressões sofridas pelo povo afrodescendente, além de advogar a tese de miscigenação racial como esperança de democracia e harmonia para o país. Apesar disso, Archanjo continuará marginal; seu livro será contestado e seu estudo menosprezado pelo importante professor da Universidade da Bahia, Nilo Argolo, representante das teorias em voga na época, depreciadoras dos não-brancos. Para Lilia Schwarcz, a “realidade mais profunda do racismo” é que ele institui um sistema de desigualdades que atinge todas “as esferas e políticas da produção de diferença”, isto é, “justiça, nascimento e morte, trabalho e lazer” (SCHWARCZ, 2012, p.76-77).

Embora com os impedimentos às suas reuniões, à celebração dos orixás, e mesmo com o assassinato de um dos adeptos, Archanjo e a comunidade afrodescendente persistem e se concentram nos terreiros, apoiando-se, realizando cultos e se dando continuidade

através do grupo. Conforme Muniz Sodré (2015), o terreiro, “egbé” ou “roça”, é o centro emanador da “reterritorialização do homem negro na diáspora” (SODRÉ, 2015, p.194); sua coletividade pode ser pensada como depósito e centro de reinterpretação de todo um legado de símbolos que se explicitam por meio dos rituais, da mitologia, da corporeidade, das danças, da liturgia, do credo, da linguagem sagrada etc. É o terreiro, um “dado necessário à formulação de identidade grupal/ individual, ao reconhecimento de si por outros” (SODRÉ apud PARÉS, 2018, p. 138).

A aspiração identitária é elemento propulsor para a formação das comunidades afro-brasileiras. Elisa Nascimento (2003) explica identidade como que se constituindo bilateralmente pelo indivíduo e a coletividade, decorrendo de uma dinâmica onde se somam vivência pessoal e modelos comunitários. Manuel Castells (1999), a define como “fonte de significado e experiência de um povo” (CASTELLS, 1999, p. 22). Sua edificação se dá a partir de ingredientes históricos, geográficos, de religiosidade, memória do grupo, subjetividades etc que são assimilados individualmente e pelo corpo social que reformulam seu “significado”, isto é, sua “identificação simbólica”, conforme as inclinações do coletivo e os “projetos culturais enraizados em sua estrutura social” (CASTELLS, 1999, p. 23). Para Castells, a construção identitária se baseia na sua simbologia, no que significa para os que se agrupam em torno dela e para os que se apartam. Ele as categoriza em três procedências e conformações, denominando-as de “legitimadora”, “de resistência”, e “de projeto” (CASTELLS, 1999, p. 24). A “identidade legitimadora” é a que surge através de instituições socialmente prestigiosas objetivando expandir e “racionalizar” seu poderio sobre os agentes “sociais” que internalizam essa identidade e a reproduzem. A “identidade de resistência” tem os seus criadores provindos de coletivos desvalorizados ou estigmatizados pela “lógica da dominação” e que, em consequência, edificam “trincheiras de resistência e sobrevivência” (CASTELLS, 1999, p. 24) onde compartilham valores diversos ou mesmo em contraposição aos das instituições que os oprimem. Por fim, existe a “identidade de projeto”, que é criada pelos que se utilizam de alguma matéria da cultura disponível, com o intuito de se recolocarem na sociedade, e a partir disso, transformarem toda a sua base.

Seguindo a conceituação de Castells, entende-se que no contexto histórico do filme *Tenda dos Milagres*, os embates do povo afrodescendente os colocam na conformação de uma “identidade de resistência”, no sentido que seus integrantes, ao desafiarem a ordem repressora das instituições hegemônicas, constroem simbolicamente trincheiras que os preservam moral e culturalmente. Sofrendo uma enorme repressão, eles mantêm suas práticas e sedimentam o que lhes dá sentido e objetivo para viver.

Num dos episódios, o personagem Procópio de Oxóssi, um babalorixá, sai da cadeia depois de ter sido aprisionado por realizar cultos religiosos no seu terreiro de candomblé. Ele é ameaçado de morte pelo delegado Pedrito Gordo, para que não volte a celebrar o orixá. O pai-de-santo ouve as advertências, e sem demonstrar intimidação, retruca que é “prá isso que Oxóssi me escolheu como babalorixá do reinado do santo! Não tem ninguém que me proíba!”

No enfrentamento de pai Procópio ao delegado, expõe-se a rejeição à subalternidade, além da seriedade da relação sacerdotal com os orixás, elo que aqui se externa como abrangendo vida e morte, consciência do pertencimento e da *obrigação*, pois não se nega o *santo*, mesmo que isso se traduza em aprisionamento físico ou perda da vida. Na postura de silêncio e depois de fala do babalorixá, transparece sua firmeza, como se seu ser inteiro se obstinasse ao rechaçar a violência legalizada que se expressa pelas figuras de Pedrito Gordo e sua polícia.

Em seguida, na outra cena do terreiro, vemos pai Procópio e congregados cantando e dançando, enquanto Archanjo e outros afiliados batem os tambores. Poucos integrantes comparecem à roda, mas o babalorixá se mantém enérgico ao festejar Oxóssi, divindade astuta, da caça e da fauna. Ele tem as feições contraídas, enquanto seu corpo se movimenta com volteios e batidas dos pés, seguindo o ritual e o drama, na celebração do orixá. O delegado chega com seus asseclas, grita tentando impedir a festa, porém os adeptos não recuam, reforçam a pisada no chão, o gesto do corpo, e projetam o canto. Isso instantes antes de Pedro Archanjo pronunciar em iorubá uma frase de encantamento que colocará os policiais para correr. Segundo Sodré (1999), na cerimônia “nada é inconsciente, porque nada se recalca, tudo se visibiliza na dramaticidade ritualística. Divindades e ancestrais, origem e morte reencontram-se no instante de deslocamento ritualístico de corpos num espaço” (SODRÉ, 1999, p. 209). Neste caso, o que se vê são corpos que resistem, numa aliança com as vozes, as frases de encanto e a presença simbólica dos orixás: Exú e Ogum, Oxóssi e Xangô. Pai Procópio, Archanjo, os iniciados, os tambores, os sons e as danças, todos estão ali somados, defendendo a festa, o terreiro, o direito dos homens e dos santos, reasseverando a identidade afro-brasileira, e dizendo não à ameaça policial.

Em *Tenda dos Milagres*, o sentido de identidade do povo afrodescendente na sua ligação com os conhecimentos mítico-religioso e com os ancestrais da diáspora africana, oferece razões para a resistência e a tenacidade em face da constrição. Não são apenas Pedro Archanjo, pai Procópio de Oxóssi, aqueles que se insurgem contra a brutalidade e autoritarismo ou que reivindicam o direito de viver e de agir, mas toda uma comunidade vai se apresentando filmicamente em combates cotidianos por auto-afirmação e defesa. Ela se mostra no comparecimento dos adeptos aos terreiros ou na representação das ialorixás e do babalorixá: protetores, transmissores do *axé* e *performadores* dos rituais para cada santo; ela se revela nas imagens daqueles que silenciosamente trabalham como serviçais na festa do coronel, como garçons para os acadêmicos da Faculdade de Medicina; são os habitantes dos subúrbios de Salvador que pelejam, carregam sacolas, vendem quitutes, contam do legado cultural e da religiosidade afro-brasileira para que esses saberes não se percam, mas continuem, se enraizem, alcançando e envolvendo aqueles que neles possam se engrandecer.

Grande parte do filme tem o comparecimento de atores não profissionais interpretando papéis relacionados à sua própria vida. Personagens como Pedro Archanjo (os artistas Jards Macalé- Juarez Paraíso), mãe Majé Bassã, mãe Mirinha do Portão, mãe Runhó do Bogum, pai Procópio de Oxóssi (babalorixá Luis da Moriçoca) são vividos por eles mesmos ou por indivíduos que se empenham na consolidação da expressão cultural, artística e religiosa

dos afrodescendentes no Brasil, e que levam para o cinema aspectos desse cotidiano. Sua participação acontece como que seguindo um comprometimento, projetando vozes, jeitos, e reassegurando a presença, a verdade de uma luta; eles oferecem seu vínculo com o sagrado e a memória dos ancestrais através de seus corpos, das danças e cantos, das batidas dos tambores, da liturgia, e conferem elementos para a construção de uma história que é narrada com nuances, enfrentamentos e alianças com o Candomblé, com a resistência de um povo, de uma religiosidade e da cultura afro-brasileira.

Referências

AMADO, J. Jorge Amado fala de Tenda dos Milagres. *Jornal A Tarde*, Salvador, 02 set. 1977, Cad.02,p. 06.

BERNARDET, J.C. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma história*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2014.

CASTELLS, M. *O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

NASCIMENTO, E.L. *O sortilégio da cor: Identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

PARÉS, L.N. *A formação do Candomblé: História e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Unicamp. 2018.

RAMOS, G. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Andes Ltda, 1957.

SCHWARCZ, L. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SKIDMORE, T. E. *Preto no Branco: Raça e racionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, M. *Claros e Escuros: Identidade, povo, mídia e cotas no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. *O terreiro e a cidade: A forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro. Vozes, 1988.

O que pode o cinema? O que pode a educação? Rastros de um CineDebate¹

What can the cinema? What can education? Traces of a CineDebate

Maria Paula P. S. Belcavello
 (Doutoranda em Educação - UFJF)²

Wescley Dinali
 (Doutorando em Educação- UFJF)³

Resumo: Propomos apresentar rastros de um exercício de experimentação, com cinema, que se deu em um CineDebate com o filme *Rabbit-Proof Fence* (2002) na Faculdade de Educação (FACED/UFJF). As reflexões que nos moveram têm como base as seguintes questões: O que pode o cinema? O que pode a educação? O podem o cinema e a educação em tempos de ataques e retrocessos? O que pode o corpo como resistência? O que pode a micropolítica como campo revolucionário? Relacionadas à tríade “Cinema-Educação-Filosofia”.

Palavras-chave: Cinema; Educação; Filosofia.

Abstract: We propose to present traces of a film experimentation exercise, which took place at CineDebate, with the movie *Rabbit-Proof Fence* (2002) at the Faculty of Education (FACED / UFJF). As reflexes that move us, they are based on the following questions: What can cinema? What can be an education? What is cinema and education in times of attacks and setbacks? What can the body as resistance? What can be micropolitical as a revolutionary field? Related to the negotiation “Cinema-Education-Philosophy”.

Keywords: Cinema; Education; Philosophy.

Introdução

Este trabalho foi movido por um exercício de experimentação que se deu junto à Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), compondo as atividades desenvolvidas na III Semana de Acolhimento, oferecida pela Faculdade de Educação (FACED), aos estudantes ingressantes. Participamos do evento como proponentes e coordenadores de um CineDebate, que teve como dispositivo-disparador o filme australiano *Rabbit-Proof Fence* (2002),

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Educação, pesquisa.

2 - Graduada em Pedagogia (UFJF), mestra em Educação (PPGE/UFJF). Pesquisadora associada ao Travessia Grupo de Pesquisa, vinculado ao NEC-UFJF. mariapaulaufjf@gmail.com

3 - Graduado em Pedagogia (UFSJ), mestre em Educação (PPGE/UFJF). Pesquisador associado ao Travessia Grupo de Pesquisa, vinculado ao NEC-UFJF. wescleydinali@yahoo.com.br

de Phillip Noyce. A proposta escapou à análise do filme e teorização do cinema. O que se produziu foi, essencialmente, um movimento de abertura para exercitar a saída dos clichês e das verdades aparentes que sufocam a arte cinematográfica. A ideia, agenciada por Gilles Deleuze, foi pensar com o cinema, problematizar com o tempo e compor com as imagens.

O filme proposto se passa na Austrália, nos anos de 1930. Narra a história de três meninas aborígenes que são retiradas de suas famílias, por um oficial, e levadas para um “Centro Educacional”, a fim de serem educadas, disciplinadas e inseridas na sociedade ocidentalizada. Uma ação realizada por ordem da Política Oficial colonizadora de branqueamento do governo australiano, que tinha como um dos seus projetos a extinção dos povos aborígenes. No “Centro Educacional”, as meninas, e outras crianças, são sujeitadas a se enquadrarem aos costumes ocidentais cristãos, sendo submetidas à violências e privações, cotidianas, para se tornarem, em muitos casos, empregadas domésticas. Além de servirem aos brancos “civilizados” em todos os aspectos, inclusive sexuais. Contudo, mesmo com o constante controle e vigilância, a trama se dobra. Elas conseguem fugir e caminham, por quase 3 mil km, pelo deserto australiano, à procura da “cerca à prova de coelho” que as levaria de voltar para casa, para suas famílias. Uma cerca que separa a “civilização” da “barbárie”. Dito de outro modo, que separa os brancos dos aborígenes.

Rabbit-Proof Fence é uma obra que nos lança para muitos territórios e desterritorializações possíveis. A história do filme é baseada em fatos reais, o que nos levam a imaginar, sobretudo, o que se passou com essas três crianças que se arriscaram e enfrentaram, por 9 semanas, os perigos e riscos que um deserto pode oferecer. Foram perseguidas durante toda caminhada de fuga, até uma delas ser recapturada. Um dos “caçadores de fujonas”, profissão criada pelos colonizadores, também era aborígene. Os corpos dessas crianças já não davam conta de enfrentar as intempéries climáticas, a sede, a fome e o cansaço. Essa perversa situação é apenas um dos efeitos de uma violência colonial, de um processo colonizador dominante, etnocida e segregacionista, na tentativa de “roubar gerações” para civilização, capturar vidas para escravidão.

O encontro com o filme se abre para problematizar principalmente com Deleuze, mas também com Foucault, com Rancière etc., um campo do conhecimento capaz de criar fendas e dilatar conceitos na estrutura, já concebida, do pensamento. Abertura às potências de produção do pensar que vão muito além da tela, do audiovisual e da representação da narrativa. Um movimento que dá a pensar o cinema como potência fabuladora de multiplicidades; potência ética-estética-política. Ética por escapar a um sistema de verdade como um valor em si e definir um rigor que produza diferenças; estética porque não se trata de um rigor dominante, mas o da criação de um campo; política porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir (ROLNIK, 2015, p. 7).

Rastros de um debate

Inicialmente, nossa proposta foi problematizar questões como: o que pode o cinema? O que pode a educação? O que podem o cinema e a educação em tempos de ataques e retrocessos? O que pode o corpo como resistência? O que pode a micropolítica como campo revolucionário? Subjetividades, relações de poder e e e... Conexões!!! Essas, e outras questões, relacionadas à tríade “Cinema-Educação-Filosofia”, foram fabricadas nesse espaço formativo de uma Universidade Pública como desejo de um debate, de uma conversa. Nossa preocupação era basicamente não antecipar nada referente ao filme e as discussões que seriam produzidas. O desejo era simplesmente seguir o fluxo dos afetos potencializados, experimentar com a projeção do filme, com as problematizações. O cinema como disparador de pensamentos.

É difícil “se explicar” – uma entrevista, um diálogo, uma conversa. A maior parte do tempo, quando me colocam uma questão, mesmo que ela me interesse, percebo que não tenho estritamente nada a dizer. As questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem muito o que dizer. A arte de construir um problema é muito importante: inventa-se um problema, uma posição de problema, antes de se encontrar a solução. O objetivo não é responder a questões, é sair delas (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 2).

Escapar das questões, sair sem respostas... um dos exercícios experimentados. Tais questões, mesmo que fabricadas, representativas e, em certos momentos, antecipadas, movimentaram-se e colocaram muitos outros problemas no momento do debate. Uma questão discutida foi em relação ao modo como as três meninas movimentam a narrativa do filme. O que nos lançou para múltiplas reflexões, dando-nos a pensar a contemporaneidade, a potência da educação, do cinema (que não se reduz ao filme), das imagens, entre tantas outras discussões. Além de ter fomentado desejos de escapes das imitações, padrões, estereótipos e clichês, produzindo singularidades. De pensar e afirmar com e na diferença.

[...] é fundamental, principalmente em tempos de catástrofes, estimular o pensamento singular, mais livre possível de imitações, padrões, estereótipos e clichês, que apenas fazem reproduzir o velho e perpetuar posições (DELEUZE, 2013, p. 222).

O pensamento segue nesse “estímulo”, ao que parece: o que esperavam os brancos colonizadores com sua educação moderna, cujo intuito era controlar os copos? Submissão constante dessas crianças? Corpos dóceis e adestrados?⁴ Como escapar dessa “educação civilizatória” nos espaços formativos que tem a pretensão de produzir um tipo muito específico de corpo? A disciplina escolar não seria um modo de civilização e educação dos corpos? Esse controle disciplinar que impõe uma relação de sujeição dos corpos, de seu domínio, exigindo uma certa ordem. Para Foucault, a disciplina:

4 - Sobre “corpos dóceis e adestrados” cf. Foucault (1991).

[...] fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 2019, p. 11).

Por outro lado, Michel Foucault (2019) chama atenção, ainda, para uma importante tese. Defende a ideia de que mesmo o corpo sofrendo as ações micropolíticas do controle, ele também resiste constantemente, pois, onde há poder existe sempre forças de resistência... resistências, no plural. E desse mesmo modo, podemos refletir com Deleuze que “no mundo adulto a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão de ver e ouvir” (DELEUZE, 2013, p. 12). Diz-se de uma força advinda da criança, de uma potência de vida que é pura afirmação, pura potência de vida.



Figura 1: Cena do filme *Rabbit-Proof Fence*⁵.

No caso do filme, apresenta-se corpos sendo, literalmente, sequestrados. Porém, as três meninas aborígenes lutam, de forma constante, contra essas forças. Forças de guerrilhas, resistências, *forças* que operaram na luta contra o sequestro dos corpos, do poder sobre a vida, que apostam na crença de um outro mundo possível. Experimentar com as exposições, com os riscos, com outras educações possíveis de serem agenciadas e com mais questões a serem produzidas em constante fluxo.

Os disparadores colocaram problema, com Jacques Rancière, sobretudo, no cinema. Em um cinema que desconfia do próprio cinema, de “um aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade” (RANCIÈRE, 2012, p. 14). Uma proposta de construção de uma nova mirada, que não pretende dar conta do visível, do molar (linhas duras). Mas

5 - Disponível em: <<http://topfilmonline.ru/priklyucheniya/21398-kletka-dlya-krolikov-rabbit-proof-fence-2002.html>>. Acesso em: 02 dez. 2019.

de uma mirada que penetra no mundo, na sua molecularidade (linhas maleáveis), em uma experimentação, antes de ser uma consideração ou contemplação, como sugere Jean-Luc Nancy (2008). Essa multiplicidade que, segundo Rancière, recusa qualquer teoria universal, suscita as mais diversas reações. Portanto,

[...] limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções (RANCIÈRE, 2012, p. 15).

Giovana Scareli e Priscila Fernandes, parecem estar de acordo com Rancière quando ressaltam que “o cinema, os filmes, os diretores de cinema e seus métodos de fazer cinema nos ajudam a compreender não somente os seus filmes, mas também o mundo à nossa volta” (SCARELI; FERNANDES, 2016, p. 16). Assim sendo, nossa proposta foi a de acionar a potência do pensar por meio do cinema. Um dispositivo capaz de envolver e produzir “um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral”, convertendo em “potência o que ainda só era possibilidade” (DELEUZE, 2007, p. 189). Com isso, criar possibilidades de inventar mundos, potencializar estilos de vida e modos de (r)ex(s)istir. Fabricar “máquinas de guerra”⁶ contra verdades dominantes e organização de clichês. Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões? (DELEUZE, 2013, p. 234 - 235).

Para Deleuze, as próprias condições “especiais” do cinema, no processo de produção e reprodução dos clichês, permitem a alguns autores uma reflexão que não seria possível seu arranjo fora do cinema. O modo como o cinema se faz, sua organização dá ao cineasta, o seu criador, tempo para “‘cometer’ o irreversível” (DELEUZE, 2013, p. 234), por mais que estejam presentes os controles que incidem sobre essa arte. O cinema tem a “oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes” (DELEUZE, 2013, p. 234). Para tanto, há que se ter um projeto ético-estético-político capaz de, nas palavras de Deleuze (2013, p. 235), constituir um empreendimento positivo.

Deleuze se tornou uma das correntes de ar fresco que mais nos possibilitou, e nos possibilita, pensar a questão do cinema, junto à educação. Ele destaca três relações que operam no *entre*, nessa distância cinema-pensamento. A primeira, sem com isso estabelecer uma ordem hierárquica, é a “supressão de um todo ou de uma totalidade das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas” (DELEUZE, 2013, p. 226). A segunda, aponta para “supressão do monólogo interior como todo do filme em favor de um discurso e de uma

6 - *Máquina de Guerra* é um conceito criado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tal conceito responde à questão da ambiguidade da “linha de fuga” (que consiste menos em fugir de uma situação do que em “fazê-la fugir”, em explorar as pontas de desterritorialização): sua capacidade de se converter em linha de abolição. A máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga (ZOURABICHVILI, 2004, p. 33). Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

visão indiretos livre” (DELEUZE, 2013, p. 226). Por fim, destaca “a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo” (DELEUZE, 2013, p. 226).

As relações apresentadas, para Deleuze, “faz devir o pensamento, problematizando a vida contemporânea” (DELEUZE, 2013, p. 226), provocando violência no próprio pensar. A violência do pensamento que o cinema pode movimentar. Tantos “pensamentos que não procedessem de uma boa natureza e de uma boa vontade, mas que viessem de uma violência sofrida pelo pensamento (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 20). Um pensamento que possibilita outros devires do pensar, que produz uma “nova imagem do pensamento” ou um “pensamento sem imagem”. Trata-se de um exercício de pensar a própria existência como ato de criação. O cinema como força do pensamento, como uma abertura a outros modos de experimentação com a educação, com a produção de vida, com...

Deleuze (2013), dialogando com Bergson, nos ensina que muitas vezes percebemos apenas o que estamos interessados em percebermos devido aos nossos interesses econômicos, ideológicos e nossas exigências psicológicas. Porém, o cinema é movimento o que permite múltiplos agenciamentos. Potencializar diferenças.

O cinema, seu fascínio, sua relação com a vida que nos proporciona vários encontros. As mais diversas aventuras em devir. O quanto ele nos fala sobre a capacidade de sairmos das amarras? De que modo um filme fala do e com o nosso cotidiano? Com nossas subjetividades? Com nossa educação? Com nossa vida? O que pode o cinema e a educação atravessando por momentos de tantos controles, de tantas capturas? O que pode o corpo como potência revolucionária? O que pode educações? Como o filme conversa com nossa situação política atual?

Referências

RABBIT-PROOF FENCE. Direção Philip Noyce. 2002. Austrália: Rumbalara Films / Showtime Australia production / Miramax. 94 min. Color.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história das violências nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1991.

_____. *História da sexualidade I: A vontade do Saber*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2019.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

NANCY, Jean-Luc. *La evidencia del filme: El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008. Coleção La Cruz Del Sur. Ant.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

ROLNIK, Sueli. *A Hora da Micropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

SCARELI, Giovana; FERNANDES, Priscila Correia. Cinema e cotidianos e pesquisa em educação. *Quaestio*, Sorocaba, SP, v. 18, n. 1, p. 15-33, maio 2016. Disponível em:

<[Http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/2564](http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/2564)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004 (versão digital). Disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2019.

Polarização e performance política no interior de Pernambuco¹

Polarization and political performance in the suburbs of Pernambuco

Mariana Lucas Setúbal²
(Mestre- PUCSP)

Resumo: O presente artigo busca analisar o documentário *Camocim* (Quentin Delaroche, 2018), através do conceito de *performidade* (BUTLER), naquilo que se refere ao corpo, à linguagem, e, sobretudo, aos impactos das políticas de performidade. Por meio de uma análise aparentemente local, que, através de um conjunto de opções formais, Delarocche é capaz de atualizar a condição de leitura em torno do advento das eleições de 2018, sobretudo, naquilo que se refere a dimensão da performance política.

Palavras-chave: Documentário, performidade, política, Camocim, regimes de visibilidade.

Abstract: The present article aims to analyze the documentary *Camocim* (Quentin Delarocche, 2018), through the concept of performativity (BUTLER), in what refers to the body, language and the impacts of performativity politics. Through an apparently local political analyses, by means of a range of formal options, Delarocche is able to update the reading conditions around the arrival of the 2018 elections, especially in what refers to the dimension of political performance.

Keywords: Documentary, performativity, politics, Camocim, regimes of visibility.

Palco do longa-metragem de estreia do diretor francês, Quentin Delaroche, *Camocim* revela ao espectador o peculiar contexto eleitoral da cidade homônima pernambucana. A escolha do município não é trivial, afinal de contas “*Camocim respira política*”, anuncia um dos personagens logo no início do documentário. A cada quatro anos as eleições abalam o pacato cotidiano do pequeno município: trios-elétricos, micaretas, *jingles*, competições de dança tornam-se os dispositivos aptos à veiculação das propostas e performances dos candidatos. Durante este período, a polarização entre eleitores vermelhos e azuis fica ainda mais acirrada e, portanto, violenta, de maneira que os conflitos do pequeno município passam a alegorizar questões mais gerais do Brasil: “*Camocim parece estar simultaneamente no meio do nada e no centro de tudo*” (PINTO, 2017). Mergulhada neste vertiginoso ambiente, a câmera parece só encontrar respiro na figura de Mayara (23), cabo eleitoral do candidato a vereador César Lucena (PMDB- azul). É por meio destes elementos que Delaroche nos revela

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 3 do Seminário Temático Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção.

2 - Mestre em História Social (PUCSP), Especialista em História Cultura e Sociedade (PUCSP). Professora na FAAP.

um “*sertão pop*”, cujas práticas do clientelismo, mandonismo e patrimonialismo são atualizadas – e, arrisco dizer, potencializadas – por meio de performances políticas de candidatos e eleitores.

O filme flerta com uma certa tradição documental que almeja acompanhar momentos que antecedem pleitos presidenciais, como *Primary* (Robert Drew, 1960), *The war Room* (Chris Hagedus e D.A. Pennerbaker) e *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004). No entanto, Camocim distancia-se dos filmes citados ao optar por se debruçar na campanha de um candidato a vereador e não a presidente.

Nesse sentido, o filme estaria mais próximo de *A cidade é um só?* (2011) de Adirley Queirós, em que um dos núcleos narrativos é estruturado em torno da “*quixotesca campanha*” (FELDMAN, 2012) de Dildu, faxineiro no Plano Piloto e candidato distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN). Completamente desamparado, Dildu encontra apoio somente nas bases mais precárias da sociedade, não por acaso, único espaço possível para que o PCN pudesse emergir.

Sendo assim, a escolha em levar ao o centro da cena um candidato a vereador do pequeno município de Camocim faz com que o espectador se depare não com o profissionalismo da performance, orquestrada com maestria por Duda Mendonça em *Entreatos* (João Salles, 2004), mas com os precários esforços de Mayara. Aproximando-se novamente de Dildu, cuja plataforma de campanha ergue-se a partir de um *jingle* em ritmo de *gansta rap*, é capaz não apenas de subverter a Brasília dos *slogans* de Niemayer e J.K., mas em também a Brasília que onde figuram as principais empreitadas desenvolvimentistas do país.

A título de exemplo, vale destacar a tão paradigmática sequência da carreta do PT, quando Dildu, em suas solitárias panfletagens pelas ruas estreitas da Ceilândia, depara-se com a extensa carreta de campanha da que seria a futura presidente Dilma Rousseff. Dildu, contudo, segue na contramão, como um “*solitário andarilho em campanha*” (MESQUITA, 2011). Nessa sequência, revela-se um abismo intransponível entre a democracia representativa, sua forma de atuação e a proposta quixotesca de Dildu.

Pode-se dizer que haveria no filme de Adirley Queirós o reconhecimento de um desejo de atuar politicamente no mundo das aparências, onde o que prevalece é a pura imagem performada. “*Importa menos sobrepor-se ao mundo do que agir em seu interior, de acordo com sua própria lógica, e vencer*” (PINTO, 2017). Em contrapartida, haveria em *Camocim* a absoluta consciência do olhar alheio, que traz à tona não apenas a *publicização* do candidato que busca afirmar-se enquanto ator político na cena pública, mas, sobretudo, a construção de um novo tipo de eleitor, que imerso em refinados regimes de visibilidade abdica dos debates para alimentar e consumir as performances de seus candidatos.

Isto posto, um segundo elemento se faz crucial para compreender o drama histórico inscrito em *Camocim*: a constatação de que o sujeito democrático estaria ameaçado. O documentário responde a uma conjuntura política que em muito se difere da matéria histórica do Brasil de 2010, pano de fundo de “*A cidade é uma só?*”. O filme, de 2017, retrata um pe-

queno município na Zona da Mata de Pernambuco cujas contradições inscritas nas políticas performativas não levariam a á insurgência; muito pelo contrário o que o documentário nos revela é que a partir destas contradições haveria a manutenção, e por consequência, o adensamento das práticas que corroboram para o impasse oriundo da atual *práxis política*.

Sendo assim, demarcadas as fronteiras e anunciados os paradigmas, *Camocim* emerge enquanto substrato de um Brasil de 2018 onde os principais projetos da Nova República fracassaram. O arranjo conciliatório lulista já não é mais possível, a dicotomia PSDB- PT – tão presente em *Entreatos*- já não existe mais, a Social Democracia perde espaço para uma direita ultraconservadora, há o retorno dos militares no jogo político, assim como a entrada de Deus no Congresso Nacional. Todas estas transformações passam a testar a resiliência institucional do país. Sob esse ponto de vista o governo Temer por ser visto, *a posteriori*, como uma tentativa de impor um choque neoliberal nos “limites” de uma democracia formal. Inserido nesse contexto em que a temperatura política eleva-se, *Camocim* nos oferece o retrato de uma massa de eleitores que converte pleito eleitoral em um espaço de disputa performática, tornando cada vez mais frágil e perecível os esforços para a reestruturação de um sistema político, a medida em que as políticas do antagonismo e a rejeição das alterações se consolidam enquanto força eleitoral irresistível.

Não por acaso, a estrutura formal do filme reforça essa dialética labiríntica própria do Brasil contemporâneo. Em um espaço insolúvel, o documentário nos revela não só um pequeno município cindido entre eleitores azuis e vermelhos, mas também uma sufocante construção dramática que reforça o abismo criado pela polarização.

Narrado de forma “emblocada”, o documentário é organizado a partir de três eixos: o pacto cotidiano de Camocim – que funciona mais como imagens de transição –, o registro das carreatas e campanha de César Lucena. Em cada um destes núcleos narrativos a fotografia e o som constroem uma *mise-en-scène* específica. Nas carreatas, um universo em decomposição é revelado ao espectador, as poluições sonora e imagética adensam o caos político que a cidade está imersa, são sequências noturnas, sem diálogo ou entrevista as quais o espectador assiste atônito a desgastada política ocupar o espaço público de maneira cada vez violenta, impositiva e alienante; já o registro da cidade, é oposto à figuração das carreatas; são sequências silenciosas, feitas no período da manhã, com as ruas vazias ocupadas apenas por alguns poucos vira-latas que vagam desorientados pela cidade deserta: aqui o tempo transcorre sereno. Por fim, Mayara – mulher, nordestina, negra, periférica, lésbica e politizada – é apresentada enquanto única possibilidade de rompimento com a degradante *práxis política* de Camocim. Será através de seu olhar que o filme se estruturará enquanto crítica ao *modus operandi* da atual politicagem. Assim sendo, na opção formal em organizar a narrativa por meio da perspectiva do cabo eleitoral, isto é, sob uma ótica feminina, estaria presente mais uma diferença em relação a maioria dos documentários que têm pleitos eleitorais como temática, cujo norte é sempre o olhar do candidato.

O documentário inicia com uma sequência em que ocorre um pequeno desentendimento entre Mayara e César; ela queixa-se da falta de compromisso e de profissionalismo dele, tornando evidente um fator crucial: Mayara estaria mais preparada para disputa política do que o próprio candidato. No entanto, a força deste dissenso é abonada pelo filme e o descompasso convertido em uma questão moralizante, em que *modus operandi* da política de Camocim não estaria à altura das virtudes de Mayra.

Há pouco mencionei que a estrutura dramática do filme consiste em três núcleos narrativos, no entanto o espaço cênico protagonizado por Mayara distancia-se do núcleo em que a expressão política da cidade se materializa. Nunca filmados em conjunto, o universo em que Mayara transita não contempla o submundo das micaretas políticas; o registro de Delaroche nos indica uma distância intransponível entre ambos, de modo que a ambivalência entre as esferas políticas de Mayara e Camocim é reposta constantemente pelo mecanismo de montagem. Do corte de carnaval eleitoral o espectador é levado para a gravação do *jingle*; das ruas tomadas um segundo corte nos lança ao encontro a Mayara discursando bravamente no bar; da festa pirotécnica um novo corte nos conduz à Mayara caminhando sozinha rumo a reunião, e assim continuamente, o filme busca estruturar sua crítica.

Camocim não irá expor Mayra a qualquer tipo de tensionamento. As sequências que possam dar indício a um caminho contrário são pouco exploradas, como, por exemplo, a sequência em que ela pede votos aos transeuntes da rua sem o compromisso de apresentar as propostas de César.

No entanto, a cisão entre Mayara e Camocim, em outras palavras, entre o núcleo das nobres virtudes e da degradante *práxis política*, marca uma ambivalência que modula toda narrativa fílmica: não há relação possível entre ambos. Existem momentos que o espectador acompanha Mayara e outros referentes às micaretas políticas de Camocim, contudo, nunca há o encontro entre ambos na cena. Nesse sentido, a despeito de todo esforço empreendido pela montagem em demarcar as supostas diferenças, ao final do filme nos damos conta de que não houve nenhuma proposta de ação política inovadora, seja por parte da nobre Mayara ou nos histriônicos debates.

E ainda arrisco dizer que haveria um “contágio” daquilo que Camocim representa no distinto universo de Mayara, ou melhor, uma sobreposição de um ao outro. Ao longo da elaboração da campanha de César Lucena, muitas vezes aquilo que se sobressai é o índice de comicidade sob os nobres esforços empreendidos por Mayara. Com uma postura absolutamente oposta daquela assumida por Adirley Queirós em que a precariedade inventiva converte-se em potência fabuladora delineando uma relação imanente com meio, aqui Delaroche esforça-se em demarcar trincheiras moralizantes, que aparata o indivíduo do meio.

Diferentemente da plataforma de campanha de Dildu, cujo centro é a luta contra os efeitos perversos de um passado, Mayara parece propor uma ruptura conciliatória; os lemas de “*compromisso, esperança e mudança*” já sinalizam para a sintomática crença na saída moral e individual enquanto solução possível para o enfrentamento do delírio coletivo que Camocim estaria imerso.

Frágil e precível, a opção moral e individual parece imobilizar o filme desaguando em um cinema absolutamente “contemplativo” e em nada propositivo. O filme acaba nele mesmo. Ainda que haja no registro das imagens das “micaretas carnavalescas” a expressão de uma relevante mudança de percepção em torno de acontecimentos que se performam enquanto imagem, a imagem que expande suas fronteiras deixa de ser único lugar possível para que essas performances ocorram. Portanto, aquilo que sobressai no filme é a crença no esforço individual em pleno regime capitalista, e a percepção de um coletivo alienado e despolitizado incapaz de “reconhecer o voto da mudança”. Logo, *Camocim* materializa-se enquanto carcaça daquilo que há de mais sombrio no contemporâneo.

Referências

A CIDADE É UMA SÓ? Direção Adirley Queirós Ceilânida, 79', 2011.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2018.

CAMOCIM. Direção Quentin Delaroche Pernambuco, 76', 2017.

FELDMAN, Ilana. *A Disputa pela cidade, debate com Adirley Queirós*. In Festival Adaptação: A literatura no cinema, 3a edição. Semana de arte moderna de 1922: 90 anos, Rio de Janeiro, RJ, 8 a 18 de novembro 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z4TtJM-so9CE&t=400s>>

_____. *Jogos de Cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. 2012.. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Comunicação, ECA/ USP. São Paulo.

GRAÇA, Rodrigo. Performidade e política em Judith Butler: corpo, linguagem e reivindicação de direitos. *Revista Perspectiva filosófica*, vol. 43, n.1, p.21-38, 2016. Disponível em : <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230291/0>>

MESQUITA, Claudia. *Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?* Belo Horizonte: *Revista Devires*, vol. 08, n.2, julho/dezembro., p.48-69, 2011. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/254>>

PINTO, Abreu Rodrigo. *Veemência política*. *Revista Cinética*, 19 de outubro de 2018 Disponível em : < <http://revistacinetica.com.br/nova/veemencia-pacifica/>>

Curadoria como exercício de cinema comparado¹

Film curatorship as a comparative exercise

Mariana Souto²
 (Pós-doutoranda - USP)

Resumo: Esta comunicação propõe pensar a curadoria como exercício de cinema comparado na aposta de que o desenho de programação de determinados filmes num ciclo ou numa mesma sessão pode fazê-los dialogar, destacando elementos latentes de um ou outro, produzir itinerários afetivos e narrativas imprevistas. Após algumas considerações teóricas, abordo a experiência com a mostra “A saída da fábrica”, do Cineclube Comum, composta de curtas e médias-metragens.

Palavras-chave: Curadoria, programação, cinema comparado, trabalho.

Abstract: This paper proposes to think of curatorship as a comparative exercise, believing that the programming of certain films in a cycle or in the same session can make them dialogue, highlighting latent elements of one or the other, producing affective itineraries and unforeseen narratives. After some theoretical considerations, we approach the experience of the cycle “Workers leaving the factory”, of Cineclube Comum.

Keywords: Curatorship, programming, comparative cinema, work.

Dentre as vastas possibilidades do pensamento comparatista – na maior parte das vezes relacionado a formas de análise de filmes –, interessa-nos aqui examinar a curadoria ou programação de cinema. Essa atividade tem semelhanças e diferenças em relação ao campo analítico (seja na pesquisa acadêmica ou na crítica) e pode ser pensada como a crítica em ato. Trata-se de um trabalho intelectual e também de certa maneira um exercício ou uma prática.

Diante da escassez de bibliografia sobre curadoria no âmbito cinematográfico, visito brevemente o campo das artes pra entender melhor o ofício do curador, pois lá essa função tem mais raízes, sendo mais estabelecida e discutida do que no audiovisual. A palavra vem do latim *curare*, que tem a acepção de “cuidar” ou “conservar”: cuidar de um acervo de obras de arte, por exemplo. No entanto, no seu entendimento moderno, que remonta a poucas décadas atrás, não lida apenas com a manutenção e conservação de um acervo, mas também com o conceito, a seleção e a organização de exposições, galerias e museus, em muitos casos imprimindo um olhar autoral às mostras (ARANTES, 2014). O trabalho envolve também um pensamento a respeito da distribuição espacial das obras, sua ordenação no espaço, isto é, o display da exposição ou sua expografia.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático Cinema comparado.

2 - Pós-doutoranda na ECA-USP, bolsa FAPESP. Doutora pela UFMG. Autora de *Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro* (EDUFBA, 2019). Curadora.

Paulo Herkenhoff, importante curador brasileiro, descreve relações que podem ser propostas entre obras, como fez na 24ª Bienal de São Paulo cujo mote era Antropofagia. Um dos gestos recorrentes no projeto era criar áreas de contaminação, em que uma obra dialogasse com as que compartilhavam de seu recinto expositivo. É de Herkenhoff também a ideia da curadoria como o diálogo de um conjunto de obras a partir de uma hipótese hermenêutica ou problematizadora.

A proposição de relações, muitas vezes imprevistas, entre obras também está envolvida na ideia de curadoria ou programação de cinema. Faremos a transição do cubo branco, onde se situa grande parte da produção moderna (local que se pretende neutro para melhor expor as obras, embora muito criticado) para a caixa preta do cinema, espaço de exibição de filmes numa sala escura voltada para uma tela. A aposta é de que o desenho de programação de determinados filmes num ciclo ou numa mesma sessão pode fazê-los dialogar, destacando elementos latentes de um ou outro, produzindo itinerários afetivos e narrativas impensadas.

Ainda que muitas vezes esta não seja a intenção original, um filme pode responder a outro, endereçar-lhe questões, criticá-lo ou complementá-lo. A partir desse contato propiciado, semelhanças e diferenças emergem e se tornam mais visíveis - “talvez seja esse um dos segredos da programação, versos e rimas ocultos no que parece ser um texto em prosa” (CANGA, 2012, p. 91). No mesmo sentido, Jacques Aumont destaca os casos em que “a atividade crítica é que opera a relação entre as obras” (AUMONT, 1996, p. 9). O autor joga luz para o ofício do programador, citando um dos maiores inventores de programas de projeção, Henri Langlois (co-criador da Cinemateca Francesa), que criava relações secretas entre os filmes programados num mesmo dia.

Nossa primeira interpretação de um filme vem marcada pelo espaço e pelo contexto da programação. As sessões têm o potencial crítico ou ensaístico de construir um pensamento. A curadoria então é o ato de interpretar filmes ao colocá-los em determinado contexto, avizinhandos-os de certos filmes, deixando outros de lado.

No contexto maior do cinema comparado, uma das características singulares da curadoria é o modo consecutivo, que preserva a integridade das obras, os sons e as imagens, assim como a fidelidade à linguagem do meio. Compara-se uma obra depois da outra, e não ao lado de outra, como poderia acontecer nas instalações, no interior de um vídeo ou filme com tela dividida ou mesmo na aproximação de fotogramas utilizados para fins de análise. A sessão propõe uma comparação no tempo, em uma operação que demanda a memória de um espectador ativo, disposto aos exercícios de conexão (HORVATH, 2012). O filme, quando passa, se converte em memória, que é a base sobre a qual se sustenta a proposta comparatista - como se essa tela mental fosse capaz de reter alguns resíduos dos filmes e produzir algumas fusões ou sobreposições quando chega a imagem do próximo.

Como se trata de uma dinâmica temporal, importa a ordenação dos elementos e o desenho que juntos constroem, com a adição de uma obra a cada vez, em um processo cumulativo. Numa sessão de curtas, por exemplo, importa qual filme vai abrir e qual fechará

o conjunto. Diferentes ordens produzirão diferentes efeitos. Nos casos em que se tem, na programação, um filme gerador de impacto emocional profundo, não é desejável colocar nada depois dele, sob pena de prejudicar tanto a duração da sensação que ele pretende causar como o visionamento de um possível filme seguinte.

A programação oferece um caminho a se percorrer, como a proposta de um roteiro; um itinerário que se inicia em determinado ponto e se encerra em outro, capaz de produzir e modular certas reflexões e emoções ao longo desse trajeto. O ritmo é um critério fundamental na composição de uma sessão, uma certa combinação ou alternância entre filmes que exigem mais ou menos dos espectadores. Nessa rota, importa saber se a experiência que se pretende proporcionar é ascendente ou descendente, por exemplo. Pode-se ainda construir uma narrativa por meio dos filmes, erigindo um percurso entre eles, à medida em que vão trazendo novas informações ou transformações de um a outro. Essa narrativa pode ser mesmo ficcional, fruto de uma imaginação que tece teias entre os filmes, explorando as lacunas dos intervalos. Configura-se um jogo interpretativo, de uma montagem que toma como blocos não mais planos, mas filmes inteiros, o que implica um incremento de complexidade e escala. Desdobrando o princípio da montagem, conforme o pensamento de Eisenstein, colocar dois ou mais filmes numa mesma sessão produz algo novo, que não estava contido em cada um dos objetos isoladamente.

Além dos próprios filmes, alguns elementos exteriores podem ser convocados no intuito de se produzir sentido, como os textos curatoriais de catálogos e sites, a fala de apresentação, além dos próprios títulos das sessões ou da mostra, que se prestam à função de chave de leitura, pistas para o espectador que se abre à experiência dessa narrativa.

A perspectiva de curadoria que apresento aqui se filia à proposta das constelações fílmicas³, método comparatista que convida à reconfiguração de elementos do mundo sensível. Trata-se de uma proposta, amparada em Walter Benjamin e na astronomia, que propõe conexões entre obras a partir de um movimento que escapa ao linear e aos eixos mais usuais da comparação, como gênero, autor, nação. A constelação é pautada por uma noção de historicidade, mas produz uma ligação entre tempos que não é da ordem da causalidade ou da cronologia.

A mostra *A saída da fábrica*

Após a apresentação dessas ideias iniciais, comento brevemente a proposta de uma mostra planejada pelo Cineclube Comum, projeto do qual faço parte (junto a Victor Guimarães, Carla Italiano e Luís Fernando Moura). Dentro de um tema por demais abrangente como “cinema e trabalho”, elegemos “a saída da fábrica” como um recorte, apostando na potência de seus significados. A saída da fábrica é um ponto limítrofe, a transição entre o trabalho e a vida fora dele. Nesse átrio está contida a tensão entre prisão e liberdade, labor e rua. É também o lugar onde se agrupam trabalhadores, onde se fazem greves e manifestações, onde se reúnem por amizade ou afeto.

3 - Tema de minha pesquisa de pós-doutorado, desenvolvido em outras ocasiões.

O filme *A saída dos operários da fábrica Lumière* (irmãos Lumière, 1895) aqui funciona como uma referência quase arquetípica, presente nos fundos do nosso imaginário, como essa imagem primordial que vimos muitas vezes. Muitos filmes, de diferentes estilos e nacionalidades, voltaram a ele, de forma inconsciente ou explícita. A partir desse mote, as obras convocam temas os mais diversos, das denúncias de injustiças sociais e a reivindicação por melhores condições trabalhistas até as relações de gênero. Ao conjugar filmes de tempos distintos, a mostra busca acrescentar uma dimensão de historicidade ao tema do trabalho, propiciando uma comparação que atravessa séculos, do final do XIX aos anos 2000. Se, por um lado, o trabalho é universal, um dos temas fundantes para a humanidade, por outro, é absolutamente cultural, marcado por nuances e especificidades históricas, conjunturais. Nesta apresentação, analiso a proposta de relação entre alguns dos filmes da mostra, como *A dupla jornada* (Helena Solberg, 1975), *Dias de greve* (Adirley Queirós, 2009) e *A fundição* (Aki Kaurismaki, 2007).

O próprio título da mostra, portanto, ajuda a propor o recorte e estimula interpretações do espectador, já que alguns filmes estão ali devido a um gesto curatorial, por uma relação menos direta com o motivo eleito como eixo, aproximados por relações nem sempre intencionais por parte dos cineastas.

A sessão se abre com o filme dos Lumière, ponto de partida não só dos filmes seguintes como do próprio cinema. Figura como uma espécie de padrinho dos posteriores e também como um condensado de elementos e aspectos, mais ou menos sutis, que cada filme seguinte vai colher e desenvolver, tomando seu próprio caminho e avançando para direções diversas. A partir desse filme pivô, entendido como um emaranhado ou condensado de questões, cada filme puxa um fio.

Ao longo de toda a sessão, vemos a alternância entre os movimentos de sair e entrar na fábrica, que personagens diversos desempenham em contextos distintos, intercalados com muitas outras ações. Nesse conjunto, por meio do entrar e sair que sempre é retomado, brota a ideia da rotina laboral, dos padrões repetitivos, do movimento contínuo entre começar e terminar o trabalho, para em novo dia começar novamente. A sessão propõe uma narrativa cíclica, que sempre retorna ao ponto inicial.

A dupla jornada (Helena Solberg, 1975) recupera um fio importante do filme dos Lumière. Embora nem sempre isso seja comentado, no filme de 1895 a maioria dos trabalhadores é composta por mulheres. No filme de Solberg, depois de um plano de homens saindo da fábrica, o filme logo migra seu interesse para as mulheres, abordando um aspecto fundamental da questão, desde tempos primordiais: a divisão de trabalho na sociedade. O média-metragem investiga justamente o trabalho feminino, que envolve, como o nome aponta: dupla jornada, isto é, o trabalho que não acaba na saída da fábrica e continua no lar. O portão da fábrica não é a divisão entre trabalho e lazer ou vida pessoal, mas entre trabalho na fábrica e trabalho doméstico, entre trabalho e trabalho.

Saindo da fábrica, a cineasta faz um trajeto pelos rincões da América Latina, investigando o trabalho no campo e em minas em países como Bolívia e Peru, para depois retornar à cidade. Desse motivo a princípio francês, europeu, conhecemos então suas singularidades na América do Sul. Mantém-se, do filme dos Lumière, uma certa vibração de um espírito coletivo, já que Solberg muitas vezes entrevista vários personagens de uma vez em rodas de conversa.

Em seguida, *Dias de greve* (2009), curta de Adirley Queirós, dialoga com o motivo da saída da fábrica por via menos direta. Operários de uma pequena fábrica na Ceilândia entram em greve e passam dias em impasse, hesitando entre voltar ou não ao trabalho. Conversam, jogam futebol, andam pela cidade como ações possíveis desse momento de pausa. Ao contrário dos demais, o filme não traz uma imagem típica de saída da fábrica, mas o dilema entre sair ou entrar, em um sentido mais abrangente, paira em sua duração. A consciência de classe é frágil, os empregados são pouco numerosos e o que lhes resta é redescobrir a cidade, o ócio, para logo voltar, derrotados, ao trabalho.

Encerrando a sessão, vemos *A fundição* (Aki Kaurismäki, 2007), curta em que os operários de um fábrica se dirigem ao cinema, durante a pausa do almoço, para assistirem justamente a *A Saída da fábrica* dos Lumière. Nesse espelhamento estão, de dentro da fábrica, assistindo aos seus “antepassados” saindo dela, embalados por uma trilha de rock. Há um teor ao mesmo tempo de nostalgia e resignação em seus rostos, já envelhecidos, que ainda devem voltar à fábrica para completar o expediente depois do intervalo. Sair da fábrica talvez seja um oásis, uma miragem que se imprime fugazmente na tela diante de seus corpos. O filme de Kaurismäki, já em outro momento histórico – após uma crise econômica que devassou a Europa e o mundo – promove esse melancólico encontro de tempos. Por mais que se insira no capitalismo pós-industrial, de globalização e automação, a visão do espaço de trabalho compreende grandes máquinas, labaredas e ferro incandescente, revelando a permanência de um modo de produção muitas vezes pesado e insalubre. Ao longo do trajeto da sessão, portanto, um movimento que perpassa os filmes nesse ir e vir entre fábrica e cinema.

Referências

CARAMELLA, E., ARANTES, P., REGIS, S. (org). *Arte: história, crítica e curadoria*. São Paulo, EDUC, 2014, p. 57-70.

ARROBA, Alvaro. “Entrevista con Alexander Horwath. Sobre la programación y el cine comparado [con la colaboración de Olaf Möller]” in *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, p. 12-31.

AUMONT, Jacques. *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions*. Paris, Cinémathèque française, Musée du cinéma, 1996.

CANGA, Pablo G., 14/09/1968, una programación de Henri Langlois In *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, p. 88-95

DE LUCAS, Gonzalo. Editorial. In *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, p. 7-8.

XXIII
SO
CI
NE

MENOTTI, Gabriel. (org). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória, EDUFES, 2018.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo, BEI, 2010.

VERGÉ, Emilie. «Jeune, Dure et Pure! Une Histoire du Cinéma d'Avant-garde et Expérimental en France'. La programación como montaje de películas y pensamiento del cine: una gaya ciencia» In *Cinema Comparat/ive Cinema*, n.1, 2012, p. 96-101.

A imagem como arma no trabalho de Rabih Mroué¹

Image as a weapon in Rabih Mroué's work

Mariana Teixeira Elias²
 (Mestranda - ECO/UFRJ)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo o estudo da imagem como arma de protesto, mecanismo de resistência e prática política. Alicerçado nesse pressuposto, emprega-se como exemplo o artista libanês Rabih Mroué e sua palestra-performance intitulada "Revolução em Pixels" (2012), na qual a imagem torna-se um gesto político.

Palavras-chave: Imagem, Revolução, Arte Contemporânea, Arma, Rabih Mroué.

Abstract: The aim of this article is to study the concept of image as a weapon of protest, a mechanism of resistance and a political practice. Lebanese artist Rabih Mroué and his performance/lecture, entitled "Revolution in pixels" (2012), in which image becomes a political gesture, are employed as an example of the concepts under analysis.

Keywords: Image, Revolution, Contemporary Art, Weapon, Rabih Mroué.

Imagem como arma

A imagem pode matar?, questiona-se a autora Marie-José Mondzain, em seu livro de mesmo nome. Segundo ela, é necessário, a princípio, refletir sobre *O que é uma imagem?*, cremos, aprendemos, informamos, transmitimos pela imagem (Mondzain, 2009, p.6). A imagem não é um indivíduo, não tem como agir por si só, para a autora, ela é um objeto oferecido aos olhos de um espectador. Contudo, a violência não é um objeto. A violência implica a existência de um sujeito para efetuar-se. Ou seja, não existe a possibilidade da imagem matar por si só. É necessário uma ação, realizada por um indivíduo.

[...] é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades. Pensar a imagem segundo esta perspectiva permite interrogar o paradoxo da sua insignificância e do seus poderes. Para aprender esta estranha situação que faz de tão pouco, isto é, a imagem, uma questão de primeira grandeza, a liberdade, é necessário percorrer um pouco a sua história na palavra e nos gestos dos homens que a produzem. Pois a imagem não existe senão no fio do

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: *ST Interseções Cinema e Arte - Sessão 6 Estética e Política*.

2 - Mariana Teixeira Elias (Campinas, 1989) é formada em Artes Visuais e pós-graduada em História da Arte. Atualmente é mestranda do programa de Tecnologias da Comunicação e Estéticas na ECO-UFRJ.

gestos e das palavras, tanto daqueles que qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem. (Mondzain, 2009, p.12)

A imagem é um prolongamento dos gestos e das palavras, representa ideias. Assim, segundo Mondzain, a imagem carrega consigo a possibilidade de influenciar os gestos dos indivíduos. Sua ação é efetuada de acordo com o sujeito que a interpreta, podendo levá-lo a *fazer fazer*.

Pensar a imagem como arma de protesto, como mecanismo de resistência e prática política, é uma forma de *fazer ver*. Isto é, a imagem como arma é um manifesto, serve para provocar, para causar um mal estar, para fazer com que o sujeito possa enxergar além. A imagem como arma não é necessariamente uma imagem violenta, ela é uma imagem reflexiva, uma imagem que tem a proposição de questionar.

a imagem MANIFESTO DE Rabih Mroué

Rabih Mroué (1967) é um artista libanês multidisciplinar, nasceu em Beirute e atualmente vive em Berlim. O artista caminha entre as fronteiras da arte e do ativismo político, criando obras que abrangem os campos do teatro, performance e vídeo. Obras que atuam *enquanto exercício político de ver / rever / denunciar na rede a guerra diária à qual(os sírios) estavam cruelmente expostos* (MONTEIRO, 2018, p.261). O trabalho do artista parte de perguntas, que induzem à outras perguntas e não fornecem nenhuma resposta definitiva. O artista desconstrói os mecanismos tradicionais da representação da imagem, apresentando uma singular forma de olhar e investigar um acontecimento, empregando imagens que foram produzidas a partir de um olhar que manifesta-se dentro da revolução, produzido pelos próprios revolucionários. Em suas palestras-performances³, o Mroué posiciona-se não na ação do fato em si, mas sim, no campo do pensamento. Interroga o espectador o tempo inteiro, faz com que o público questione-se, reflita, tome posição e como consequência, abre a possibilidade para que cada indivíduo crie suas próprias narrativas. Ele reconhece que *sempre parte do não-conhecimento, com a intuição como método* efetuando um processo de pesquisa mediado por palavras que podem criar, por sua vez, imagens e ideias na mente dos espectadores (Polanco, 2013, p.23)

Seu trabalho realiza uma denúncia contra a grande mídia⁴ árabe estatal, que relutou em realizar a cobertura dos protestos. Rabih Mroué parte da premissa de que os indivíduos tomam consciência de que essa mídia os engana, omitindo fatos. Para tal, investiga o que não foi exposto para a massa.

A palestra-performance *Revolução em Pixels*, dura aproximadamente 60 minutos. O artista abre a palestra com uma fala que gera grande expectativa no público: *em setembro de 2011, alguns meses após o início da revolução Síria, um amigo meu me disse: os rebeldes*

3 - Termo usado pelo artista.

4 - Grande mídia ou mídia tradicional é entendida aqui, como a divulgação por meio de TV, rádio, jornais, revistas, eventos, etc.

sírios estão registrando suas próprias mortes. Esta frase marca o início de sua indagação. Fundamentado nela, arquiteta seu manifesto em forma de performance. Por intermédio da arte, evidencia e investiga os episódios registrados pelos celulares dos manifestantes.

Através de uma prática próxima ao teatro documentário, Rabih Mroué submete a imagem a um exercício dialético que lhe permite atingir uma certa distância crítica; sua maneira de dialogar e negociar com ela é mais orientada para analisar a realidade do que para afirmá-la por meio de sua representação, [...] sua abordagem dos eventos não é aquela que os disseca da distância clínica, mas sim a que está emocionalmente envolvido e é tocado nesta operação. (MARTÍNEZ, 2013, p.79)

A apresentação combina múltiplas linguagens, ao mesmo tempo que é realizada dentro de um teatro com a estrutura de um palco italiano⁵, também são usadas imagens projetadas, tal como uma sessão de cinema. O artista opera um monólogo, em que lê suas falas, como um professor que apresenta uma palestra para seus alunos. Rabih permanece sentado diante de uma mesa, operando um notebook, enquanto, às suas costas, são projetadas imagens que ilustram suas falas. O artista questiona-se sobre o porquê dessas pessoas filmarem suas próprias mortes? O que levou-as a fazer isso? E o que está por trás dessas imagens?

No decorrer da revolução Síria o acesso à informação era imensamente dificultoso. Diante da ausência das mídias tradicionais ao longo dos conflitos, transcorreu uma desordem sobre o que deveras acontecia nas manifestações. Os canais oficiais de notícias omitiam informações e manipulavam o espectador, a única alternativa para alcançar o que de fato ocorria eram as imagens veiculadas pelos rebeldes, que circulavam online. Rabih Mroué começou uma intensa busca por estas imagens, rastreou indícios que, de alguma forma, pudessem ajudá-lo a entender o porquê dos sírios estarem filmando suas próprias mortes. Os vídeos, em sua grande maioria, foram encontrados em páginas do Facebook e em canais do YouTube, todos com uma característica comum: uma imagem pixelada, sem resolução, uma *imagem pobre*, que tem sua origem *fora das instituições oficiais e dos sistemas regulamentados* (MROUÉ, 2013, p.360).

Essas imagens são uma revolução em si mesmas e carregam um grande potencial de luta e resistência contra o sistema vigente. A baixa qualidade dessas imagens, sua não correção, seu status de imagem “real”, causam uma empatia no espectador. Aqui existe uma questão de credibilidade, de crença nas imagens pelo público que as vê.

Em “Revolução em Pixels” percebemos que a revolução é história pública, é uma pessoa com uma câmera de celular na mão. E, vale salientar, não estamos falando de celulares de última geração imagens, com dezenas de possibilidades de filtros. Estamos falando de uma precária tecnologia de guerra. É um cinema dos horrores. Sem ficção. Sem fantasia.” (MEDEIROS, 2017)

5 - O palco italiano é um palco em que os espectadores assistem a representação pela frente. Este palco tem uma cortina que é fechada para a mudança de cenários, tempo ou final da apresentação. Normalmente o palco é separado da plateia pelo fosso da orquestra.

Hito Steyerl, no texto *Em defesa da imagem pobre*, questiona-se: o que são as imagens pobres? O que a imagem com baixa resolução/pixelada diz sobre a produção de subjetividade? A autora, chama atenção para as imagens consideradas *descartáveis*, que são vistas como o ensaio para uma imagem e não seu modelo final. Uma imagem de alta resolução é mais sedutora do que uma *imagem pobre*, considerada mais *rica*. A resolução é encarada como um fetiche, como se a falta dela, de alguma forma, castrasse o autor. Contudo, para ela, as *imagens pobres* não são imagens sem valor, pelo contrário, elas carregam consigo uma nova reflexão, como um território epistêmico que propicia, mediante as transformações das relações criadas com estas imagens, com que o sujeito detenha a possibilidade de pensar novos modos de ser e estar no mundo. Transfigura-se não mais uma relação com a aura⁶, mas com o acesso, *ela (imagem) transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes inteiros em trechos, contemplação em distração* (STEYERL, 2009)

“Revolução em Pixels” dialoga com um modo de sobrevivência pelo testemunho da destruição, desempenhado pelos rebeldes sírios e suas câmeras portáteis. *Como podem os sírios filmarem sua própria morte se estão lutando por um futuro melhor?* Uma possível hipótese para tal pergunta seria a de que a morte diante das câmeras transforma-se em uma ideia de sobrevivência, por meio de imagens que testemunham um fato e o deixam registrado para posterioridade. Apoiado na crença da sobrevivência das imagens, cria-se uma especulação sobre a ideia de futuro. As imagens produzidas tornam-se material histórico, atuando assim, como uma prova de resistência e luta.

Fundamentado pela pesquisa realizada online, sobretudo por vídeos encontrados no Facebook, Rabih Mroué deparou-se com listas, elaboradas pelos rebeldes sírios, que continham diversas instruções para filmar a revolução. Lembrou-se do manifesto cinematográfico Dogma 95⁷, e apoiado nele, criou uma lista com 19 dicas para filmar uma manifestação, uma proposição estética articulada com a política. Entre as dicas apresentam-se as seguintes: *Certifique-se de filmar os rostos das pessoas que atacam ou são atacadas; escrever em um pedaço de papel a data e o local da manifestação e tirar uma foto clara do papel no início ou no final da filmagem; é preferível não indicar o nome do diretor e usar câmeras portáteis; evitar o uso de tripés; não utilizar efeitos especiais; ter cuidado para não deixar cair o telefone no meio da multidão; filmar o nome e o número da rua sempre que possível; ter cuidado com a presença de câmeras de vigilância; não se preocupar com nitidez da imagem; dentre outras.*

As imagens apresentadas durante a performance expõem um *duplo disparo*, ou seja, ao mesmo tempo em que o atirador dispara contra o revolucionário o ato inverso também acontece, o revolucionário dispara sua câmera em face ao atirador.

6 - Walter Benjamin. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (1955)

7 - O Dogma 95 foi um movimento cinematográfico internacional lançado a partir de um manifesto publicado em 13 de março de 1995 em Copenhague, na Dinamarca. Os autores foram os cineastas dinamarqueses, Thomas Vinterberg e Lars von Trier.

Uma imagem-combate, uma imagem-redentora que é documento e, ao mesmo tempo, se propaga no gesto. Um gesto que capta o frame com a velocidade e o impulso da urgência de um tempo que pode terminar a qualquer momento para quem filma e para quem é filmado. Entre sujeito e objeto, o duplo disparo. (MONTEIRO, 2018, p.262)

Segundo Rabih Mroué: *um dispara por sua vida e pela vida de seus concidadãos, e o outro atira pela vida de seu regime*. Aqui observa-se uma profusão de dois pontos de vista,

[...] as filmagens começam com o som de um tiro e continuam com uma série de imagens de telhados, terraços, paredes e vários edifícios. A câmera invisível faz uma apresentação acelerada. De repente, o olho detecta um atirador escondido na rua, espreitando por trás da parede de um prédio no canto à direita. O olho perde o atirador. Tenta localizá-lo novamente, ele varre para a esquerda e para a direita, de cima para baixo... nada... nada... nada... E então, lá está ele, na rua, ele ainda está lá, de pé e segurando o rifle. A imagem está tremendo, como se o olho do observador não acreditasse no que está vendo. De repente, o atirador vê o olho que está olhando para ele. Por um momento, os dois olhos se encontram (contato visual); então, sem hesitação por um segundo, o atirador coloca o rifle, aponta para o olho, atira e acerta o alvo. O olho cai no chão, de frente para o teto da sala. Você ouve a voz da câmera que foi filmada dizendo: "Estou ferido, estou ferido". Depois, nada... silêncio absoluto... A imagem pára... Ele está morto? Não sabemos. (MROUÉ, 2013, p.363)

Com sua palestra-performance, o artista propõe uma história contada pelos vencidos. Novas versões que partem de um ponto de vista interno, diretamente da revolução. Exibe ao espectador uma imagem de horror que carrega consigo uma questão reflexiva. No artigo de Anita Leandro, intitulado *Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor*, a autora investiga um certo tipo de cinema militante, partindo de estudo da obra anônima *Sans images (França, 2016)*, realizado por estudantes grevistas. A autora disserta sobre o aparecimento de um novo tipo de cineasta, que registra, de um ponto de vista interno, os acontecimentos vividos, baseado nessa premissa, pode-se dizer que o rebelde sírio *torna-se um realizador* e cria uma nova maneira para dar seu *testemunho sobre o presente, por meio das imagens* (LEANDRO, 2014, p. 122).

Rabih Mroué propõem a retenção dessas imagens na memória, na história, funcionando como um testemunho dos revolucionários. É como se a câmera e o olho estivessem unidos em um mesmo corpo, a câmera converte-se em parte integral do corpo.

[...] as imagens que proliferaram em torno das revoltas do nosso século contêm um nível mais profundo de significância e a construção de uma subjetividade revolucionária do que poderiam ter feito no passado, graças aos dispositivos de captura móveis e divulgação do mesmo, os órgãos estão envolvidos na operação. Esta circunstância faz com que essas imagens da massa possuam um carácter performativo que faltava nas do passado, contribuindo, por outro lado, não podemos mais distinguir as lutas de nossos corpos estas,

porque “as imagens , corpos e lutas fazem parte da mesma dinâmica. Assim, não podemos mais falar apenas de imagens de pessoas que lutam, mas também de imagens em luta. (Martinez, 2013, p.77)

Influenciado pela violência de uma guerra civil e a violência das imagens que ela gerou, a obra de Mroué atua como uma voz em constante desenvolvimento, uma voz que realiza um manifesto. Com olhar analítico, o artista revisita momentos da história de seu país e opera como resistência ao regime, constatando *que a imagem também se projeta, da mesma forma que um coquetel molotov arremessado* (LEANDRO, 2014, p.125).

Referências

LEANDRO, Anita. *Sem imagens. Memória história e estética da urgência no cinema sem autor. Estudos da Língua(gem)*, v.2, n,1, jun/2014, p. 121-134.

MARTÍNEZ, Pablo. *Cuando las imágenes disparan* in: Catalogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications, 2013, p. 75-85.

MEDEIROS, Paula. *A revolução não será televisionada*. Disponível em: <http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/31> Acesso em 12 de janeiro de 2019.

MONDZAIN, Marie José. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2015.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *Imagens extremas na cena contemporânea*. Alea [online]. 2018, vol.20, n.2, pp.257-268. ISSN 1517-106X. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202257268>. Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

MROUÉ, Rabih. *Imagens até a vitória?* Entrevista concedida ao Instituto Goethe Brasileiro. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20812525.html> Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

POLANCO, Aurora F. *Fabrication Image(s) mon amour* in: Catalogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications, 2013, p. 11-34.

MROUÉ, Rabih. *La Revolution Pixelada* in: Catalogo Rabih Mroué Image(s), mon amour: Fabrications. 2013, p. 359-374.

STEYERL, Hito. *In Defense of the Poor Image* Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

Cruzamentos entre práticas sonoras em tempo real e em tempo diferido¹

Intersections between real-time and deferred-time sound practices

Marina Mapurunga de Miranda Ferreira²
(Doutoranda -USP / UFRB)

Resumo: Neste artigo, comparamos dois tipos de práticas sonoras: fechada (em tempo diferido) e aberta (em tempo real), aplicadas a trabalhos audiovisuais. A partir da apresentação desses tipos de práticas, analisamos três obras audiovisuais com práticas sonoras abertas, de realizadores que trabalham em um circuito cinematográfico convencional, para entender o que a criação sonora em tempo real pode contribuir para o audiovisual brasileiro. Os trabalhos analisados são: *Medo do Escuro* (Ivo Lopes, 2014), *Concerto* (O Grivo e Cao Guimarães, 2013) e *Carioca Era um Rio Live Remix* (Simplício Neto & os Nefelibatas, 2015).

Palavras-chave: prática sonora, tempo real, tempo diferido, performance audiovisual.

Abstract: In this paper, we compare two types of sound practices applied to audiovisual works: closed (in deferred-time) and open (in real-time). From the presentation of these practices, we analyze three audiovisual works with open sound practices, from filmmakers working in a conventional cinema circuit, to understand what real-time sound creation can contribute to Brazilian audiovisual. The works analyzed are: *Medo do Escuro*, *Concerto* and *Carioca era um Rio Live Remix*.

Keywords: sound practice, real-time, deferred-time, audiovisual performance.

Introdução

Desde o final dos anos 1990, no Brasil, tem-se formado um panorama de trabalhos audiovisuais realizados em tempo real que podem ser assistidos e vivenciados em festivais de arte eletrônica, vídeo e *live cinema*, em mostras e eventos organizados por coletivos, grupos de artistas, universitários e pesquisadores. Esses trabalhos transitam entre o cinema experimental, a video arte, o cinema expandido e a performance. A condição ao vivo pode ocorrer na criação conjunta entre som e imagem, como também pode acontecer somente na criação sonora ou apenas na criação da imagem em movimento.

Neste artigo, me detenho a três trabalhos de grupos advindos do cinema. Irei tratar especificamente de trabalhos de realizadores voltados a uma produção audiovisual que não é realizada em tempo real, mas que, de alguma forma, se contaminaram pelas performances

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Sonoridades: tempo real, tecnologia e nuvem.

2 - Professora do Curso de Cinema da UFRB e doutoranda em Música na USP. Email: marinanimula@gmail.com

audiovisuais e que nos últimos anos têm também se permitido realizar o som de seus filmes em tempo real. Os três trabalhos são: *Medo do Escuro* (Ivo Lopes Araújo, 2014), *Concerto* (O Grivo e Cao Guimarães, 2013) e *Carioca Era um Rio Live Remix* (Simplicio Neto e os Nefelibatas, 2015). Nesses trabalhos, as práticas sonoras não se tratam de acompanhamentos musicais para filmes silenciosos já existentes. Tanto o som como as imagens são criadas e produzidas pelos próprios realizadores do filme, não se trata de apropriação de obras de outrem, como ocorre em diversas práticas de *Vjing*. Contudo cada um utiliza um processo de criação sonora que difere do outro. Neste artigo apontaremos como eles podem contribuir para um pensamento sonoro dentro do audiovisual brasileiro.

Prática sonora em tempo real (aberta) e prática sonora em tempo diferido (fechada)

Neste artigo, o termo *construção sonora* está relacionado à idealização/realização de todos os tipos de som que constituem um filme. Em uma produção com prática sonora em tempo diferido, há três etapas de produção: a pré-produção, produção e pós-produção (RABIGER, 2007). Na pré-produção, geralmente, o *sound designer*³ planeja a composição estética do som do filme e o técnico de som prepara sua equipe para a captação das vozes nas locações. Na produção, o técnico de som e sua equipe grava o som direto das cenas e capta sons ambientes e, em algumas produções, sons extras para a pós-produção de som. Na pós-produção, podem ser gravados sons extras, *foleys*, músicas, vozes extradiegéticas ou fora de campo. Em grandes produções, a edição de som pode ser compartimentada em edição de diálogos, de efeitos e de música. Após a finalização do filme, ele circula em festivais, mostras, salas comerciais de cinema, nas redes; ele pode se tornar um objeto palpável por meio de uma mídia física ou um objeto digital em uma mídia digital e pode ser copiado e multiplicado.

Em uma produção audiovisual convencional, temos um tempo de realização mais dilatado do que em uma produção sonora em tempo real que é praticamente instantânea, acontecendo no momento da exibição. O tempo diferido significa estrutura pré-estabelecida. Transferindo o termo para o audiovisual, poderíamos pensar na montagem do filme, em que o tempo vai se constituindo a partir da montagem dos planos visuais e sonoros até o filme ser finalizado com uma montagem definitiva. Chamarei aqui a produção sonora em tempo diferido de *produção sonora fechada*, por seu material sonoro e visual já ir finalizado para a exibição; e a produção sonora em tempo real de *produção sonora aberta*, por seu material sonoro não estar finalizado até que ocorra a exibição.

Na *produção sonora fechada*, pode-se levar dias ou até meses produzindo o som relativo ao projeto de som do filme. Há várias camadas de escuta, tanto por parte da equipe de som, quanto da direção. O filme pode ser revisto diversas vezes, um efeito sonoro pode

ser pensado plano a plano dentro da *timeline*. Na edição de som, há ainda um tempo para que novos sons sejam inclusos ou que outros sejam retirados. Na mixagem, esses sons ainda podem ser transformados.

Em tempo real, a escolha sonora se dá imediatamente, não há como testar sons, há como ensaiá-los, se torna mais difícil a manutenção da sincronia entre som e imagem. Porém, os acasos sonoros podem encontrar sincronia. Geralmente, em uma *produção sonora aberta*, não há uma obstinação dos *performers* em manter uma sincronia entre o que é tocado (seja música/ruído/voz) e o que é visualizado. Em tempo real, algumas etapas da produção podem se misturar. A produção e pós-produção de som estarão presentes na etapa de exibição. As vozes podem ser produzidas ao vivo. Os efeitos podem ser pré-gravados e reproduzidos no momento da exibição. Pode haver uma mistura de produção e reprodução dos sons. Essas *produções sonoras abertas* se diferenciam da *produção sonora fechada* em relação ao seu *workflow*, a constituição da equipe de som, a estética sonora e ao seu lugar sócio-cultural. Estas práticas, se aproximam da performance e podem impedir que tais filmes (efêmeros) circulem pelas redes e até mesmo por festivais de cinema voltados a uma *forma cinema*⁴.

Medo do Escuro

Medo do Escuro se passa em uma Fortaleza pós-apocalíptica, onde um rapaz vaga tentando se livrar dos seres mal. O filme é dirigido pelo cineasta cearense Ivo Lopes. Ivo criou uma “banda do filme” para fazer toda trilha do filme em tempo real. A banda do filme é diferente de uma banda comum, parece um tipo de montadores de som em tempo real. Pois, além de elementos musicais, a banda cria ruídos/efeitos, sons ambientes e emite vozes. A banda é composta por Ivo; Uirá dos Reis que também atua no filme; por Thaís de Campos que é diretora de arte do filme e pelo músico Vitor Colares.

A montagem visual de *Medo do Escuro* é fechada, somente a montagem sonora está aberta e todos os sons são realizados em tempo real. Na primeira exibição, em Fortaleza, o som era construído ao vivo, por meio de ruídos, música e vozes. As vocalizações se davam por gritos e sussurros. Os sussurros, junto aos planos visuais, na maioria das vezes não estavam em sincronia, parecendo ser a voz interna-subjetiva⁵ e perturbadora do protagonista ou mesmo sussurros fora de campo, espíritos sombrios que vagavam pela cidade ou tudo isso ao mesmo tempo. Os gritos são as únicas expressões vocais em sincronia neste filme. Os personagens são mudos, parece que a Fortaleza decadente e os opressores calam os personagens. O grito, em sincronia com a personagem projetada, é a explosão, a resistência dos que ficaram por muito tempo em silêncio. O grito é o embate e a voz da luta. Alguns efeitos da guitarra e dos objetos sonoros carregam os sons dos objetos de cena. Mas os sons mais presentes durante o filme são os efeitos de uma atmosfera ambiente grave, como um efeito

4 - Parente trata a “forma cinema” como o cinema convencional, a forma particular de cinema que se tornou hegemônica” (2009, p. 38).

5 - Chion (2012, p. 67) inclui em sua atualização do tricirculo dos sons, os sons internos-objetivos e os internos-subjetivos dos personagens. Os internos-subjetivos são as vozes mentais e os objetivos os sons fisiológicos.

drone, que circunda aquele espaço. Na primeira exibição, a banda do filme se posicionou em frente à tela da sala de cinema, na primeira fileira de poltronas, não no palco. A sala se mantinha toda escura, sem iluminação que destacasse a banda, tornando-a “invisível”, assegurando uma estética da transparência⁶.

O público pouco a percebia. Quem chegava após o início do filme poderia pensar que a trilha sonora não estava sendo tocada pela banda. A imersão que se tinha nesta exibição ainda se propunha como uma *forma cinema*, mesmo havendo a montagem sonora em tempo real. Porém, em outra exibição, no encerramento do 25o Cine Ceará, Uirá dos Reis (um dos membros da banda e ator no filme), vestido como seu personagem, o Sr. Hiena, entra na sala de cinema com latas e objetos barulhentos amarrados a ele. O público se vira e segue Uirá com o olhar, até ele encontrar a banda que se mantém (como na primeira exibição) sentada na fileira da frente. Esta rápida performance que antecedeu ao filme, como um prólogo, já criou uma variação na *forma cinema*, ao fazer com que o público se voltasse à banda e ao Sr. Hiena que duplicado (na tela - no mundo fictício e na sala de cinema - no mundo real) fazia o som do próprio filme. A partir dessa exibição, a banda do filme vai se tornando mais nítida ao público, até chegar ao palco e se revelar como parte do filme, deixando mais claro o processo de criação sonora ao público.

Concerto

Concerto é uma reunião de vários curtas contemplativos do artista mineiro Cao Guimarães em que O Grivo -Nelson Soares e Marcos Moreira- duo de músicos (e também *sound designers*) responsável pela construção sonora original destes curtas, recria e executa ao vivo o som dos filmes. O concerto foi realizado na exposição “Ver é uma fábula”, em maio de 2013, com uma hora de duração. Nesse caso, temos uma refeitura do som original. O duo se utiliza de ferramentas e materiais semelhantes do som original como: suas maquininhas, gambiarras, instrumentos executados de forma não convencional, objetos reutilizados, vozes amplificadas por microfones e captadores de contato e *samples*⁷ feitos por eles mesmos que são disparados por meio de um *software* de áudio.

Os mineiros Marcos Moreira e Nelson Soares trabalham juntos como O Grivo desde 1990 e já têm um histórico de realizar improvisações livres com seus materiais retilhando filmes silenciosos. Eles também realizam apresentações de música experimental sem uso de projeção. O trabalho deles com a retilhagem está muito relacionado a escuta do outro, sem se fechar ao uso de roteiros, partituras ou guias para a execução sonora; e a interação com a imagem em movimento. A relação com o público é diferente da imersão cinema da primeira exibição de Medo do Escuro, a imersão do *Concerto* é mesclar uma forma-cinema com um concerto de música experimental. Há duas atenções visuais do espectador: a da tela e a dos artistas sonoros. Ambos conseguem se ver durante a performance, havendo uma comuni-

6 - Para Ismail Xavier (2005), quando o dispositivo cinematográfico é ocultado, ou seja, quando a operação é de transparência há um ganho de ilusionismo no cinema. Quando o dispositivo é visto, a operação é de opacidade, quebrando com a ilusão do cinema.

7 - Amostras de sons pré-gravados.

cação entre olhares e pequenos gestos. Eles também visualizam a tela e conseguem acompanhar alguns movimentos da projeção com o som. Em alguns momentos, o duo se desloca ao centro do palco, ficando de costas para a tela, onde passam para uma composição de trilha sonora mais musical do que de ruídos, com o uso de instrumentos musicais. Para cada curta, o duo apresenta um conjunto de materiais sonoros diferentes. Há um equilíbrio entre os estados de revelação da criação sonora e de imersão audiovisual.

Carioca era um Rio Live Remix

Carioca era um Rio Live Remix é um documentário, exibido na Mostra Live Cinema em agosto de 2015, sobre o rio Carioca que hoje é um grande canal de esgoto. O filme foi feito para ser realizado como uma obra de *live cinema*, mas este também tem sua versão *single channel*. Em conversa com o diretor Simplício Neto, ele explica que as duas versões são “irmãs”, uma é extensão da outra.

Na versão *Live Remix*, a banda Os Nefelibatas toca no palco, na frente da tela e, ao lado da banda, Simplício edita as imagens visuais ao vivo, onde também reedita os sons, alguns ruídos criados pelo *sound designer* do filme (também baterista da banda) e alguns arquivos de áudios captados pelos técnicos de som direto do filme. Além de ruídos/efeitos, sons ambientes e vozes gravadas dos entrevistados, Simplício utiliza a *spoken word* e Os Nefelibatas toca ao vivo a trilha musical original do filme.

Simplício é diretor, roteirista e professor universitário. Também tem atuado como produtor, VJ e DJ. Simplício Neto & Os Nefelibatas uniu membros de outras bandas do cenário de música independente do Rio de Janeiro, entre elas a Banda Filme, que no início dos anos 2000 já realizava a trilha de curtas nacionais no Teatro Odisséia e Dulcina. Simplício Neto & Os Nefelibatas não foi criado exclusivamente para a realização de *Carioca era um Rio Live Remix*, ao contrário da banda do Medo do Escuro.

Os músicos também fazem parte dessa montagem visual e sonora, constroem a emoção narrativa, dão o ritmo da montagem e se tornam personagens enquadrados nos planos que passam pela cidade do Rio de Janeiro. Ao se revelar para o público, os *performers* compartilham a atenção do público com a tela. Este filme mistura duas espectralidades: *show* e cinema.

Conclusões

Percebemos, a partir dos objetos estudados, que outras formas de se fazer cinema, como as experimentações sonoras em tempo real, além de aproximar a própria equipe do filme (seja ela constituída por atores, diretores de fotografia, arte, som, músicos etc), aproxima também o público da realização. A prática sonora aberta é um encontro entre artistas e público. Abre-se uma “quinta” parede que revela o dispositivo, e isso não elimina a imersão cinema. Essa aproximação, além de física, passa a ser também uma aproximação do público com o ato de fazer cinema, mesmo que criar o som em tempo real não seja o mesmo que

criar o som em tempo diferido. Há também uma aproximação afetiva quando os *performers* se entregam ao público. Pode ocorrer o diálogo entre ambos no fim da performance, podem surgir novas propostas e mesmo interações durante e após a performance.

Criar em tempo real aparentemente parece ser mais tenso, por ser algo imediato, por ter que criar em constante tensão entre a tela e o público, mas move uma forte cumplicidade e afetividade entre artista-artista e artista-público, além de uma sensação catártica ao fim de uma apresentação. Cada artista tem sua maneira de construir suas camadas sonoras, seja por meio de *laptops*, gambiarras, baterias eletrônicas ou gritos, seja ensaiadas ou totalmente improvisadas. Cada um tem sua própria forma de se manifestar durante as performances, uns mais concentrados no escuro da sala, outros no meio do palco ou na frente da projeção. Os *performers* também são suscetíveis a modificar suas práticas sonoras abertas a cada exibição e ir experimentando qual a melhor forma para si. Ou apenas ir experimentando sem buscar uma forma ideal.

Fazer o som em tempo real no audiovisual aguça nossos ouvidos como criadores e ouvintes. Como ouvintes relacionamos os sons ao que vemos na tela e ao que vemos no espaço da performance, aprendemos como fazer sons específicos. Ficamos atentos aos próximos passos. Como criadores, temos que pensar rápido, agir enquanto a imagem em movimento ainda está na tela, ou pensar como criamos os sons fora de campo. Aprendemos a usar o silêncio, a escutar o outro e dar espaço para que seus sons entrem.

Referências

CHION, M. *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. France: Armand Colin Cinéma, 2012.

PARENTE, A. A forma cinema: variações e rupturas. In: MACIEL, K (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 23-48.

RABIGER, Michael. *Directing Film Techniques and Aesthetics*. Massachusetts: FocalPress, 2007.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição - São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Mulheres em *Narcos México* e *El Chapo* (3ª temporada)¹

Women in *Narcos Mexico* and *El Chapo* (3rd seasons)

Marina Soler Jorge²
 (Professora Associada - UNIFESP)

Resumo: Este trabalho procura analisar as representações femininas em *Narcos México* e na terceira temporada de *El Chapo*, séries co-produzidas pela Netflix que tematizam o narcotráfico na América Latina. As temporadas escolhidas para a análise diferem consideravelmente das temporadas anteriores das duas séries, não apenas pela mudança histórica e geográfica de *Narcos México*, mas porque, sobretudo em *El Chapo*, personagens femininos passam a ter maior importância narrativa.

Palavras-chave: Narconarrativas, audiovisual latino-americano, feminismo, séries de TV.

Abstract: This paper intends to analyze women's representations in *Narcos Mexico* and in the third season of *El Chapo*, series co-produced by Netflix that thematize drug trafficking in Latin America. The seasons chosen for the analysis differ considerably from the previous seasons of the two series, not only because of *Narcos Mexico's* historical and geographical change, but because, especially in *El Chapo*, female characters are of greater narrative importance.

Keywords: Narconarratives, Latin American audiovisual, feminism, TV shows.

Este trabalho procura analisar as representações femininas em *Narcos México* e na terceira temporada de *El Chapo*, séries co-produzidas pela Netflix que tematizam o narcotráfico na América Latina. Escolhemos este recorte pois trata-se de duas temporadas de narco-séries lançadas em 2018 que dramatizam eventos reais ocorridos no continente americano - no caso, o México - e que se aproximam na linguagem estética "desenraizada", pensada sobretudo para o público contemporâneo internacional, e que difere de grande parte das narco-telenovelas produzidas tradicionalmente para as TVs latino-americanas. As temporadas escolhidas para a análise se distinguem consideravelmente de suas respectivas temporadas anteriores. Em *Narcos México* temos uma mudança de contexto histórico e geográfico: agora estamos observando acontecimentos que se desenrolam no México e não mais na Colômbia, e que se iniciam com a produção de maconha. No entanto, como nas outras temporadas das séries, a maioria das mulheres representadas continua ocupando o papel de esposas, amantes ou namoradas, ainda que a esposa de Miguel Angel Felix Gallar-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: AUDIOVISUAL E AMÉRICA LATINA: ESTUDOS ESTÉTICO-HISTORIOGRÁFICOS COMPARADOS. Esta pesquisa foi realizada com auxílio Fapesp Processo nº 2018/09435-3.

2 - Marina Soler Jorge é professora associada do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp e do Programa de Mestrado em História da Arte da Unifesp.

do (o narcotraficante principal da temporada), Maria Elvira, seja mencionada como alguém que colaborou com o marido em sua ascensão no narcotráfico. Ela será sumariamente descartada pelo marido ao final da temporada, ao mesmo tempo em que aumenta o desejo de crescimento de Miguel na rede de narcotráfico latino-americano. Nesse sentido, as mulheres da série inserem-se em uma estrutura masculina que define em grande medida seus lugares, seja como mulheres-troféu, esposas compreensivas ou companheiras de crime. O abandono de Maria Elvira pelo marido funciona como forma de explicitar mudanças ocorridas no interior do narcotráfico mexicano na medida em que este passa a operar a rota da cocaína aos EUA. Em *El Chapo* os personagens femininos passarão a ocupar um lugar mais importante na narrativa em relação às outras temporadas. Já comentamos anteriormente que *El Chapo* era um seriado muito mais masculino do que *Narcos*, sobretudo porque lhe faltava a força do núcleo familiar (JORGE, 2019). Na terceira temporada, no entanto, isso se modifica, pois Joaquín Guzmán (o El Chapo) estará agora fortemente ligado à sua terceira esposa e às suas filhas gêmeas, e elas ocuparão parte importante do tempo de tela e da narrativa. Nesse sentido, podemos dizer que *El Chapo* procura se aproximar da construção familiar das duas primeiras temporadas de *Narcos*, no qual a família de Pablo Escobar é bastante importante.

É interessante sublinhar o aspecto “família” que algumas narcorranarrativas dão aos traficantes e contrasta-lo com o relato de Victoria Henao, a esposa de Pablo Escobar, publicado em livro recente (HENAO, 2019). Em sua autobiografia ela descreve as inúmeras infidelidades de Escobar, o sofrimento que ele causou a ela e seus filhos, inclusive o estupro que sofreu de Pablo quando namoravam e o aborto aos 15 anos que lhe trouxe dificuldades subsequentes para engravidar. Ainda que tenha passado a maior parte do casamento longe do marido – quando este estava preso ou escondido – e que tenha tido de suportar infidelidades mal disfarçadas quando gozava de sua convivência, Victoria tinha medo de deixá-lo. Como nos sistemas patriarcais mais antigos da humanidade analisados por Gerda Lerner (2019), subentende-se pelo livro da viúva de Pablo que a esposa de um traficante era parte de suas propriedades, de modo que não era livre para sair do casamento.

Além da diferença entre as temporadas mencionadas e suas predecessoras, a comparação entre *Narcos México* e *El Chapo* no que se refere à representação feminina justifica-se pois temos, pela primeira vez nessas séries, mulheres protagonistas que procuram galgar posições de poder na política (*El Chapo*) e no narcotráfico (*Narcos México*). São personagens que não são mães nem esposas, nem acalentam sonhos de formar uma família e cuidar do lar, mas que são muito “masculinas” em sua ambição e objetividade, ainda que muito “femininas” em sua caracterização física. Nesse sentido essas personagens diferem bastante da maioria das mulheres que povoam as séries citadas e que habitam, de maneira representada como muito “natural”, os lares de narcotraficantes ou de policiais.

Então vejamos: em *El Chapo* temos Berta, senadora mexicana, que se casa com o Secretário de Segurança Pública, Conrado Sol – homossexual não assumido e um dos protagonistas da série – em um projeto de poder. Conrado é um dos personagens que faz de *El Chapo* uma série interessante pois tematiza as ligações entre o narcotráfico e a política, e que são muito pouco exploradas em *Narcos*. *El Chapo* é bastante explícito sobre o fato de que

um poderoso narcotraficante jamais ascende a tais alturas sem a colaboração de altos políticos instalados no gabinete presidencial. Conrado conquista poder usando de seu contato com o narcotraficante El Chapo, e não hesita em se livrar dele quando quer chegar mais alto. Nesse sentido, trata-se de uma série na qual o narcotraficante não tem como antagonista um homem honrado da DEA, mas um político tão ou mais imoral e igualmente carismático.

Conrado está perto de conquistar seu objetivo, a Presidência da República, e Berta quer trilhar esse mesmo caminho político, mas, segundo a série, o México não está preparado para nenhum dos dois, nem um homossexual nem uma mulher independente. A solução é esconder suas vidas privadas atrás de um casamento de fachada, que Berta, mulher objetiva e racional, aceita sem nenhuma objeção. No entanto o casamento é pequeno para a ambição de ambos, e Berta está sempre a procura de algo que a deixe em vantagem como próxima candidata a presidente no lugar de Conrado. Berta é, assim, representada como tão ambiciosa e competente quando os homens das séries e revela-se uma estrategista à altura de Conrado. Para o espectador, assistir à relação entre Conrado e Berta, assentada em um delicado equilíbrio entre cooperação e sacanagem, é fonte de grande prazer narrativo, pois ela entrega reviravolta e suspense.

Em *Narcos México* temos Isabella Bautista, personagem importante pois introduz o narcotraficante Miguel Angel Felix Gallardo, protagonista da temporada, no tráfico de cocaína. Ela está com Miguel em diversos momentos cruciais para seus negócios, inclusive com os irmãos Rodrigues Orejuela e com Pablo Escobar, traficantes com quem ele estabelece uma parceria. Desde o segundo episódio ela deixa claro que não está fazendo um favor a Miguel, mas que deseja obter vantagens, o que significa dinheiro mas sobretudo poder na estrutura do narcotráfico. Ela quer controlar praças de distribuição, e negocia cada favor seu a Miguel com algo que lhe deixe mais perto de seu objetivo.

Assim como Berta, Isabella é representada como uma mulher que tem desejos sexuais. Berta procura o ex-marido cada vez que quer transar, e Isabella tenta seduzir Miguel – que resiste – depois de cada negociação bem-sucedida. Nenhuma das duas quer uma relação amorosa, com envolvimento emocional, ainda que Berta pareça mais decidida sobre isso do que Isabella. Outro elemento que as aproxima é o fato de que ambas sofrem machismo em seus ambientes: Berta por diversas vezes é elogiada por outros políticos por sua beleza, e o elogio em uma ocasião se transforma em assédio, com um colega político se oferecendo para ser seu marido e pagar sua conta. A série deixa claro que, como mulher, Berta não seria eleita presidente. Isabella também ouve “cantadas” frequentes, mas talvez de maneira ainda mais agressiva: em certo momento ela é elogiada explicitamente por sua bunda (“se eu fosse você, Miguel, a levaria para a Colômbia, os colombianos adoram uma bunda redonda”), ou seja, não pela beleza em geral, mas por uma parte específica de seu corpo, o que a sexualiza de maneira muito violenta. Na Colômbia, efetivamente, ela é paquerada de modo direto pelo narcotraficante Chepe Santacruz. Depois, quando ela e Miguel são sequestrados por Pablo Escobar, subentende-se que ela pode ser vítima de violência sexual, e sentimos alívio quando isto não ocorre. Nesse sentido, as caracterizações físicas e raciais das personagens remetem às diferentes formas de opressão e violência que diferentes mulheres sofrem. Berta é

branca e participa do universo legal e legitimado da política. A violência sexual, e a violência de modo geral, não está em seu horizonte, ainda que ela sofra assédio e misoginia. Isabella é ameríndia e participa do universo ilegal e socialmente marginalizado do narcotráfico. A violência sexual é uma realidade, assim como a violência em geral que está no seu entorno e que ocorre diante de seus olhos.

Ambas as personagens querem entrar em um mundo marcado pelo patriarcalismo e pelo machismo. Isabella quer entrar no mundo masculino do narcotráfico, no qual mulheres costumam ser mães, esposas, amantes, prostitutas e sobretudo propriedades. Berta quer entrar no mundo masculino da política, no qual as mulheres são tratadas como inferiores intelectualmente e incapazes de governar.

Ficamos com a impressão de que as duas séries procuraram trazer temáticas feministas a partir de personagens femininos fortes, competentes e determinadas, que querem conquistar um lugar por si mesmas e que tem um projeto claro de ascensão ao poder e de realização econômica. Em relação às outras temporadas, talvez seja um avanço na representação feminina, pois elas saem do lar e ocupam não apenas um espaço de trabalho, seja este legal ou ilegal, mas um espaço, como dissemos, muito masculino, nos quais elas tem de lidar com preconceitos fortemente estabelecidos.

No entanto, o que estas séries entendem como conquista de espaços para mulheres, ou como empoderamento feminino, permanece no âmbito do chamado feminismo liberal. “O feminismo liberal se caracteriza por definir a situação das mulheres como desigual – e não de opressão e exploração – e por postular a reforma do sistema até conseguir a igualdade entre os sexos” (GARCIA, 2018, *kindle edition*). Esta vertente do feminismo está bastante associada a Betty Friedan, autora estadunidense considerada importante por empreender uma crítica à redução da mulher de sua época ao lar e à criação de filhos, mas insuficiente para ajudar a pensar a emancipação de todas as mulheres, independente de raça, orientação sexual e classe social. Os livros de Friedan tem como público alvo a mulher estadunidense heterossexual de classe média, e analisam de que forma o modelo da dona de casa/esposa/mãe foi imposto a todas as mulheres dessa classe e como resultava em insatisfação, depressão e alcoolismo. Subentende-se em seu livro *The Feminine Mystique* que o fim da desigualdade entre os sexos ocorrerá quando a mulher puder entrar no mercado de trabalho e se realizar em sua profissão, conquistando um espaço que ela considere significativo para sua auto-expressão como ser humano. Nada é falado sobre as mulheres pobres e negras para quem esse tipo de luta não fazia sentido, pois nunca tiveram opção senão trabalhar, nem sobre para quem será relegado o trabalho de reprodução social – possivelmente outras mulheres pobres vivendo nos EUA, como as latino-americanas.

Assim, o diagnóstico do manifesto *Feminismo para os 99%* sobre as representações feministas na cultura de massas mostra-se acertado no caso das temporadas que estamos analisando: “A grande mídia continua a equiparar o feminismo, em si, com o feminismo liberal” (ARRUZA et al, 2019, *kindle edition*). Isso significa um enorme limite no que se refere à representação feminina, dado que a luta contra a opressão masculina se apresenta como

uma questão de sucesso individual. O feminismo liberal, “em vez de buscar abolir a hierarquia social, visa ‘diversifica-la’, ‘empoderando’ mulheres ‘talentosas’ para ascender ao topo” (ARRUZZA et al, 2019, *kindle edition*). É exatamente disso que se trata nas temporadas aqui analisadas: as personagens lutam ferozmente para participar das estruturas de opressão identificadas à política e ao narcotráfico. Isabella quer ser estar no topo de uma estrutura de criminalidade, ainda que esta vitimize outras mulheres, sobretudo as mais pobres que são as mais afetadas pelo narcotráfico. Berta quer estar no topo da política, e para isso se vale abertamente de atividades ilícitas e antidemocráticas, como compra de votos e chantagem.

Deixo para nossa reflexão o final das séries, que se assemelham muitíssimo pelo fato dos projetos de poder de ambas as mulheres fracassarem. Em *El Chapo* Conrado Sol se recupera da última jogada de Berta e é lançado a candidato a Presidente. Em *Narcos México* Miguel trai Isabella e, além de não conceder as praças combinadas, a exclui completamente do cartel. Apesar de mostrarem-se competitivas no mercado liberal da opressão, seja da política seja dos negócios, elas são tratadas como pessoas que continuam sem lugar nesse mundo de homens. Podemos levantar algumas interpretações: o fracasso de Berta e Isabella significaria que a política e o narcotráfico são universos tão masculinos que mesmo mulheres agressivas e ambiciosas não teriam vez? Ou: o fracasso das duas personagens significaria que, ainda que uma mulher tenha talento para galgar postos de poder, ela nunca se equipará aos homens em termos de agressividade e velhacaria, qualidades exigidas nesse universo? Talvez as duas interpretações se combinem nas séries. De qualquer modo, acho difícil analisar o fracasso final das duas personagens em termos de uma crítica ao feminismo liberal, já que nenhum outro feminismo foi proposto ao longo das temporadas. Também não entendo o final como uma crítica machista a qualquer mulher que tente entrar na política ou no narcotráfico, pois as séries conduzem o espectador a ver as personagens como merecedoras dos lugares que elas tentavam conquistar.

Referências

- ARRUZZA, Cinzia et al. *Feminismo para os 99%*: um manifesto. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- FRIEDAN, Betty. *The feminine mystique*. New York: WW Norton & Company, 2010.
- GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Editora Claridade, 2018.
- HENAO, Victoria Eugenia. *Sra. Escobar - minha vida com Pablo*. São Paulo: Editora Planeta, 2019.
- JORGE, Marina Soler. Mulheres em um mundo de homens: a representação feminina em *Narcos* e *El Chapo* (primeiras temporadas). In: TAVARES, Denise et al. *Audiovisual e América Latina: estudos comparados*. São Paulo: SOCINE, 2019.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.

Super-8 e Cinemateca do MAM: a imagem como condensação de tempos¹

Super-8 and the Museum of Modern Art
Cinematheque: the image as a condensation of time

Marta Cardoso Guedes
(Doutoranda em educação UFRJ)²

Resumo: Experiência de pesquisa com preservação de películas super-8 pelo projeto de cinema da escola do Vidigal em parceria com a Cinemateca do MAM/RJ. Em 2017 encontramos imagens sobre a tentativa de remoção da favela do Vidigal na década de 1970, feitas em Super-8. Em 2018, as imagens restauradas, são exibidas na mesma Cinemateca, visando a construção de uma memória coletiva e a produção de um documentário como método historiográfico (LEANDRO, 2018).

Palavras-chave: Cinemateca, Super-8, Cinema, Educação, Vidigal.

Abstract: This is a research experience with preservation of Super-8 films by the Vidigal School Cinema Project in partnership with the Museum of Modern Art Cinematheque in Rio de Janeiro. In 2017, we found images of the attempted removal of the Vidigal favela in the 1970s made in Super-8. In 2018, the restored images are shown in the same cinematheque, aiming at the construction of a collective memory and the production of a documentary film as a historiographic method (LEANDRO, 2018).

Keywords: Cinematheque, Super-8, Cinema, Education, Vidigal.

Introdução

O artigo analisa a trajetória do projeto de cinema da Escola Municipal Prefeito Djalma Maranhão (CINEAD³) e sua aposta em investigar a história da favela do Vidigal onde o mesmo se insere. Em 2015, com o envolvimento de toda a comunidade escolar em busca das raízes históricas do Vidigal realizamos o documentário *Paraíso Tropical Vidigal*⁴. A partir de suas exibições, em 2016, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) Rio de Janeiro, tomamos conhecimento que Felícia Krumholz, curadora da Mostra Geração Festival do Rio e

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: IN Museus, cinematecas.

2 - Doutoranda em Educação UFRJ. Mestre em Educação UFRJ. Especialista em Psicomotricidade IBMR. Atriz. Professora de Educação Física (SME/RJ). Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7776876291421009>

3 - Cinema para aprender e desaprender do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

4 - Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MZy_zvtqT_Q

membro do CINEDUC⁵, havia filmado em Super-8⁶ na década de 1970 a luta e resistência dos moradores da favela do Vidigal à sua remoção para o subúrbio de Antares e mantinha guardada a cópia desse material em uma caixinha de isopor, por 40 anos, em cima de um armário da sua casa.

Felícia não sabia que o tráfico havia incendiado, em meados da década de 1990, os originais que existiam na Sede da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal. Nós a (re) colocamos em contato com os antigos moradores/ativistas e em agosto de 2017, o projeto de cinema da escola produziu o evento *40 anos de Resistência do Vidigal*, no colégio Djalma Maranhão, quando tivemos então a oportunidade de reunir os principais personagens da luta e resistência de outrora e os atuais.

Ainda em dezembro de 2017, abrimos a caixinha de isopor da Felícia na Cinemateca do Museu de Arte Moderna. A parceria entre o CINEAD e o MAM-Rio, nos proporcionava o encontro com os arquivos. Sob a tutela de Hernani Heffner, conservador chefe da Cinemateca, começamos o processo de recuperação do material. Foram algumas semanas limpando e preenchendo fichas de entrada dos filmes na cinemateca, telecinando e digitalizando todo acervo, que incluía além dos filmes Super-8, negativos de fotografias e fitas cassete com entrevistas da época. Esse material agora faz parte do Acervo da Cinemateca sob o Lote da Associação dos Moradores da Vila do Vidigal e está preservado em 4 diferentes mídias. Super-8, Mini DV, HD, e salvo também em DVD.

Em agosto de 2018 promovemos o evento *Vidigal: imagens, memória e resistência* nesta Cinemateca. Na ocasião contamos com a presença dos antigos moradores/ativistas, dos estudantes do projeto de cinema da escola e do grupo de pesquisa CINEAD. Os comentários durante a projeção revelavam emoção nas falas. A todo momento escutávamos soluços, risadas, cochichos, perguntas de reconhecimento e testemunhos advindos das imagens. Seria, portanto, como nos diz Didi-Huberman (2011), a imagem o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo o horizonte?

Ali naquele 13 de agosto de 2018 pensei que a tarefa estava encerrada, mas no dia seguinte, ao chegar à escola, as crianças e jovens do projeto de cinema contavam que não tinham dormido a noite toda só lembrando da Cinemateca do MAM e da projeção. Diziam que tinham sonhado com as imagens antigas, Maria Clara (12 anos) disse que sonhou, só que ela estava dentro das imagens. Pedro Henrique (11 anos) perguntou quando voltaríamos ao MAM. Nessa mesma manhã o tiroteio na favela foi intenso e tivemos que nos abrigar no salão mais protegido do colégio. Apesar do tumulto, aproveitamos o ensejo da reunião, e mesmo sobre o som das balas que comiam/corriam no ar, pedi aos estudantes que haviam vivido a experiência do dia anterior na Cinemateca do MAM-Rio, que a narrassem as outras crianças e jovens da escola. Foi muito instigante ver os mais velhos contarem as histórias da véspera aos mais novos. Exatamente ali, sob o fogo cruzado das balas, alcancei o tamanho da tarefa

5 - CINEDUC- Cinema e Educação, criado em 1970 com a preocupação de dar às crianças e jovens a possibilidade de conhecer os elementos da linguagem cinematográfica.

6 - Lançado pela Kodak em 1965, o Super-8 é uma evolução da película 8mm, com uma superfície maior de imagem. Nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores.

que estava, ao contrário do que eu imaginara, apenas por começar. Era urgente realizar um novo documentário. Compreendi que os arquivos e os testemunhos tinham de se fazer presentes em um novo filme. Precisávamos construir uma memória coletiva de luta e resistência da favela do Vidigal que atravessasse tempos e espaços e mantivesse viva a esperança de redenção a um passado/presente de pessoas em situação de escravidão. Não há luta pelo futuro sem memória do passado. “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p.505).

Vidigal: exercícios de pensamento

Em 2019, paralelamente a realização de uma oficina com ex-estudantes do projeto de cinema que já estão em outra escola, começamos um processo de montagem dos arquivos fílmicos e sonoros restaurados pelo projeto de cinema da escola em parceria com a Cinemateca MAM-Rio. Em duas semanas fomos fazendo pequenos exercícios de montagem e apresentando aos estudantes do 3º/4º/5º anos da escola. A partir dos comentários dos jovens a ideia da montagem *Vidigal: exercícios de pensamento* surgiu na terceira semana como um lampejo fulgurante. Uma espécie de compilação do extenso material que temos em mãos. Essa montagem, de 8 minutos e trinta e sete segundos, foi exibida para todas as turmas do turno da manhã da escola e para os estudantes do projeto de cinema, sugestões deles foram incorporadas ao exercício de pensamento. Essa montagem foi apresentada na sessão: IN Museus, cinematecas, no XXIII Encontro SOCINE.

Concomitante a esses exercícios de montagem dos arquivos, iniciamos a pré-produção do nosso documentário como um método historiográfico (LEANDRO, 2018). Realizamos reuniões com os antigos moradores/ativistas e com a equipe de filmagem, composta por estudantes da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e por estudantes do projeto de cinema da escola. Nas filmagens, confrontamos os entrevistados - testemunhas dos acontecimentos - com o material de arquivo encontrado. Assim o registro de seus testemunhos acontecem a partir das lembranças que essas imagens evocam/convocam. A imagem vista como uma condensação de tempos?

Estamos produzindo nosso documentário em um método de filmagem onde as imagens, documentos da história, são colocadas em cena como presença que pode desestabilizar um discurso oral da testemunha, provocar fendas no próprio dispositivo de registro do testemunho “a pessoa não fala mais sozinha, mas com o auxílio dos documentos, com os quais divide a construção da memória e da narrativa” (LEANDRO, 2018, p. 221). Documentos que possam mediar os testemunhos. Imagens do passado como possibilidade de ‘lampejos’ no presente que possam servir como um dispositivo de encadeamento de novas narrativas. Walter Benjamin, grande colecionador de citações, já propunha um método de remodelagem da história, numa ruptura com a linearidade que passa fundamentalmente por uma revalorização da visualidade. A imagem vista como uma condensação de tempos. Em suas

palavras: “a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (BENJAMIN, 2009, p. 505).

Buscamos no confronto com os arquivos fílmicos e sonoros do passado, os testemunhos daqueles que estão presentes nas imagens. “Diante dos arquivos, o testemunho oral abre-se a uma experiência performativa da fala e a uma valorização da materialidade das fontes documentais” (LEANDRO, 2018, p. 225). As sequências de nosso roteiro de filmagem clamam pelo reconhecimento das injustiças e dos crimes cometidos ontem/hoje. Buscamos a elaboração de uma memória coletiva de luta e resistência da favela do Vidigal que pôs fim as políticas de remoção para os conjuntos habitacionais na época da ditadura militar brasileira.

Consonante com Leandro (2018) tanto o historiador quanto o documentarista devem transferir a testemunha uma parte de responsabilidade na escrita da história. A verdade histórica não está pronta nos arquivos, nem tampouco nas recordações da testemunha, mas sim “no face à face com os vestígios do passado, no corpo a corpo com uma matéria viva, que resiste ao apagamento do presente” (LEANDRO, 2018, p. 227). Já quanto a montagem cinematográfica desses documentos da história Leandro (2015), ressalta que a mesa de montagem dos arquivos é o lugar do corte e da colagem, do intervalo e da ligação entre os fatos.

A imagem como condensação de tempos

O referencial metodológico e paradigmático de nossa pesquisa está em consonância com as políticas inventivas da cognição das práticas da cartografia, buscamos conhecer com a cognição ampliada, isto é, aberta ao plano dos afetos (KASTRUP, 2015). Nossa investigação se faz em toda uma atmosfera participativa que possui as duas dimensões indissociáveis na cartografia: a pesquisa e a intervenção.

Nossa aposta em investigar a história do Vidigal a partir do cinema na escola constituiu um vasto campo de pesquisa numa emocionante trajetória cartográfica que enquanto pesquisa produz e porque produz pesquisa. Assim os arquivos chegaram até nós e se tornaram um novo objeto de estudo, uma vez que a carga mnêmica que as imagens carregam consigo, todo o processo histórico, toda a questão de memória que suscitam, trazem a possibilidade de debate sobre o presente, a possibilidade de compreensão do presente! É a partir da mediação destas imagens que todo o Morro do Vidigal, seus moradores, nossos estudantes, os velhos, os novos, a questão da pedagogia e eu mesma se fazem presentes.

Em acordo com Deleuze & Guattari (1992), tanto as ciências quanto as artes e as filosofias são igualmente criadoras, mesmo sendo de competência apenas da filosofia criar conceitos em sentido estrito. “O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 46). Os conceitos, como pontes moventes nunca estão sobre os mesmos planos, pois que um “conceito se esvanece, perde

seus componentes ou adquire outros novos que o transformam, quando é mergulhado em um novo meio” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 41). Desta forma, pensamos ser nosso conceito central, tanto no âmbito da pesquisa, quanto na realização do filme documentário, a construção de uma memória coletiva sobre a luta e resistência dos moradores da favela do Vidigal à sua remoção para o subúrbio de Antares em 1977/1978.

Consonante Leandro (2018) a montagem cinematográfica como um método historiográfico consiste em criar as condições para o encontro dos arquivos com as testemunhas dos acontecimentos e filmar o ato de fala proveniente do mesmo. “A associação dos arquivos à fala durante as filmagens oferece, tanto ao historiador quanto ao cineasta, a ocasião de observar os efeitos de um encontro entre a testemunha e as marcas do passado” (p. 220). A partir daí que há a elaboração de uma memória e uma circulação diferente das respectivas falas (arquivo e testemunho oral).

Contemporâneos um ao outro, vestígios de uma mesma história e cúmplices de uma experiência comum, testemunha e documentos se complementam mutuamente no fortalecimento de suas falas respectivas. A fala dos documentos é muda e necessita de uma fala viva que a torne audível (LEANDRO, 2018, p.220).

Assim é que novos discursos poderão acontecer no próprio set de filmagem, onde o entrevistador não teria mais necessidade de fazer perguntas, pois os próprios documentos cumpriram esse papel. Mesmo se a pessoa filmada nada disser, seu próprio silêncio tem valor testemunhal “ela se cala diante do indizível que o documento revela” (LEANDRO, 2018, p. 221). Pela mediação do documento pode haver a corroboração do que é dito, ou ao contrário, a interpelação das certezas da testemunha. A escrita da história nesse método de filmagem, colocada “fora do sujeito que fala” propicia uma escrita “atravessada por questionamentos, dúvidas, silêncios, enfim todas essas lacunas inerentes ao documento e à memória e que desestabilizam os sistemas informativos e discursivos” (LEANDRO, 2018, p. 221). Assim confrontamos as testemunhas dos acontecimentos as imagens de outrora. “Diante dos documentos, a testemunha é lançada no coração da imagem, fronteira entre passado e presente, onde o tempo histórico se reconfigura” (LEANDRO, 2018, p.226). Desta forma, de entrevistada, a testemunha se torna narradora da história, construída em conjunto com a carga mnêmica dos arquivos.

O projeto de cinema da escola apostou na investigação da história da favela do Vidigal levando em consideração que a memória, sempre em disputa, é fundamental nas lutas, resistências e conquistas e que abordar temáticas mais próximas da realidade dos espectadores é uma forma de afirmar as subjetividades (COMOLLI, 2008). Também ressaltamos que o território das favelas encontra-se permanentemente em perigo, sofrendo diferentes tipos de ameaça, desta forma a articulação histórica do passado não significa reconhecê-lo como de fato aconteceu, mas sim apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento do perigo (BENJAMIN, 2009).

Considerações

A realização de um documentário com uma abordagem historiográfica pode levar-nos a elaboração de uma memória coletiva de luta e resistência da favela do Vidigal frente ao constante genocídio dessa população? Um filme, produzido por atores da/na escola em parceria com estudantes e professores da ECO/UFRJ e moradores da favela pode atualizar um passado de lutas e resistências e tornar-se um novo dispositivo que faça ver e falar? Vidigal: que lugar e que tempos são esses? Podemos considerar o gesto de filmar como gesto de pesquisar?

Referências

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- COMOLLI, J. L. *Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LEANDRO, A. "Testemunho filmado e montagem direta dos documentos". In: DELLAMORE, C; AMATO, G; e BATISTA, N, orgs. *A ditadura na tela*. Questões conceituais. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas-UFMG, 2018.
- LEANDRO, A. "Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão". Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f-10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf. Acesso em 02 de janeiro de 2018.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V. & ESCÓSSIA, L. *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2015.

Manoel Clemente: memórias da direção de fotografia na Paraíba¹

Manoel Clemente: photography
direction memory in Paraíba

Matheus Andrade²
(Doutorando - UFPB)

Fernando Trevas Falcone³
(Mestre - UFPB)

Resumo: A história da direção de fotografia no Brasil está em construção, principalmente pela diversidade de práticas cinematográficas que ocorreram no país. Na Paraíba, uma produção de referência é o ciclo de documentários da década 1960. Nesse contexto, Manoel Clemente estreou como diretor de fotografia, tendo trabalhado em notáveis obras do cinema nacional. Nossa proposta, portanto, consiste em resgatar as memórias da trajetória do fotógrafo, sobretudo reconhecendo especificidades do seu trabalho.

Palavras-chave: Direção de Fotografia, Fotografia cinematográfica, Cinema, Documentário, Imagem.

Abstract: The history of photography direction in Brazil is under construction, mainly due to the diversity of cinematographic practices that occurred in the country. In Paraíba, a reference production is the documentary cycle of the 1960s. In this context, Manoel Clemente debuted as a director of photography, having worked on important works of national cinema. Our proposal, therefore, consists in retrieving the memories of the photographer's trajectory, especially recognizing specifics of his work.

Keywords: Photography direction, Cinematography, Cinema, Documentary, Image.

Introdução

Ao consultar o *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*, escrito por Antonio Leão Silva Neto (2010), constatamos a ausência do nome de Manoel Clemente. Embora o autor explique as causas de não contemplar todos os fotógrafos que gostaria, tal inexistência contribui sintomaticamente para justificar a importância do trabalho de memória que aqui se inicia.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE de Estudos de Cinema e Audiovisual na sessão: Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UFPB, professor da área de direção de fotografia do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba.

3 - Mestre em Cinema pela ECA-USP, professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Paraíba, da área de história do cinema.

Além do mais, partimos, também, do incomodo advindo da leitura de algumas das obras sobre o percurso da cultura de realização cinematográfica na Paraíba. Em suas construções narrativas, ao referenciar Manoel Clemente, parecem não oferecer a devida menção. Pode até ter havido algumas razões peculiares para tanto. E não é o que buscamos. Nossa meta, portanto, é esboçar a trajetória do diretor de fotografia Manoel Clemente, a partir de fontes como textos e arquivos audiovisuais. Ao atualizar tais memórias, entendemos aspectos da profissão em questão. Diante dos filmes, reconhecemos algumas características do seu modo de trabalhar. Para, por fim, considerá-lo merecedor de um lugar na história dos fotógrafos do cinema brasileiro.

Memórias de um diretor de fotografia do cinema brasileiro

Impulsionados pela ousadia e perseverança de fazer um filme, um grupo de cinéfilos e críticos discutiram uma proposta singular e, em 1960, Linduarte Noronha realizou *Aruanda*. O curta foi “considerado um filme fundador da escola chamada ‘da Paraíba’, que desempenha um papel importante no surgimento do Cinema Novo” (GAUTHIER, 2011, p.108).

Desde então, na década de 1960, foram realizados alguns outros documentários em curta-metragem na Paraíba, os quais representam o chamado *Ciclo do Documentário Paraibano*. Esta produção estendeu-se até o decênio seguinte, resultando em filmes nacionalmente referenciados (HOLANDA, 2008, p.138). Fase culminante da atuação profissional de alguns dos membros deste ciclo, como no caso de Manoel Clemente.

Nascido na cidade de João Pessoa, Manoel Clemente da Penha era fotógrafo de *A União*, centenário jornal impresso estatal da Paraíba. Sua experiência na imprensa local o levou a ser convidado para fazer assistência de fotografia para Hans Bantel⁴ no filme *Romeiros da Guia* (João Ramiro Melo e Vladimir Carvalho, 1962). Três anos depois, foi novamente convidado para ser assistente, dessa vez do diretor de fotografia Reynaldo Barros⁵, em *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), trabalho realizado em locações na Paraíba.

Após tais experiências, Manoel Clemente estreou como diretor de fotografia do documentário *A bolandeira* (Vladimir Carvalho, 1968). Uma breve narrativa sobre a moenda da cana de açúcar e a feitura da rapadura, numa aproximação crítica à atividade de subsistência do trabalhador rural. Realizado apenas com a luz do sol e um rolo de negativo preto e branco, os elementos plásticos das imagens atestam o virtuosismo do fotógrafo estreante.

4 - Natural da Alemanha, Bantel veio para o Brasil na década de 1950, começando a carreira no cinema como eletricitista. Estreou como fotógrafo na Paraíba. Fotografou, ainda: *Um moço de 74 anos* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Canalha em crise* (Miguel Borges, 1963) e *Cinema Novo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967). Dedicou-se a documentários institucionais até os anos 1970, período em que abandonou a profissão (SILVA NETO, 2010, p.28).

5 - Nascido no Mato Grosso do Sul, Reynaldo Paes de Barros estudou cinema na Universidade da Califórnia. Como Diretor de fotografia, trabalhou também nos filmes *Anjo Loiro* (Alfredo Sternheim, 1973), *Amadas e violentadas* (Jean Garrett, 1976), *Possuídas pelo pecado* (Jean Garrett, 1976) e *Chão Bruto* (Dionísio Azevedo, 1976). Como diretor, Barros possui uma expressiva filmografia.

Peregrinando no cinema paraibano junto ao mesmo diretor, Manoel Clemente fotografa *O país de São Saruê* (Vladimir Carvalho, 1971). A narrativa é calcada em três pilares do trabalho rural: agricultura, pecuária e mineração. Um filme realizado de forma precária para falar sobre condições precárias da existência de um povo que ali sobrevivia. Sua presença no Festival de Brasília de 1971 provocou a ira da ditadura. O filme foi censurado e bruscamente retirado do Festival, cuja edição seguinte aconteceu somente em 1975.

Em especial, a direção de fotografia do filme foi motivo de muita polêmica. Jean-Claude Bernardet, por exemplo, comentou que “a fotografia de Manoel Clemente para *O país de São Saruê* não é mau jeito, mas elaboração intencional que busca a superexposição, o contraste, a forte granulação como forma de leitura do que se filma” (BERNARDET, 1986, p.155). Nessa discussão, ele insinuou aparentar negativos com a validade vencida. José Carlos Avellar também escreveu um comentário que merece destaque: “É como se a indefinição da imagem fosse uma tradução visual das barreiras armadas pela parcela da população brasileira que movimenta a riqueza para esconder as margens imobilizadas” (AVELLAR, 1986, p.148). Um conjunto de imagens atípicas, capaz de revelar a realidade a que se refere, essencialmente ao harmonizar forma e conteúdo.

O diretor chega a afirmar o uso de “filmes vencidos” e de uma câmera *Bell & Howell* 16mm “quase imprestável” (CARVALHO, 1986, p.128). Entretanto, Manoel Clemente explica o seu processo:

a tonalidade acinzentada do filme originado pelo excesso de luz, apesar do filtro amarelo, dá a impressão de um filme vencido – fora da validade de uso – mas esse resultado foi desejado e se completou com a granulação exagerada, consequência das exposições às altas temperaturas do sertão e fez com que essas qualidades funcionassem como uma estética para dar às imagens a mesma escala de pobreza tal qual as personagens e o espaço fixado (PENHA, 1998, p.55-56).

Esta explicação demonstra a maturidade com a qual o diretor de fotografia exercia seu segundo trabalho na direção de fotografia de cinema. Fato este que contribuiu com a notoriedade nacional da obra⁶.

Vladimir Carvalho destaca metaforicamente outro traço qualitativo do fotógrafo. “(...) Sua câmera era uma faca só lâmina. (...) Eu rodava num regime de ‘um por um’, quer dizer, uma tomada para cada cena” (CARVALHO, 1986, p.127). Uma qualidade importante para aquelas condições de produção, com poucos recursos.

Logo em seguida, Manoel Clemente fotografou, em 35mm, *O salário da morte* (Linduarte Noronha, 1971). Este foi o primeiro filme de ficção em longa metragem da Paraíba e um dos últimos rodado em preto e branco no Brasil. A obra resultou em um grande prejuízo financeiro, mas ficou marcada na história do audiovisual do Estado.

6 - Conforme a lista elaborada pela ABRACCINE dos cem documentários essenciais, *O país de são saruê* está em décimo segundo lugar.

A proposta criativa do fotógrafo Manoel Clemente, de revelar uma “estética da pobreza”, foi ainda mais acentuada no seu último filme com Vladimir: *A pedra da riqueza* (Vladimir Carvalho, 1975), um documentário sobre a extração da xelita, um minério precioso encontrado no interior da Paraíba. Concordamos que, “esteticamente, o filme choca por sua fotografia quase branca, residindo aí, talvez, sua grande força” (LEAL, 2007, p.185). Vale destacar aqui que, neste trabalho, Walter Carvalho assina como assistente de fotografia⁷.

Fechando a década de 1970, o fotógrafo trabalha em *O que conto do sertão é isso* (Umbelino Brasil e Romero Azevedo, 1979), outro em curta metragem sobre as condições de subsistência do trabalhador rural, mais especificamente no ambiente do plantio do algodão.

No final dos anos 1970, Manoel Clemente da Penha se tornou professor da área de audiovisual do Departamento de Artes e Comunicação (DAC) da Universidade Federal da Paraíba.

Filmagens na vida acadêmica

A docência passou a ser um lugar de múltipla importância para a continuação da sua trajetória no cinema. Além de um cargo com estabilidade financeira, era um espaço de reflexões, debates, capacitação e realização.

Logo no começo da década de 1980, estabeleceu-se uma parceria entre a UFPB e o *Atelier Varan* na França, responsável pelo surgimento de uma nova geração de realizadores, agora filmando na bitola Super-8. Nesse contexto, Clemente diz: “(...) realizei no interior da França um filme documentário que convive com a mesma questão do trabalhador rural” (PENHA, 1998, p.55), chamado *Un imigrant* (Manoel Clemente, 1981), sobre o cotidiano de um português que exercia várias funções numa propriedade.

No ano seguinte, Manoel Clemente fotografou *Lutas e vidas*⁸ (Umbelino Brasil, 1982), um documentário sobre o trabalhador rural no Nordeste, a busca pela reforma agrária e a luta por melhores condições de sobrevivência. Uma produção da *Universidade Federal da Paraíba* em parceria com a *Arquidiocese da Paraíba*.

Junto ao *Núcleo de documentação cinematográfica* (NUDOC), ele fez a direção de fotografia dos filmes *24 horas* (Marcus Vilar, 1986) e *Itacoatiara - a pedra no caminho* (Torquato Joel, 1987), duas obras de feição experimental. O primeiro aborda questões sobre o alcoolismo; o segundo trata da Pedra do Ingá, parque arqueológico do Estado (LARA; FALCONE, 2013). Obras de estreia dos referidos diretores, em 16mm. Ambos seguem fazendo cinema.

Fechando a década, dessa vez a parceria universitária se estabeleceu com Manfredo Caldas, via NUDOC. Primeiramente Clemente fotografou *Nau catarineta* (Manfredo Caldas, 1987), um filme em média metragem, em 16mm, colorido, sobre a folclórica dança da cidade

7 - Walter já havia convivido com Manoel Clemente em outras circunstâncias, como numa das partes de *O país de são saruê*, no qual assina como assistente de direção do irmão.

8 - Informações disponíveis em <https://www.paraibacriativa.com.br/artista/jose-umbelino-brasil/>. Acesso em 15 de outubro de 2019.

portuária de Cabedelo, na Paraíba. E, no ano seguinte, ele assina como um dos fotógrafos de *Uma questão de terra* (Manfredo Caldas, 1988), retomando a temática que tanto lhe acompanhou: o trabalhador rural. O filme recebeu uma série de prêmios no Festival de Brasília, colocando novamente em circulação os créditos do diretor de fotografia paraibano.

Uma nova epopeia no cinema

Há cerca de dez anos atuando no ensino de audiovisual na UFPB, em paralelo aos sets de filmagem, o professor Manoel Clemente da Penha, então bacharel em Direito, teve a oportunidade de cursar o mestrado em Cinema na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP e não a desperdiçou. Seguiu rumo a São Paulo. Orientado pela professora Dra. Mary Enice Ramalho de Mendonça, ele realizou a dissertação intitulada *A epopeia do sisal: um filme documentário*, defendida em 1991⁹ e publicada como livro, pela UFPB, em 1998.

Retomando a temática mais recorrente da sua trajetória até então, seu trabalho consiste num vídeo documentário, gravado em S-VHS, sobre o processo industrial do sisal, na Paraíba, desde o plantio da matéria prima, a agave, mirando o processo de trabalho do homem do campo, até o seu tratamento em máquinas para a feitura de fibras vegetais e sua comercialização. Agregado ao produto audiovisual há um relatório contendo reflexão teórica, roteiro de realização do vídeo e relatos pessoais de seu percurso como fotógrafo.

Essa experiência de filmar o trabalhador rural em seu ambiente é resumida por ele: “(...) ao compor os enquadramentos no visor da câmera, fazia-me sentir muito mais próximo, através da observação direta do homem do campo que se fazia deixar apreender sua imagem viva, então recortado pelo quadro cinematográfico, provocando minha sensibilidade (...)” (PENHA, 1998, p.32).

Em *A epopeia do sisal* (Manoel Clemente, 1991), ele dirige e manuseia a câmera, além de acumular outras funções no trabalho, sobretudo pelas circunstâncias financeiras daquela produção acadêmica. Embora o vídeo seja alicerçado em depoimentos, as imagens se apresentam com a força de um filme feito por um fotógrafo.

Após sua capacitação, o professor retorna a sala de aula e logo retoma as atividades audiovisuais realizadas através do NUDOC na UFPB. Nessa nova fase de vídeos biográficos, ele realizou *A bagaceira*¹⁰ (João de Lima e Manoel Clemente, 1998), uma série de cinco vídeos, produzidos em parceria com a Fundação Casa de José Américo, baseados na obra e na vida do escritor e político paraibano José Américo de Almeida. Eles são: 1) *A bagaceira: livro e contexto* (João de Lima e Manoel Clemente); 2) *A bagaceira: engenho e brejo* (João de Lima e Manoel Clemente); 3) *José Américo e as secas* (Águia Mendes e Renato Alves); 4) *José Américo: veio poético* (Águia Mendes); e 5) *José Américo: o homem dos três poderes* (João de Lima e Manoel Clemente).

9 - Estiveram na banca examinadora os professores Thomaz Jorge Farkas e Eduardo Leone, ambos da ECA-USP.

10 - Nossa inserção deste trabalho na filmografia aqui proposta se dá por ele estar citado no livro de Karla Holanda. Mesmo cientes da realização de outros trabalhos institucionais nessa fase.

Outra obra com sua câmera, agora em suporte digital, uma Panasonic HVX200, é o documentário *Péricles Leal, o criador esquecido* (João de Lima e Manoel Clemente, 2005), realizado através do edital de fomento a produção audiovisual DOC TV. O filme é sobre a vida do escritor paraibano e roteirista de teledramaturgia Péricles Leal.

Já aposentado de sua atividade docente, Clemente participa, por fim, como um dos fotógrafos do filme *Dom Fragoso* (Francis Vale, 2011). Nesse caso, ele filmou a entrevista feita com o personagem-título que, à época, se encontrava em João Pessoa. É um documentário biográfico sobre a vida do paraibano Antonio Batista Fragoso, o bispo da diocese de Crateús, cidade do sertão do Ceará.

Assim, num total de 15 filmes¹¹ aqui citados, esboçamos a trajetória do diretor de fotografia paraibano.

Considerações finais

Ao resgatar memórias da trajetória profissional de Manoel Clemente, nos deparamos com um legado importante capaz de constar em dicionários da cinematografia brasileiro, sobretudo por uma série de traços de obras de grande repercussão. Além de tirá-lo do esquecimento, sua trajetória é um convite a reflexões sobre questões de sobrevivência profissional, abordagens temáticas, manuseio técnico e criação, bases norteadoras para o futuro da profissão de diretor de fotografia.

Referências

- AMORIM, L.; FALCONE, F. T. *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
- AVELLAR, L. C. Um caçador de imagens. In: *O país de São Saruê*. Brasília: Editora UnB, 1986.
- BERNARDET, J. Ficção real em O país de são saruê. In: *O país de São Saruê*. Brasília: Editora UnB, 1986.
- CARVALHO, V. *O país de São Saruê*. Brasília: Editora UnB, 1986.
- GAUTHIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2011.
- HOLANDA, K. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008.
- LEAL, W. *Cinema na Paraíba, Cinema da Paraíba*. João Pessoa: Edição do Autor, 2007.
- PENHA, M. C. *A epopeia do sisal: um filme documentário*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1998.
- SILVA NETO, A. L. *Dicionário de fotógrafos do cinema brasileiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

11 - Em seu livro, Clemente cita um filme chamado *Os guerreiros de Sant'Ana*. Entretanto, não encontramos qualquer informação sobre essa obra e por isso não a incluímos no texto.

Créditos falados: dos *talkies* ao cinema moderno¹

Spoken credits: from the *talkies* to modern cinema

Matheus Strelow²

(Mestrando - PPGCine/UFF)

Resumo: Os créditos falados, prática pouco analisada nos estudos da forma cinematográfica, se manifestam em diversos filmes ao longo da história do cinema sonoro. Neste artigo defenderemos sua potência estilística a partir de ideias de Doane (1983) e Stam (1981), catalogando-os em três práticas diferentes: créditos narrados pelos realizadores; créditos narrados por vozes anônimas; e créditos cantados.

Palavras-chave: Créditos falados, cinema moderno, talkies, estudos de som.

Abstract: The spoken credits, a rarely observed practice on film studies, are present on a variety of films throughout sound cinema's history. In this article we will defend their stylistic potential through writings of Doane (1983) and Stam (1981), categorizing them in three different practices: credits narrated by the filmmakers; credits narrated by anonymous voices; and sung credits.

Keywords: Spoken credits, modern cinema, talkies, sound studies.

Os créditos de autoria são parte imprescindível do que se entende como obra fílmica, formando basicamente um invólucro gráfico onde se atribuem às funções exercidas os nomes dos profissionais envolvidos. As sequências se consolidaram na forma e conteúdo a partir da mudança para o cinema sonoro em 1928, estando definidas na segunda metade da década de 1930, a princípio graficamente sóbrias e objetivas quanto às informações transmitidas. As primeiras evidências de uma estilização tipográfica, porém, já se manifestavam nas décadas anteriores pelos intertítulos do cinema mudo, em filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920). O artista Saul Bass, ao desenvolver uma sequência de animação para os créditos de *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954), trouxe à tona a possibilidade de apropriação deste espaço, antes mais comumente um "mal necessário" mercadológico, como propulsor gráfico da obra, traduzindo-a "através de metáforas visuais em uma metonímia que buscaria a curiosidade do espectador, trazendo-o para o jogo interpretativo do filme de uma maneira diferenciada de apresentar elementos da história" (TIETZMANN, 2006, p.2).

Para além da interseção discursiva entre o cinema e a expressão gráfica, há uma modalidade de creditação praticada por alguns cineastas que se diferencia justamente por sua recusa ao grafismo: os créditos falados. Ao tratar do tema, comumente se remete às obras

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ESTILO E SOM NO AUDIOVISUAL.

2 - Matheus Strelow é graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPel (RS) e atualmente mestrando no PPGCine, na UFF (RJ).

mais emblemáticas que usam do recurso: *Soberba* (The magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942), *O desprezo* (Le mépris, Jean-Luc Godard, 1963) e *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966). Em *Soberba*, Orson Welles se coloca como diretor-autor através dos dizeres “meu nome é Orson Welles” — além do texto e da voz identificada como do diretor, as imagens exibidas durante a sequência (uma câmera ao identificar direção de fotografia, uma página de roteiro ao identificar roteirista) também participam da articulação da sequência. Em *O desprezo*, uma voz narra uma frase erroneamente atribuída a André Bazin para então, como se lendo as próprias cartelas de créditos que estariam neste lugar, atribuir cada função a seu respectivo profissional. Em *Fahrenheit 451*, o uso de créditos falados (narrados em tom sóbrio similar a *O desprezo*) dialoga diretamente com a temática do filme: é negada ao espectador a leitura dos créditos, assim como é negada a leitura aos cidadãos na sociedade distópica retratada no filme. Assim, apesar da eliminação da dimensão gráfica, estas sequências ainda podem funcionar como potencializadoras do discurso do filme.

É difícil isolar uma origem histórica do uso de créditos falados no cinema, devido à insuficiência de estudos sobre o tema. O livro *Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride*, de Alexandre Tylski, aponta como primeiros exemplos os filmes *Le mystère de la chambre jaune* (Marcel L'Herbier, 1930) e *O romance de um trapaceiro* (Le roman d'un tricheur, Sacha Guitry, 1936) — ambos apresentam-se de maneiras similares, filmando elenco e equipe de produção para ilustrar a narração de cada uma de suas funções. *O romance de um trapaceiro* é mais notável na sofisticação desta sequência, primeiramente por já se tratar de uma narração à qual o próprio diretor empresta sua voz, estabelecendo sua autoria sobre a obra, mas também por se tratar de uma cena propriamente decupada, na qual se filma o funcionamento cotidiano do set de filmagem.³

Os exemplos mais antigos que encontramos para análise são: a abertura do curta-metragem *High C's* (James W. Horne, 1930), logo nos primeiros anos dos *talkies*, no qual duas vedetes se dirigem à câmera e proferem os créditos principais; e *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931) — dado como perdido, teve sua trilha sonora parcialmente recuperada, e pela escuta do material pode-se verificar que após uma fanfarra que provavelmente toca sobre os textos dos créditos, um mestre de cerimônia surge para introduzir, em tom nacionalista, a novidade da tecnologia empregada no filme.

Mary Ann Doane, em seu artigo *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*, aponta que “o uso tradicional da voz-off constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado” (1983, p.462), aprofundando a diegese e dando-lhe uma dimensão que excede à da imagem. “À sua própria maneira, credita o espaço perdido” (p.466). Ela ressalta, porém, que o uso da voz-off implica no risco de expor a heterogeneidade material do cinema, ou seja, de denunciar o aparato de

3 - De acordo com uma nota de rodapé do livro de Tylski (p.30), um artigo denominado *Les génériques de Guitry* foi publicado por Noël Herpe na revista *Positif* de número 411 (1995, p.86), à qual não obtive acesso para a elaboração deste trabalho.

produção ou o dispositivo do filme de ficção. Esta prática de denúncia do aparato constitui o que Robert Stam (1981) define como auto-reflexividade ou antiilusionismo, um fenômeno que atravessa literatura, teatro e cinema:

A arte antiilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador da necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é o domínio do faz-de-conta. Acreditamos em coisas que sabemos falsas. [...] Enquanto a arte ilusionista procura causar a impressão de uma coerência espaço-temporal, a arte antiilusionista procura ressaltar as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo. (STAM, 1981, p.21-22)

Pensando na voz-off no documentário como colocada por Doane — partindo de uma “diversidade radical em relação à diegese que dota esta voz de uma certa autoridade. Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a plateia, passando por cima dos ‘personagens’ e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e os espectadores” (1983, p.467) —, podemos refletir sobre como o discurso direto endereçado ao espectador pode funcionar no cinema de ficção. Estamos falando de sequências de créditos, e para tanto podemos recorrer a Stam, que indica que a música incidental cinematográfica, apesar de antinaturalista, “lubrifica” a psique do espectador através das duras passagens da diegese. Portanto, se caracteriza como prática ilusionista — daí a importância da música nos créditos de abertura pois, nessa hora, a presença de textos escritos e a exposição dos fatos da produção fílmica podem destruir definitivamente a impressão de realidade (1981, p.178). Assim, o narrar dos créditos traz à tona justamente as limitações do enquadramento.

Neste trabalho pretendemos catalogar uma série de filmes de ficção que constatamos se apropriar do recurso, a partir de três das formas de apresentação mais comumente observadas: créditos narrados pelos realizadores; créditos narrados por vozes anônimas; e créditos cantados. O recorte estabelecido contempla o período entre os *talkies* e o cinema moderno, destacando títulos ainda não mencionados anteriormente neste trabalho. Por tratar-se de uma pesquisa em andamento, nos eximimos de estabelecer qualquer conclusão, limitando este texto apenas à observação das apropriações do recurso em cada situação. É possível que algum título obscuro ou perdido possa ter utilizado do recurso sem ter sido catalogado, portanto consideramos apenas filmes cujo visionamento para análise foi possível.

A voz do realizador

Em *Cidade nua* (*The naked city*, Jules Dassin, 1948), a voz que narra os créditos se identifica, mas não se trata do diretor: o produtor Mark Hellinger se apresenta, indicando o nome do filme e ressaltando que “é diferente da maioria dos filmes que você já assistiu”, para então estabelecer os créditos básicos de roteiro, fotografia e direção. Enquanto ouvimos a narração, vemos imagens aéreas de Nova York, e Hellinger chama atenção às imagens: “Como podem ver, estamos sobrevoando uma ilha; uma cidade; uma cidade particular. E esta é uma história sobre várias pessoas; e uma história sobre a cidade em si. Não foi fotografada em estúdio, muito pelo contrário.” Ressaltando o fator “neorrealista” da produção, ele prossegue a indicar os nomes dos atores, reforçando que interpretaram seus papéis “nas

ruas, apartamentos e arranha-céus da cidade”. A narração prepara a premissa do filme, elucidando o horário, local e clima onde a história se passa. É interessante o fato de se tratar da voz do produtor do filme, sintomático de uma produção de estúdio *hollywoodiano*.

Em *Terra do sonho distante* (*America America*, 1963), Elia Kazan se apresenta por nome assim como Orson Welles, logo na abertura do filme, acrescentando: “sou grego de sangue, turco de nascença e americano porque meu tio fez uma jornada. Esta história foi contada a mim ao longo dos anos pelos anciões da família.” Ele então prossegue a contextualizar brevemente a história de Anatólia, de onde seu tio emigrou, enquanto vemos imagens do cotidiano da cidade. Portanto, há uma relação mais estritamente pessoal entre o diretor e o filme, e é natural que Kazan tome as rédeas da narração para si. Ao final da projeção, sua voz retorna para concluir a narrativa — e também para narrar os créditos finais, que apesar de surgirem escritos na tela, são reforçados por sua voz.

Documentário (Rogério Sganzerla, 1966) abre com uma cartela de créditos gráficos onde constam quatro nomes sem identificação de função: Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Vitor Lotufo e Marcelo Magalhães. Nos minutos finais do filme, a faixa sonora é invadida pela voz de Sganzerla e de um ou mais membros da equipe (em certo momento Sganzerla confirma que uma das vozes é de Andrea Tonacci), substituindo o diálogo entre os dois amigos errantes: “[...] o heroísmo mesmo foi fazer o filminho sem nunca ter feito nada. O Andrea, por exemplo, nunca tinha pegado numa câmera; ganhou a câmera do pai dele e foi pra Europa, fez o filme e saiu assim [...]”.

Por fim, chegamos a *Câncer* (Glauber Rocha, 1968-1972), onde a contextualização geral de uma situação política se assemelha a *Terra de um sonho distante* e a retórica dos créditos falados se assemelha a *Documentário*. Parte-se de um dispositivo de entonação coloquial, em que Glauber além de atribuir funções aos nomes dos profissionais como se contasse a história de como os produziu, explicita os fatores sociopolíticos que culminaram na realização do filme.

A voz sem identidade

Se Guitry, Hellinger, Kazan e Rocha tomam posse da narração fílmica e de uma noção mais direta de autoria (assim como Welles em *Soberba*), os outros exemplos mais notórios de créditos falados, *O desprezo* e *Fahrenheit 451*, caracterizam-se por recorrer a vozes masculinas sem identificação do locutor (assim como *Le mystère de la chambre jaune*).

Prisão (*Prison*, Ingmar Bergman, 1949) é um exemplo similar. Sua sequência de créditos se inicia aos 10 minutos de projeção, sobre um *traveling* ao longo de uma rua movimentada, narrada por um locutor anônimo, que indica: “Este foi o prólogo de nosso filme, que se inicia ao meio-dia na rua Våsterlanggatan num dia nublado de dezembro quando todos estão com pressa. Nós chamamos nosso filme de ‘Prisão’”. Ao tratar do filme como *nosso*, o

locutor atribui a autoria do filme a um grupo que se entende como toda a equipe envolvida no filme, mas de certa maneira também se refere ao público que assiste ao filme. Uma autoria e posse coletiva.

No filme britânico *Mr. Denning drives north* (Anthony Kimmins, 1952), apenas os créditos dos intérpretes são narrados, enquanto as funções técnicas são listadas ao final da projeção. Um cineasta de grande circulação que aplicou o recurso de forma similar foi Sergei Eisenstein, no filme *Ivan, o terrível - Parte II* (Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor, 1958). Os créditos técnicos e o título do filme aparecem escritos na tela, e então vemos uma espécie de *trailer*, onde planos dos rostos de cada ator ilustram seus nomes narrados pelo locutor anônimo, que também contextualiza brevemente a premissa da história.

Um filme brasileiro que se encaixa na mesma categoria é *Memória de Helena* (David Neves, 1969). A narração, desta vez por uma locutora feminina não identificada, abre-se com os dizeres: “Esta pequena história intimista [...] começou no dia em que Renato descobriu em sua casa alguns filmes familiares que provocaram recordações. [...] Passamos a apresentar uma realização de David Neves produzida por Filmes da Matriz.” Na tela, com grafismos tradicionais, leem-se o título do filme e então uma frase que prepara o terreno para o conteúdo a ser exibido: “Um filme sentimental”. Ao término do filme, também há uma narração que o encerra com “Acabamos de apresentar Memória de Helena.” Chantal Akerman encerra *Exploda minha cidade* (Saute ma ville, 1968) da mesma maneira — embora não se identifique por nome, supõe-se que seja sua própria voz.

A voz cantada

Por último, observamos dois filmes que se apropriam do recurso de forma mais curiosa: créditos *cantados*. *Gaviões e passarinhos* (Uccellacci e uccellini, Pier Paolo Pasolini, 1966) começa com uma sequência de créditos musicados por Ennio Morricone e acompanhados por uma legenda gráfica que repete ou complementa as palavras cantadas. O notável na retórica aplicada pela música é que a letra recorre a adjetivos para descrever os atores do filme (“O absurdo Totó, o louco Totó, o doce Totó”; “Com o inocente, o sagaz Davoli Ninetto”), e considera fatores extrafílmicos que não necessariamente dizem respeito à produção do filme (“Encontrados pelas ruas do mundo inteiro, os outros atores”; “Uma pequena trupe pela periferia vagabundeou”). Mais tarde há momentos em que se canta as seguintes letras: “Nino Baragli montou e remontou”; “Produzindo arriscou sua posição: [Alfredo Bini]”; e “Dirigindo arriscou sua reputação: [Pier Paolo Pasolini]”. Ao sugerir que Pasolini “arriscou sua reputação” ao realizar o filme, os créditos consideram a existência de uma reputação frágil, a ser zelada pelo diretor, um fator que, novamente, não necessariamente diz respeito à constituição de *Gaviões e passarinhos*.

O segundo filme é a comédia *Skidoo se faz a dois* (Skidoo, 1968), de Otto Preminger. O último plano do filme é interrompido pela voz do diretor, falando diretamente para os espectadores: “Parem! Não terminamos ainda, e antes de vocês fazerem *skidoo*, gostaríamos de apresentar nosso elenco e equipe.” E então, os créditos surgem na tela ao som de

uma música cantada por Nilsson. A princípio ele canta exatamente o que os gráficos na tela indicam, até começar a acrescentar anedotas que não estão previstas no texto, como por exemplo (os grifos indicam informações que não constam na tela): “Música e letras por Nilsson, *que também interpretou um guarda de prisão*; arranjo e condução por George Tipton, *um grande amigo* [...]; *como está sua pipoca?* [...]; *sua poltrona está pegando fogo!*” Ambos os casos de créditos cantados estabelecem uma relação mais satírica com o dispositivo do cinema, reforçando o fator humano envolvido na realização e brincando com o espectador.

Referências

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: A experiência do cinema: antologia (Org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p.457-475.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TIETZMANN, Roberto. *Interpretação e reinterpretação gráfica e cinematográfica em sequências de créditos de abertura*. In: UNIrevista, v.1 n.3, jul. 2006.

TYLSKI, Alexandre. *Le générique de cinéma: histoire et fonctions d'un fragment hybride*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008. Disponível em: <<https://goo.gl/x6Xvti>> Último acesso em: 17 fev 2018. Tradução do autor.

VIEIRA, Iuli Nascimento. *Créditos cinematográficos, o filme já começou*. Monografia (Graduação) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

O Cine UFPel e a promoção da cinefilia a partir do cinema brasileiro¹

Cine UFPel and the promotion of cinephilia with Brazilian films

Maurício Vassali²
(Doutorando - PUCRS)

Resumo: O trabalho examina a difusão da cinefilia nas salas de cinema universitárias. Para tal, a delimitação está na curadoria no Cine UFPel, e nos longas-metragens brasileiros exibidos entre os anos de 2015 e 2018. A pesquisa contempla a perspectiva das estratégias curatoriais, do cineclubismo e da cultura da cinefilia. A diversidade de obras e a reflexão intercontextual são sugeridas como principais potências da promoção de tal cultura.

Palavras-chave: Cine UFPel, sala de cinema universitária, curadoria, cinefilia, cinema brasileiro.

Abstract: The work examines the diffusion of cinephilia from university cinemas. To that end, the delimitation is the curatorship at Cine UFPel, and the Brazilian films exhibited between 2015 and 2018. The research contemplates the perspective of curatorial strategies, movie-clubs and cinephilia culture. The diversity of films and intercontextual reflection are suggested as the main powers of the promotion of such culture.

Keywords: Cine UFPel, university cinema, curatorship, cinephilia, Brazilian cinema.

Introdução

De maneira paralela ao circuito comercial, as salas de cinema universitárias costumam oferecer uma programação diferenciada no que tange os formatos narrativos e de produção de filmes exibidos. Além disso, estes espaços se apresentam como alternativas com capacidade para mudanças no setor exibidor, em especial no que tange a acessibilidade entre determinadas obras e o público.

Dado que o número de cursos de cinema cresceu no país nos últimos anos, totalizando 87 cursos de graduação em instituições públicas e privadas (RIBEIRO et al, 2016), cresceu também o número de salas universitárias e a necessidade de estudos que contemplem tal modalidade de difusão audiovisual. É neste contexto que se insere o Cine UFPel, sala de cinema que integra a Universidade Federal de Pelotas e é objeto de estudo deste trabalho.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: EXIBIÇÃO CINEMATOGRAFICA, ESPECTATORIALIDADES E ARTES DA PROJEÇÃO NO BRASIL

2 - Doutorando no Programa de pós-graduação em Comunicação Social da PUC-RS. É graduado em Cinema e Audiovisual pela UFPel (2018). Atuou como programador na sala universitária Cine UFPel (2015-2018)

Operado integralmente por alunos bolsistas e professores dos cursos de Cinema da universidade, a sala contempla o cinema brasileiro em sua programação, sempre gratuita e aberta para a comunidade. Além de estreias semanais escolhidas pela equipe da sala, acontecem também no Cine UFPel a atividade de cineclubes, mostras e exposições em parceria com outras entidades como a ABRACCINE e o SESC. As obras são exibidas sob autorização de distribuidoras e realizadores, que aprovam as sessões gratuitas em datas e horários definidos previamente.

Elegendo o Cine UFPel como objeto de estudo, busca-se apresentar aqui a intenção de proporcionar ao público, a partir de produções brasileiras, as possibilidades de leitura da linguagem cinematográfica e, conseqüentemente, a promoção da cultura cinefílica. Ao levantar todos os longa-metragens brasileiros exibidos desde a sua fundação, o trabalho objetiva trazer dados quantitativos sobre a curadoria na sala, e também examinar o processo de formação por ela proporcionado.

Bases cineclubistas

Ainda que não se configure como tal, o Cine UFPel e as salas universitárias em geral operam de maneira semelhante aos cineclubes, não apenas por, em geral, não visarem lucro, mas principalmente pelas funções que desempenham, já que se propõem a uma “apropriação do audiovisual em todas as suas dimensões” (MACEDO, 2010, pp. 48-49). O autor destaca seis destas dimensões específicas que considera essenciais à prática cineclubista: 1) a compreensão do cinema como valor artístico e cultural, bem como um instrumento de formação em segmentos distintos de conhecimento, experiência coletiva e construção de identidade; 2) a formação pelo compartilhamento, sem intenção de alfabetizar o olhar, e sim através do debate e trocas de experiências que viabilizam a construção coletiva de uma visão de mundo; 3) a atividade como espaço de convivência; 4) a necessidade de interação do cineclubista com outras ações e instituições da comunidade; 5) a ação arquivista que preserva a memória e a identidade da comunidade, 6) a produção de um cinema do público, que lança luz sobre modelos de consumo alternativos com intuito de criar um novo cinema.

É natural e necessário, assim, que os espaços educativos abriguem iniciativas que se pautem no cinema, com intuito de uma devida apropriação do audiovisual. Todavia, de acordo com Teixeira (2010), tais espaços devem assegurar à sua comunidade o acesso ao cinema como manifestação artística, como criação que ultrapassa o puro consumo. É preciso compreendê-lo para além de uma mera indústria cultural, possibilitando o acesso à arte. Aquela que “pensa, que interroga, que convoca à alteridade, à sensibilidade, à imaginação” (idem, p.119). Ainda para a mesma autora, estes espaços são, muitas vezes, os únicos capazes de fornecer o conhecimento e a apreciação do cinema como arte, visto que nos circuitos convencionais se dá, em grande parte, um esquema de produção, distribuição e exibição que obedece a uma hegemonia mercantil.

Estatísticas

Com o intuito de investigar seu potencial de promoção da cinefilia a partir da curadoria, este trabalho levantou apenas longas-metragens brasileiros exibidos em estreias, espaço onde o Cine opera com total independência, desde a fundação da sala em 2015 até o mês de agosto de 2018. No dado período, as sessões de estreia somaram mais de 6.500 espectadores, uma em uma média de 25 espectadores por sessão.

Foram assim levantados 91 longas-metragens brasileiros exibidos nos últimos três anos. Destes, 25 (27,5%) são dirigidos por mulheres, com eventuais codireções com diretores. Tal número supera a porcentagem total de filmes guiados por diretoras (20,4%) no ano de 2016, segundo dados da ANCINE (2016). Quatro filmes (4,4%) tiveram direção mista. Em relação ao formato, os filmes foram separados exclusivamente em ficção e documentário, incluindo trabalhos híbridos. Do total, 47 longas (51,6%) foram categorizados como ficção. O número de documentários exibidos chama a atenção quando se leva em consideração o limitado espaço para o formato no circuito comercial.

Já que se mencionou o circuito comercial, é necessário que se destaque que, destes 91 filmes, apenas oito foram exibidos nas salas comerciais da cidade. Ou seja, mais de 90% dos longas-metragens brasileiros exibidos pelo Cine UFPel eram inéditos na cidade.

Ao separar as obras por local, 12 estados (Amazonas, Bahia, Ceará, Distrito Federal, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo) foram representados por longas-metragens na sala. Os percentuais mais expressivos foram os das produções paulistas (29,6%), cariocas (20,9%), pernambucanas e gaúchas (12,1% cada) e mineiras (8,8%).

Curadoria no cenário universitário

Os dados apresentados anteriormente vão ao encontro das diretrizes curatoriais da sala, principalmente aquela que diz respeito a descentralização geográfica de produções. Além desta, outras três pistas criativas para curadoria em salas universitárias são sugeridas por Langie (2017), incluindo inovação narrativa, compartilhamento da noção do dispositivo e representações que driblam clichês e apresentam outras realidades que não aquelas expostas pelo discurso hegemônico.

Fez e faz parte do processo, portanto, diluir gostos pessoais sobre o resultado final da obra e dar maior peso a aspectos como inovação de linguagem, originalidade, temáticas passíveis de discussão, modelos alternativos de produção, trajetória em festivais, valorização de autores, representatividade. Sempre ficou muito claro ao grupo que a ideia de uma curadoria criativa “busca vasculhar o panorama audiovisual para encontrar filmes que tragam uma disrupção com o senso comum, para além do que já é ofertado na mídia de massa” (LANGIE, 2017, p.3).

A pluralidade de títulos é reflexo desta política cuidadosa, sempre levando em consideração as sugestões dadas pela própria comunidade, universitária ou não, que compõe o público da sala. Por exemplo, uma das sessões de maior público no ano de 2017, *Espaço Além - Marina Abramovic e o Brasil*, foi solicitação de um dos nossos espectadores. É necessário que se frise esse tipo de contribuição, dada a natureza pública da universidade que sim, tem sua autonomia, mas sempre que possível deve firmar sua relação com a comunidade. Certo que, por vezes, não é possível atender as demandas do público em sua totalidade, seja por sugestões de títulos que não fazem parte do perfil curatorial da sala, seja pela impossibilidade de adquirir os direitos das obras de maneira gratuita.

Aliás, este segundo fator é uma realidade que a curadoria enfrenta constantemente, visto que nem todas as distribuidoras permitem a exibição de obras sem que haja uma contribuição de recursos financeiros. É uma barreira bastante compreensível dentro do mercado, mas para o Cine UFPel é impossível se infiltrar integralmente neste cenário mercadológico, pelo menos em seu atual molde de funcionamento. A sala opera, portanto, pelas parcerias que estabeleceu com distribuidoras como a Vitrine, a Descoloniza, a ArtHouse, Alumbramento, Warner do Brasil, dentre outras, e também pelo interesse de realizadores, que não raro solicitam às distribuidoras de seus respectivos filmes uma exceção, tornando possível a exibição de seus trabalhos de maneira acessível ao Cine UFPel.

Cinefilia

Para além de um espaço de exibição, a organização em torno das salas de cinema, em especial aquelas onde se dão circuitos paralelos e alternativos, promove a legitimação da cinefilia através das múltiplas interpretações. Para Baecque (2010), um filme ganha densidade quando exibido com outros em categoria semelhante, os sentidos se expandem a partir da recepção cinéfila e “essa acolhida é suscetível de esclarecer uma maneira de contar e compreender a história do cinema” (idem, p.37). Portanto, sem excluir a experiência individual, a manifestação da cinefilia se dá em ações coletivas através de redes organizadas, como os cineclubes, de onde partem debates intercontextuais, que vão ao encontro da premissa de um universo fílmico não fechado, mas sim que aspira à alteridade. Se “a história cultural do cinema exige que o olhar sobre o filme se ancore em toda a diversidade possível de fontes” (ibidem, p.38), então o compartilhamento de visões é essencial na constituição heterogênea desta cultura.

Na organização da programação, o contato com outras entidades da comunidade se deu a partir de debates e bate-papos pós-sessão. A história do cinema foi revisitada em estreias que resgatavam a cinematografia brasileira e conversas foram travadas a partir de críticas publicadas acerca de tais trabalhos. A atividade tocou o cerne da ideia de cinefilia proposta por Baecque (2010). Para ele, mais que apenas assistir aos filmes, discutir sobre eles é fator essencial. A reflexão, que inclui a crítica, a história do cinema e a própria recepção dos cinéfilos, é sua marca específica. Enquanto sala universitária, é clara a necessidade e força do Cine UFPel em atingir cinéfilos em potencial, simpáticos à arte e por vezes carentes de certa luz em suas escolhas.

Em artigo sobre cinematografias periféricas, Pinto (2015) chama a atenção para a necessidade de espaços de resistência como necessidade de existir. Segundo ela, a memória, o imaginário e a identidade tornam-se fragilizados sem a pluralidade do cinema. Limita-se a compreensão de mundo. É justamente na tentativa de ampliar a visão de seus espectadores que o Cine UFPel apresenta sua primeira camada enquanto resistência. Perceber as múltiplas possibilidades do cinema e disseminá-las no intuito de torná-las acessíveis, é uma forma de garantir a sobrevivência da arte.

Referências

ANCINE. *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2016*. Disponível em: goo.gl/f3ynTg. Acesso em 19 de maio de 2018.

BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

LANGIE, Cintia A. “Cinema brasileiro para além do espetáculo: pistas para uma curadoria criativa em cinemas universitários”. *Revista Orson, Pelotas*, n.12, out. 2017. Disponível em: goo.gl/Gd1b2L. Acesso em 25 de junho de 2018.

MACEDO, Felipe. “Cineclube e autoformação do público”. In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. *Cineclube, cinema & educação*. Londrina: Praxis, 2010.

RIBEIRO, Danielle C. L. et al. “Mercado audiovisual e formação profissional: O perfil dos cursos superiores em Cinema e Audiovisual no Brasil”. UFSCar/Forcine. 2016. Disponível em: goo.gl/JTwdLZ. Acesso em 22 de junho de 2018.

TEIXEIRA, Inês A. C. “Uma história sem fim - o cineclube abraça a escola”. In: ALVES, Giovanni e MACEDO, Felipe. *Cineclube, cinema & educação*. Londrina: Praxis, 2010.

Memória e identidade na filmografia de Joaquim Pedro de Andrade¹

Memory and Brazilian identity in Joaquim Pedro de Andrade's filmography

Meire Oliveira Silva²

(Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP)

Resumo: A obra de Joaquim Pedro de Andrade sempre teve estreita relação com a cultura nacional. Influência, talvez, de seu pai, Rodrigo M. F. de Andrade, diretor e fundador – junto a Mário de Andrade – do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) –, e da intelectualidade com que conviveu e cresceu. Afilhado de Manuel Bandeira e sobrinho de Afonso Arinos, seu interesse por registrar personalidades e símbolos caros à cultura nacional, atravessa tal filmografia cujo cerne é a memória.

Palavras-chave: Joaquim Pedro de Andrade; Identidade nacional; Memória; SPHAN; Documentários.

Abstract: Joaquim Pedro de Andrade's movies are affiliated to Brazilian culture and Modernism. Rodrigo M. F. de Andrade (his father) and the modernist writer Mário de Andrade have established SPHAN (Service of Historical and Artistic National Patrimony) as a symbol of Brazilian historical heritage. The filmmaker was also godson of Poet Manuel Bandeira and nephew of Chronicler Afonso Arinos. Thus, Memory and Brazilian identity are common subjects and aesthetics of his filmography.

Keywords: Joaquim Pedro de Andrade; Brazilian Identity; Memory; SPHAN; Documentary films

Algumas reflexões sobre a memória e a identidade nacional, a partir de três filmes de Joaquim Pedro de Andrade, formarão o eixo de abordagem desta breve análise. Entre *Garrincha, alegria do povo* (1963) e *O tempo e a Glória* (1981), decorrem quase 20 anos em que o cineasta ratifica seu interesse por um cinema traduzido pelo registro de seus colegas cinemanovistas em *Improvisiert und Zielbewusst*³ ou *Cinema Novo* (1967). Assim, voltando-se para a tentativa de apreender a memória que permeia sua obra, serão enfatizados esses três documentários representativos de momentos distintos de sua trajetória, de certo modo a inaugurando e concluindo; ao versar sobre os diversos âmbitos da cultura brasileira, tendo como palcos Minas Gerais, de seus familiares; e Rio de Janeiro, onde nasceu. É possível tentar estabelecer, por meio desses documentários, uma breve análise sobre o fio condutor

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão *Patrimônio, preservação, digital*.

2 - Professora, pesquisadora e autora de *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira* (Appris) e de *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* (Alameda Editorial).

3 - Algo como "Improvisado e intencionalidade".

que atravessa sua obra; entre a busca pela memória de um país mediada por suas próprias lembranças e experiências, enfatizando-se assim, não só o aspecto voltado ao memorialismo, mas a um caráter politizado.

Como é sabido, Joaquim Pedro de Andrade, um dos mais intelectualizados autores e precursores do Cinema Novo, voltou-se para as artes de maneira geral para esboçar suas ideias sobre o Brasil, como corroboraria, às vésperas de seu falecimento: “Só sei fazer cinema no Brasil Só sei falar de Brasil Só me interessa o Brasil”⁴ Dessa maneira, torna-se quase inevitável dirigir o olhar para a geração anterior à sua, formada pelo círculo de artistas e pensadores modernistas, entre eles, seu pai Rodrigo Melo Franco de Andrade. Este, o fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), junto ao escritor Mário de Andrade, em 1937.

Assim sendo, começar a sondagem dessa filmografia, a partir do futebol, poderá exemplificar seu olhar para a identidade nacional, da qual pretende aproximar-se, diretamente do Maracanã, numa ousadia estética diversa das utilizadas em cinema no Brasil. Quando, a convite de Luís Carlos Barreto, lança *Garrincha, alegria do povo*, consegue trazer ao país o documentarista sueco Arne Sucksdorff. Junto aos demais colegas cinemanovistas, também filhos de pais ligados a órgãos governamentais e de referência como o Itamaraty e o próprio SPHAN, é um dos responsáveis pela realização do seminário organizado pela Unesco e pela Divisão Cultural do Itamaraty.

Entre seus estudos em Paris e Nova Iorque, Joaquim Pedro travou contato com Jean Rouch e os irmãos Maysles. Ao filmar *Garrincha*, experimenta as dificuldades de adaptar as técnicas relativas tanto ao cinema direto quanto ao verdade, no Brasil. Por mais que dispusesse de um gravador *Nagra III* e de uma câmera *Arriflex 35mm* doada ao IPHAN⁵ pela Fundação Rockefeller (RAMOS, 2013:342). Ao dirigir *Garrincha*, aproveitando também o ensejo do título mundial de 1962, o cineasta, como já a anunciar sua tendência questionadora⁶, não exalta o jogador do Botafogo nem o futebol, mesmo ao se valer da narração de Heron Domingues - o repórter Esso - para desnudar as mazelas e o entorpecimento do povo diante das jogadas de um atleta controverso. Um brasileiro sobrevivente nascido em Pau Grande (Magé/RJ). Região humilde que não combina com o espetáculo futebolístico sugerido pelo roteiro de Luís Carlos Barreto e Armando Nogueira. Porém, palco propício ao cineasta para desnudar adversidades capazes de condensar alguns dos absurdos da formação brasileira.

As próprias soluções fílmicas desenrolam-se no limiar das dificuldades de realização. Afinal, os equipamentos utilizados para o curso de Sucksdorf chegam somente a tempo de gravar o som ambiente do estádio, mas não de modo direto, sendo posteriormente incorporado. Muitas das imagens são de arquivo, resultando em técnicas de montagem para

4 - Em entrevista a Teresa Cristina Rodrigues (1988).

5 - “Porém, através do decreto-lei nº 8.534, de 02 de janeiro de 1946, o SPHAN tornou-se Diretoria (DPHAN) e por meio do decreto-lei nº 66.967, de 27 de julho de 1970, após a morte de Rodrigo Melo Franco de Andrade, transformou-se em IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).” (SILVA, 2016:278)

6 - Gilda de Mello e Souza (1980:258) destacou o caráter ousado do diretor, ao partir sempre de um objeto de modo a subvertê-lo, seja em nível histórico, literário, social, etc. A neutralidade ou o discurso laudatório não seriam uma característica de sua obra.

superar os problemas com a captação direta do som. Tanto que a voz de Garrincha e de seu médico são gravadas com equipamento tradicional. E os contrastes do que seria uma realização afeita ao Direto são inúmeros, desde a já citada locução *over* até uma banda sonora que mescla música clássica e batuques. Nesse momento, o *ballet* inerente às habilidades genuínas do jogador é atravessado pelos batuques africanos, remetendo não somente ao carnaval, mas à ideia de carnavalização, em subversão da lógica habitual.

Na multiplicidade de câmeras espalhadas pelo campo, mesclam-se imagens de arquivo, expressões de torcedores e jogadas; em um conjunto que remete à ideia de proximidade da ação desenrolada nos gramados e seus arredores, de onde a figura de Garrincha emerge como um sujeito completamente alçado à condição de atleta fora do comum, entre dribles que demonstram sua superior habilidade em relação aos adversários. Imagens paradoxais concernentes ao cotidiano captado na dança com as filhas, em suas pernas tortas; no encontro com o médico ou na interação com os colegas de time. É um Garrincha que surge como um Hércules-Quasímodo, disforme e heroico.

Assim, o espaço ocupado por *Garrincha* no Cinema Novo transita entre o lirismo, a crítica social, as denúncias e as experimentações, mesmo que diversas das desenvolvidas em seus estudos fora do país. Por mais que a câmera pareça aproximar-se do direto americano, são as teleobjetivas direcionadas à torcida ou as tomadas da fábrica da cidade natal do jogador que constroem estruturalmente o choque entre o homem e o mito. Nesse sentido, não importa a questão da distância em relação ao povo, já que o intuito parece ser o destaque à figura de Garrincha emerso da multidão. Como catarse de uma vivência, a alegria do título serve como catalisadora da triste memória de um país erigido por meio do olhar do cineasta que realiza também estudos de ordem sociológica. A reflexão final do documentário, de tom pedagógico por meio da crítica à alienação, confirma o provável intuito inicial do diretor: falar de Brasil, não na superfície, mas independente das técnicas utilizadas, retratar o país em suas mazelas e contradições, escavando memórias em arquivos, retomando leituras e possibilidades de compreensão de processos históricos.

Da mesma forma, o documentário *Cinema Novo* funciona como exaltação, registro de nosso cinema e como um balanço crítico, no calor da hora, do que significava fazer cinema no Brasil. Considerando o conturbado período que seguiu a partir de 1964, com a deposição do presidente João Goulart, um novo modo de pensar o país veio à tona. Se, anteriormente, as propostas de reformas de base ancoradas em democratização ampla foram suscitadas; após o golpe, uma nação país cada vez mais retrógrada emergiria, contrariando toda o sonho de modernidade rumo ao futuro, confirmando a ideia de que o país visto a partir dos monumentos do planalto central eram uma fachada para encobrir o verdadeiro e profundo Brasil.

Assim, *Brasília, contradições de uma cidade nova*, do mesmo ano, é repleto de denúncias. Ao passo que *Cinema Novo* seria pautado pelas questões da dificuldade, tanto de veiculação como de diálogo com o público, muitas vezes, ausente das salas de projeção. Um país não educado para ir ao cinema e consumi-lo como arte, experiência de linguagem ou

estética motivadora de participação. O embate entre a jovem geração de cinemanovistas e o povo será uma constante nos anos 1960. Entre o material trazido pela equipe alemã, pode-se contar com uma câmera *Éclair* 16mm, sincronizada por cabo ao gravador Nagra. O curta, de 30 minutos é produzido pelo Canal 2 da TV alemã, e K.M. Eckstein, o responsável pela narração original.

Realizado com câmera na mão, o filme traz a essência daquele cinema, por meio da captação de episódios ilustrativos, desde a negociação entre Domingos de Oliveira e um banqueiro para o financiamento de *Todas as mulheres do mundo* (1966) até o *making of* de *Terra em transe*, mostrando a direção de Glauber Rocha, passando pelas interações dos realizadores no bar da *Líder cinematográfica*, “escritório cinemanovista”. A narração *off* “Este momento não foi encenado. Tudo acontece espontaneamente” denota a estética do cinema verdade e do cinema direto, especialmente por destacar um exercício metalinguístico. Afinal, didatizava a metodologia cinematográfica realizada no Brasil, ainda que utilizando uma linguagem nem sempre acessível, e a um público escasso.

Era um cinema feito por poucos e para poucos, embora seus realizadores buscassem o contrário. Outrossim, o filme parece funcionar como retrato do período e instrumento de análise do que estava sendo feito e também como espécie de autocrítica. Assim, reconhece o papel de uma intelectualidade de classe média concentrada na zona sul do Rio de Janeiro, teorizando sobre o Brasil, bem como os projetos anteriores voltados à decifração da identidade nacional. O que havia de realmente novo nessa abordagem, talvez fosse uma questão para o diretor, como sugerem algumas passagens do curta que oscila entre a naturalidade do improvisado e a intenção, não sendo só compreensão, mas questionamento daquele processo.

Passadas quase duas décadas, volta à temática mineira com o escritor Pedro Nava. Consagrado memorialista brasileiro e médico que narrou em livros suas lembranças, quando já idoso. Nava é filmado por Joaquim Pedro pelas ruas do bairro da Glória, no Rio de Janeiro, em *O tempo e a Glória*. O filme, mesmo aludindo à memória, é pautado por uma seleção, o livro *Galo das trevas*⁷. E já lança a provocação de que, inclusive, a autobiografia é pautada sobre aquilo que pode ou deve ser revelado. Entre escolhas e recortes, como a romper a ilusão de que a autobiografia e o documentário trariam relatos verdadeiros e confiáveis, ou ainda registros fiéis e imparciais. Portanto, voltar ao cinema verdade, em *Crônica de um verão*, de Rouch e Morin, talvez sirva para estabelecer uma reflexão profícua quanto à memória na permanência das imagens, ao considerar-se que um “eu metafísico” ou ontologicamente reverberado na natureza humana, tanto no cinema quanto na literatura, pode ser escamoteado. A personagem é sempre passível de assumir uma autoencenação até para si mesma. Assim como a memória plena de lacunas, por vezes, é preenchida e filtrada por recriações fictícias. Destarte, as memórias pessoais de Nava, a exemplo do cinema documentário de Joaquim Pedro, voltado à memória coletiva, podem ser considerados documentos ou projeções da identidade brasileira?

Por meio de uma postura crítica e meditativa, o diretor opta por realizar um cinema de embate. Em seus documentários, deixa claro que se posiciona criticamente em relação aos seus objetos a princípio eleitos como motivos fílmicos. E não esconde o fato de que, ao conduzir as filmagens, exerce escolhas sujeitas a recriações ficcionais, afinal, o cinema é arte e toda memória é recriação. Há um encontro entre as memórias do cineasta e do escritor. São convergências memorialísticas perfazendo um trajeto de impressões rumo ao resgate do tempo ancorado no passado. O roteiro é de Rachel Jardim e Cláudia Jaguaribe, cariocas que se debruçam sobre as Minas Gerais, ensimesmadas e contidas, a ecoarem por todo o filme.

No passeio em questão, a câmera de Joaquim Pedro não deixa de captar cada muro, janela, edifício. Não se sabe se dirige ou é dirigido pelas páginas de Nava; escritor, narrador, ator e personagem do curta. Sabe-se que as ações não acontecem espontaneamente. As falas de Nava fazem circunlóquios no tempo-espaço, como em *Galo das Trevas*, quando se volta a Minas e também ao Rio antigo, naquele bairro da Glória, palco do passado revivido no presente, emerso diante da câmera que atua inspirado pela *madeleine proustiana*, acordando sensações. No entanto, essas evocações de outrora, envolvidas numa espiral do tempo, levam o cineasta a 1959, quando filmou Gilberto Freyre e Manuel Bandeira, em seus primeiros trabalhos⁸, também eternizando as narrações em suas vozes.

Minas é revivida no Rio, com a mesma nostalgia drummondiana evocativa do doloroso retrato na parede em meio à paisagem urbana carioca. É curioso pensar que, a partir de *Galo das Trevas*⁹, Nava abandona o relato em primeira pessoa dos quatro primeiros livros¹⁰ para aprofundar a questão do apagamento da memória, simbolizado¹¹ pela demolição da antiga fachada de um colégio. Essa corrosão do tempo, já está aludida no documentário anterior, *O Aleijadinho* (1978), pelas imagens de anjos deteriorados, eternizados no curta. O próprio título, *O tempo e a Glória*, polissêmico, explora as possibilidades desse esplendor do que é retirado da existência ordinária e alçado ao auge do instante que não se perde nas alegorias em chave benjaminiana remetendo à melancolia da modernidade avassaladora. *Eu sou o samba* (Zé Kéti), em versão instrumental, corrobora a perene existência do patrimônio cultural e imaterial do país. O bairro é também reminiscência da prisão do cineasta em frente ao Hotel Glória, ao manifestar-se contra a ditadura. Memórias desse fato não foram filmadas, mas permanecem na História que reverbera em outras memórias.

Referências

ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Garrincha, alegria do povo*. 35 mm/P&B/70 min/1963.

_____. *Improvisiert und Zielbewusst* ou *Cinema Novo*. 16 mm, P&B, 30 min, 1967.

_____. *O tempo e a Glória*. cor, 9 min, 1981.

_____. Entrevista a Sylvia Bahiense. *Programa Luzes, Câmera*, p&b, 57 min.

8 - *O mestre de Apipucos e O poeta do Castelo*.

9 - E prossegue com esse recurso nas obras posteriores: *Círio Perfeito* (1983) e *Cera das Almas* (2006).

10 - *Baú de Ossos* (1972), *Balão Cativo* (1973), *Chão de Ferro* (1976), *Beira-mar* (1978).

11 - Na cena do documentário (5'39").

ANDRADE, Rodrigo M. F. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

ARAÚJO, Luciana Correa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2013.

MELLO E SOUZA, Gilda de. "Os inconfidentes". In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2018.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2ª ed. São Paulo: Ed. SENAC, 2013.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira*. Curitiba: Appris: 2016.

_____. *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Videodança: o sonho do cinema pulsante¹

Videodance: the pulsing cinema dream

Michel Schettert²

(Mestre - profissional sem vínculo)

Resumo: Esta comunicação apresenta um sistema de notação coreográfica para câmera-na-mão, inspirado pelo estilo de trabalho do diretor de fotografia Dib Lutfi.

Palavras-chave: Cinema, cinegrafia, coreografia, videodança, videodançarino.

Abstract: This communication features a handheld camera choreographic notation system, inspired by the work style of the cinematographer Dib Lutfi.

Keywords: Cinema, cinegraphy, choreography, videodance, videodancer

A câmera dibiana

O trabalho do diretor de fotografia Dib Lutfi é o exemplo mais acessível a(o) pesquisador(a) brasileiro(a) que busca investigar o fenômeno da câmera-corpo, suscitado por Maya Deren. Filho de imigrantes sírios, nascido em Marília (SP), em 1936, chegado ao Rio de Janeiro ainda adolescente, ganhou a primeira câmera fotográfica do irmão João Lutfi (em arte conhecido como Sérgio Ricardo) poucos anos antes de fazer um teste para a TV Rio e virar cinegrafista, já em 1957.

Em seu primeiro curta-metragem, “Menino da Calça Branca” (Sérgio Ricardo, 1961), Dib Lutfi demonstrou firmeza e criatividade através de um célebre movimento de câmera em que ele acompanha a cambalhota do menino, filmando-o por debaixo de suas próprias pernas. Essa atitude gerou muitos comentários entre os realizadores brasileiros e a partir daí seu trabalho despontou. Hoje, as bases da cinemateca brasileira contabilizam exatos 100 títulos com a participação de Lutfi, sendo ele o responsável por concretizar a estética defendida por Glauber Rocha, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, explorada em filmes como “Esse Mundo é Meu” (Sérgio Ricardo, 1964), “O Desafio” (Paulo César Saraceni, 1964), “A Grande Cidade” (Carlos Diegues, 1966), “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967), “Edu, Coração de Ouro” (Domingos Oliveira, 1967), “Jardim de Guerra” (Neville d’Almeida, 1968), “Fome de Amor” (Nelson Pereira dos Santos, 1968), “Os Deuses e os Mortos” (Ruy Guerra, 1970) e tantos outros.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: IN Vídeo: dança, ensaio poesia

2 - Michel Schettert atua em transmídia e tem formação no mestrado profissional de Criação e Produção de Conteúdos Digitais Audiovisuais da Escola de Comunicação da UFRJ. Contato: michelcine@gmail.com

No documentário *Dib* (Marcia Derraik, 1997), encontra-se uma rica fonte de informações diretas sobre Lutfi. Os depoimentos coletados pela diretora evidenciam, em primeiro lugar, sua extrema habilidade com a câmera-na-mão. As imagens feitas por ele comportavam toda a fluidez que um filme com poucos recursos técnicos gostaria de ter. Ele não só era muito estável, como controlava muito bem os comandos de foco, *zoom* e diafragma. Em seguida, sua capacidade inventiva era capaz de resolver diversos problemas que os diretores inexperientes da época não conseguiam, como, por exemplo, o tratamento da *mise-en-scène*, algo que ele refinara durante a experiência junto ao diretor sueco Arne Sucksdorff em sua missão pela UNESCO (1962). O cineasta Paulo Veríssimo diz que Lutfi tinha a capacidade de triplicar a ideia do autor: “Ah, tu quer assim? Então podemos fazer assim, mais assim, mais assado. Ele ia muito além, e esse mais além faz com que você crie uma estética que a gente pode apelidar de uma maneira barroca de ser”, comenta o cineasta.

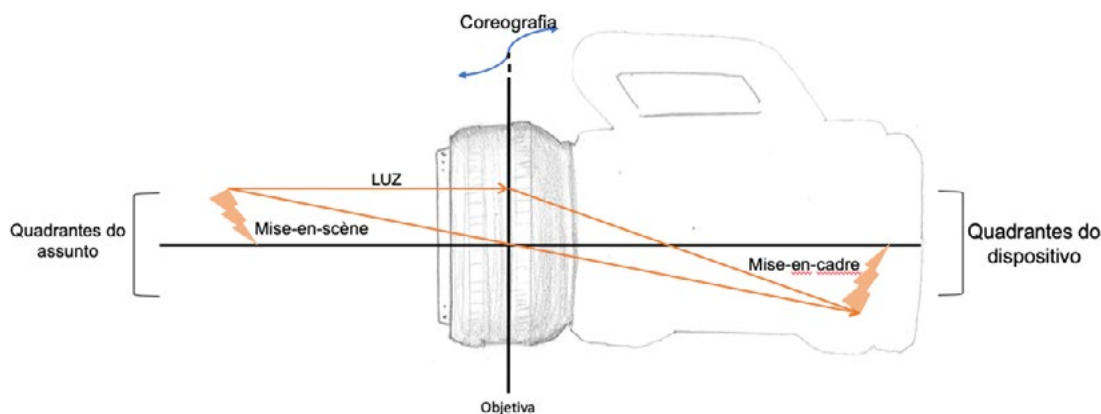
É possível encarar essa capacidade de Dib Lutfi não como uma estética, mas como uma questão de atitude; algo que caracterizava seu estilo, chamado aqui de “câmera dibiana”. Como confirma o fotógrafo Lauro Escorel (*DIB*, 1997), Lutfi era o único a imprimir seu próprio estilo aos filmes. Ele era o único no cinema brasileiro a trabalhar os movimentos de câmera de uma maneira mais independente dos diretores, enquanto os outros fotógrafos e operadores de câmera ainda estavam amarrados ao tratamento de uma câmera clássica. Carlos Diegues chega a compará-lo a um co-autor, dada a importância do seu trabalho para os filmes. A genialidade de seu estilo é destacada ao máximo pela leitura sensível da atriz Ana Maria Magalhães, que expõe uma qualidade única e original desenvolvida por Lutfi: a relação de simbiose que ele conseguia sustentar com os atores; uma relação móvel, flexível, em que um depende do outro, como num balé, ou “uma coreografia que não está pré-determinada”, onde ambos vão sentir qual é o movimento que está em jogo, para um acompanhar o outro. “É como uma dança entre o fotógrafo-câmera e o ator”, diz Magalhães. O ator Guará Rodrigues confirma essa observação ao revelar que ele deixava os atores confortáveis, sem precisar se preocupar muito com a marcação do movimento, pois sabia que ele iria segui-los aonde quer que fossem.

Podemos enxergar nestes últimos comentários a liberdade com que a câmera dibiana fluía nas filmagens, improvisando os planos sem que houvesse necessariamente uma ordem coreográfica proveniente do diretor. É uma prova do estilo criativo que Lutfi aplicava na cinegrafia das imagens. Porém, sabendo que essas habilidades foram se desenvolvendo de uma forma intuitiva, apenas através do hábito repetitivo de filmar e da experiência acumulada nesse processo, pergunta-se de que forma um sistema coreográfico poderia contribuir para o surgimento de outros fenômenos parecidos com a câmera dibiana?

Notações para videodança

Analisando a obra de Dib Lutfi com a câmera-na-mão, entende-se que seu estilo foi se desenvolvendo cada vez mais para responder às exigências criativas na hora da filmagem. O modo com que ele operava a câmera buscava seguir as instruções dos diretores, tendo como objetivo filmar o assunto da maneira mais próxima da ideia do autor. Todo seu

movimento era pensado para dar fluência aos atores em cena, priorizando o ritmo que eles impunham na tomada. Perante raras exceções, Dib não era um caçador de imagens e o filme “Os Deuses e os Mortos” (Ruy Guerra, 1970) pode ser tomado como exemplo, pois em seus planos-sequência fica perceptível como a distribuição de movimentos entre atores e câmera fica mais simbiótica, aproximando-se da ideia de autonomia que a coreografia tem o potencial de adquirir:



I - Esquema da autonomia coreográfica entre assunto e dispositivo

Tomando como referência as cenas do filme de Ruy Guerra – que em alguma medida leva em consideração a autonomia do cinegrafista, mesmo mantendo o improvisado – e também o procedimento clássico de um diretor que cria as cenas pensando prioritariamente na *mise-en-scène* e na *mise-en-cadre*³, pergunta-se: o que poderia ser dito sobre a transgressão dessa lógica, em que os movimentos passariam a ser criados para a coreografia da câmera em si, desde o início do roteiro, fazendo com que a *mise-en-scène* dos atores viesse em segundo plano, para perseguir o fluxo do cinegrafista? Sendo este o responsável por guiar o andamento das cenas no lugar dos atores, o que poderia ser dito sobre esta nova convenção criativa? Como seria possível comunicar ao cinegrafista uma coreografia contendo diversas nuances de movimento, para que ele pudesse executá-la com o corpo na condução de uma tomada? Alterar o papel do cinegrafista transformando-o em uma câmera-personagem implica em tirá-lo da sua função de operador técnico e estetizar suas atitudes em direção a um devir dançarino. Esta convenção abriria caminho para o desenvolvimento de uma nova linguagem cujo processo criativo seria agenciar todo tipo de movimento que dá vida a um “videodançarino” realizador de “videodanças”?

Como forma de testar o “videodançarino” enquanto agente, esta pesquisa criou um sistema de roteiro para videodança que permite coreografar movimentos de câmera-na-mão. Esse sistema é baseado nas obras de Gilles Deleuze, “*L’Image-mouvement*” (1983), e Rudolf Laban, “*O Domínio do Movimento*” (1978), que entrecruzam os saberes do cinema e da dança através das teorias de “movimento”.

3 - O termo foi cunhado por André Gaudreault em seu “regime de mostração”. Significa “posto em quadro” e equivale à noção de “enquadramento”.

A obra de Deleuze fornece a esse sistema o conceito de que todo plano cinematográfico tende à saturação ou rarefação de energia em relação ao quadro. Isso permite compreender que toda energia dispensada na dança ou na movimentação do cinegrafista com a câmera-na-mão também deverá reverberar na perda ou no ganho de energia que a imagem capturada estará sofrendo durante a coreografia.

Já a partir da obra de Laban, conhecida como *Labanotation*, o sistema aqui assimilou não só o modo de organizar a notação coreográfica em uma tabela, como também duas palavras básicas do léxico tradicional da dança: “fluência” e “atitude”.

A operação que une então essas referências é descrita abaixo da seguinte forma:

Primeiramente, antes de coreografar uma videodança, é preciso definir a *fluência* da câmera para responder à seguinte questão: A tomada será motivada pelo ritmo próprio do assunto, ou pelo ritmo próprio do cinegrafista? A fluência define qual é a imagem-movimento prioritária, se é aquela movida pelo assunto, ou movida pela câmera-corpo. Em outras palavras, serve para esclarecer a lei de expectativas de uma tomada: a câmera segue o ator ou o ator segue a câmera?

Nesse sentido, há dois critérios para se definir a fluência, subdivididos em quatro:

a. *Afluente* – quando a videodança age em função do movimento do assunto:

i. *Livre*, no caso de improvisar atitudes inspiradas no assunto;⁴

ii. *Coreografada*, no caso de seguir instruções coreográficas do diretor, mas agindo segundo o fluxo e as nuances do assunto;⁵

b. *Influente* – quando o assunto age em função do movimento da videodança:⁶

i. *Livre*, no caso de improvisar atitudes inspiradas em si mesmo;

ii. *Coreografada*, no caso de seguir instruções do diretor, agindo segundo o fluxo previamente coreografado para a câmera.

Em segundo lugar, é preciso definir as ações que o videodançarino executa, chamadas de *atitudes*. São verbos que se referem basicamente a duas noções distintas de movimento e que podem ser incrementadas por qualquer diretor. *Atitude básica* refere-se ao efeito do movimento no quadro que, segundo Deleuze (1983, p.23), é inseparável de duas tendências: a saturação ou a rarefação. Como já dito, isso significa que a dinâmica interior do quadro está sempre ganhando ou perdendo energia de movimento. *Atitude derivada* refere-se à movimentação específica do corpo ou do gesto do cinegrafista, que já carrega no verbo em si uma emoção. Neste caso, ele interpreta as instruções e dá fluência à câmera-corpo conforme o primeiro critério apresentado anteriormente.

4 - É o caso de grande parte dos filmes fotografados por Dib Lutfi com diretores improvisadores.

5 - É o caso dos planos-sequência do filme “Os Deuses e os Mortos”, de Ruy Guerra.

6 - É o caso em que a tomada é previamente coreografada pela ou para a câmera-corpo.

Atitudes básicas (relativas ao movimento de saturação ou rarefação do quadro)	Atitudes derivadas (relativas ao movimento corporal de tronco e membros)		Aspectos quantitativos	Aspectos qualitativos
Aproximar	Apertar Empurrar Roçar Prensar Socar	Entrar Partir Subir Atravessar Aparafusar	Duração; Distância; Peso; Aceleração; <i>Attack / release</i> ; Rumo	Imagem buscando perspectiva restrita; Menos profundidade de campo; Pretensiosa; <i>Zoom in</i> ; Enfoque;
Afastar	Puxar Recolher Espalhar Desistir	Sair Voltar Descer Recuar	Duração; Distância; Peso; Aceleração; <i>Attack / release</i> ; Rumo	Imagem buscando perspectiva menos restrita; Mais profundidade de campo; Despretensiosa; <i>Zoom out</i> ; Desenfoque
Balançar	Sacudir Pendular Agitar Deslizar	Navegar Pular Desequilibrar	Duração; Intensidade; Angulação; Culminância	Imagem instável; Sensação líquida; Imagem excitada
Envolver	Girar Rodear Contornar	Fatiar Pontuar Virar	Duração; Distância; Velocidade; Culminância; E. centrífuga; E. centrípeta	Imagens agregadas ou circunscritas; Sensação de soma ou subtração espacial;
Sustentar	Observar Espreitar Caminhar Correr Perseguir Rastejar	Flutuar Desviar Simular Subir Descer	Duração; Distância; Velocidade; Área de interesse; Rumo; <i>Attack / release</i>	Manutenção de energia; Imagens cadenciadas

Mesmo que esta tabela esteja em construção, pode-se dizer que a elaboração de uma coreografia para a câmera faz parte do processo criativo de um diretor que deseja escrever quais atitudes um cinegrafista deve tomar com a câmera-na-mão. Trata-se de um recurso textual em que se descrevem frases de movimento usando palavras como por exemplo “subir”, “contornar”, “desviar”, para comunicar simultaneamente duas noções de movimento, uma referente à imagem, e outra à performance/gesto do cinegrafista. É, portanto, uma operação dialética que articula dois regimes de visualidade do movimento a partir da interpretação de uma frase verbal. Se por exemplo o diretor coreografar a seguinte videodança: *Prensar o ator no canto da sala > sustentar até o fim da fala > recuar até o centro*, essas informações estarão coordenando tanto a movimentação do cinegrafista quanto o trajeto visual do *travelling*, já contendo aí a informação sobre a situação afluyente da câmera. Seguindo com outros exemplos:

- *Afluyente-livre : perseguir o ator na praça > pontuar as estátuas e o chafariz;*
- *Influente-livre : Navegar pelo parque de diversões.*

As duas frases anteriores aceitam a improvisação do cinegrafista, mas enquanto a primeira prioriza o movimento do ator, a segunda solicita o improviso por si só (embora indique a emoção “líquida” da ação). Um exemplo de plano-sequência coreografado seria:

- *Influente-coreografado : Espreitar pela porta > sair > atravessar rapidamente o hall > subir as escadas > desviar do entregador de pizza > virar cuidadosamente no corredor > aproximar dos pés da atriz sentada na janela > deslizar para cima até o rosto > sustentar até que morda outro pedaço de pizza e o engula.*

A instrução acima é precisa ao determinar passo-a-passo as atitudes do cinegrafista, porém não é possível deduzir exatamente o plano da atriz, se ela está de perfil ou de frente, por exemplo. Para isso, o *storyboard* irá ajudar a detalhar o enquadramento, ao mesmo tempo em que a planta baixa irá detalhar as nuances do trajeto. E ainda que se tenha a indicação de atitudes, para que elas se tornem concretas, é necessária uma noção ainda mais esmiuçada sobre movimento, grifada por Pearlman como “pulso”.

O pulso é a menor, mais constante e talvez mais infável unidade de ritmo nos filmes. Está sempre presente, da mesma forma que nos corpos; e não é notado, exatamente como em nosso corpo. O pulso nos filmes possui muitas outras características em comum com o corpo: tende a permanecer dentro de certa velocidade, organiza a percepção do rápido e do lento e mantém o filme vivo. Do mesmo modo que no corpo, se o pulso de um filme para, diminui ou acelera demais, o resultado pode ser desastroso para o ritmo, a história ou a experiência desse filme. (PEARLMAN in CALDAS, 2012, p.225-226)

Ainda segundo Pearlman:

O pulso define e demarca o que Tarkovski⁷ chama de ‘consistência do tempo’ ou ‘pressão do tempo’ nas sequências. Uma única pulsação é a ênfase adicional conferida a uma parte do movimento, em comparação às outras, menos energéticas em intensidade. Assim sendo, exatamente como nas batidas do coração, há uma alternância contínua de on/off de pontos enfáticos, de acentuação de palavras, gestos, movimentos de câmera, cores ou qualquer outro evento pró-filmico. Os atores podem construir seus personagens, em parte, através da criação de um pulso diferente; isto é, a energia e a velocidade com as quais enfatizam palavras, gestos etc. Os pulsos são moldados pela energia ou pela intenção por trás do movimento e da fala, tornando essa energia e essa intenção perceptíveis ao espectador. (PEARLMAN in CALDAS, 2012 p.226)

Assim, a comunicação do pulso ao cinegrafista e à equipe em geral será determinada conforme o caráter inventivo do diretor; isto é, segundo suas impulsões criativas pessoais apresentadas, por exemplo, na hora do ensaio, através da mímica, da repetição, de passos de dança, usando o corpo em geral, fazendo uso da batuta, estalando dedos, marcando o

BPM, ou usando simplesmente uma informação audível que caiba num eco de memória, sem necessariamente recorrer à exaurida essência musical da arte. “*Au commencement était le rythme*”, gostava de dizer o maestro Hans Von Bulow, parafraseando o texto bíblico.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 - L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DIB. Direção e Produção: Marcia Derraik Barbosa. Rio de Janeiro: UFF, 1997. Disponível em: <https://youtu.be/fKLBtw3pBd0>. Acesso em 06 dezembro 2019.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

PEARLMAN, Karen. A edição como coreografia. In: CALDAS, Paulo (org.). *Dança em foco: Ensaio Contemporâneos de Videodança*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012, p.217-238.

Os rostos, os olhos.

O trecho¹

The faces, the eyes. The stretch

Milena Travassos²

(Doutora - Faculdades Integradas Barros Melo - AESO)

Resumo: Fazendo uso do conceito de “trecho” de Georges Didi-Huberman analisamos dois filmes do diretor Andrei Tarkovski: “O Espelho” e “Stalker”, especificamente duas cenas onde personagens femininos olham para a câmera. Olhar, zona intensa que se torna outra coisa: olho-lança e olho-poço.

Palavras-chave: Tarkovski, Cena, Olho, Trecho.

Abstract: Using Georges Didi-Huberman’s concept of “excerpt” we analyze two films by director Andrei Trarkovsy: “The Mirror” and “Stalker”, specifically two scenes where female characters look at the camera. Look, intence zone that becomes something else: spear-eye and pit-eye.

Keywords: Tarkovsky, Scene, Eye, Excerpt.

Duas mulheres: Marússia e a Esposa do Stalker. Personagens dos filmes “O Espelho” (1975) e “Stalker” (1979) do diretor russo Andrei Tarkovski. Elas representam papéis: uma mãe e uma esposa. Nestes filmes duas cenas incomuns – o desenrolar deles é repleto de cenas inusitadas, corpos que flutuam, estranhos sonhos – entretanto, essas destacam-se pela repetição de um gesto. Trata-se de um rosto feminino que se volta para a câmera – dirige-se a nós. Dentro desse movimento outro ainda mais surpreendente: nestes rostos, seus olhos nos põem sob mira, convocam nosso olho – nos olham. A proeminência deste olho é inegável. O que ocorre não é uma desapareição, anulação da cena, mas sua intensificação. Em uma sala de uma casa desconhecida ou em um quarto após a volta do marido os olhos das personagens irrompem e enfraquecem o entorno, sugam a atenção e expandem-se por todo o quadro. Nesta expansão há um centro, o olho. Menos por sua nitidez, mais pelo gesto.

Gesto produtor de potencialidades, “algo se *passa*, passa, delira no espaço da representação e resiste a ‘se incluir’ no quadro, porque provoca desorientação ou *intrusão*”. (DI-DI-HUBERMAN, 2013, p. 342-343). São olhos intrusos que ferem e afundam as imagens do qual são parte. A descrição não se esgota. Os detalhes permanecem obtusos. Nessas cenas, de todos os detalhes, essa mirada é o mais obtuso. Dentro dessas imagens, ela converte-se em “trecho”.³

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: CORPO, GESTO E ATUAÇÃO.

2 - Doutora em Comunicação e Cultura – UFRJ. Artista visual. São seus focos de estudos: a teoria da imagem, a teoria e história da arte e a estética; dando ênfase ao audiovisual, à fotografia e às artes visuais.

3 - “Trecho”: conceito tomado de Proust e polido por Georges Didi-Huberman no livro *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Trechos são “sintomas”. Assim se refere a eles Georges Didi-Huberman: “o trecho é o sintoma da pintura no quadro” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335). Ou num filme. Algo que deriva de uma lógica dos desejos, nele a imagem guarda algo de histeria, é rasgo por onde passa o precário, o parcial. Insistente, é a parte da imagem que irrompe de forma ostensiva. O gesto nítido, a troca de olhares, turva nosso entendimento. O visível não se completa, mas se expande. Não trata-se de um detalhe, mas de um ponto expandindo-se.

É com essa expansão que dialogo e crio relações de fulguração. Relações que diferem-se de uma abordagem descritiva e exata que significa e reconhece um signo icônico. Neste texto a descrição entra em um momento inicial, enquanto esboço da cena, um exórdio. Enquanto escrita que relaciona ações, objetos, gestos e imagens. Meu desejo é percorrer um caminho até o “aceno” ocular. O olho-olhar de que falo é “sintoma”, lampejo, efeito da imagem que é matéria fílmica – tempo e movimento.

Essas mulheres nos dirigem suas visadas, o gesto em si e a forma como isso ocorre as transformam em um “gesto insensato, informal, incompreensível, não icônico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333). Semblantes femininos portadores de um “sintoma” indesvendável a atravessar os filmes. Tarkovski orquestrou estes gestos, é seu autor, as personagens os encarnam. Entramos em contato com eles – nada mais os controla. Nosso autor reconhece o poder de um rosto, a força de um olhar e, em seus filmes, lá encontram-se para nos assombrar. Não enquanto artimanha a fazer ver a técnica, a ficção presente nos filmes, mas para nos capturar sem aprisionar nossos delírios. As imagens “sussurram” algo. Em dado momento surge um “grito”, é o olho – é o “trecho” – zona de confim. Momento de intrusão e desestabilização. Olho insistente e confrontador. Ultrapassa toda a necessidade de indicar qualquer coisa com precisão. Fulgurações que ensejam uma leitura expandida. Zona intensa que se torna outra coisa: lança e poço.

Rosto, olho-lança. Exórdio, a cena⁴

A jovem Marússia e seu filho Aliocha estão nos arredores da casa de Nadejda Petrovna⁵ Na soleira da porta, sujos, molhados, descuidados, aguardam o convite para entrar. Trata-se de uma inesperada visita. A dona da casa não os aguardava, muito menos os conhecia. Entre. Porque estão aí parados?”, diz, nada amistosa, a fortuita anfitriã. A visita não é afetiva, seu objetivo logo é explicitado: vender algumas joias. É o que pretende a recém-chegada nesse dia chuvoso. As duas mulheres negociam com reserva no quarto enquanto Aliocha aguarda na sala. Ao retornar, Nadejda já exhibe seus novos brincos azuis. Seu ar de contentamento destoa dos outros dois que permanecem taciturnos. Na entrada da casa a visitante conta, sem ênfase, que foram evacuados, que Moscou foi bombardeada.

4 - Cena presente em “O Espelho”: 01:26:17 a 01:28:47.

5 - Personagem de única aparição nesse filme.

Satisfeita com a joia recém-adquirida a anfitriã os convida a jantar. Macha⁶ mostra-se indisposta. Enjoada pela felicidade da outra, por seu esbanjamento de amor, exposta a isso, quase sufoca. Senta-se. Não é de seu costume tal manifestação de afeto como a presenciada a pouco. Sentada, fragilizada, ainda a ofegar, escuta a robusta senhora em seu vestido acetinado de cor vinho anunciar sem cerimônia: “Vamos matar um galo. Mas quero te perguntar uma coisa. Estou no terceiro mês, tenho enjoos constantes, até ordenhando a vaca sinto enjoos. O galo... não poderia matá-lo?”. O pedido da prenhe é dirigido à Macha, e mais assemelha-se à uma imposição, uma ordem. A visitante replica: “[...] é que nunca fiz isso”, e questiona: “Aqui, na sala?”. Insistente e sem dar ouvidos à recém-chegada, Petrovna acomoda um tronco à frente da algoz eleita. Para protegê-la do sangue, seu colo é coberto por um tecido escuro. O galo branco é posto em cima do tronco, Macha segura-o. A contragosto, das mãos da anfitriã, recebe o machado – utensílio afiado pelo marido ausente. Ouvimos o cacarejo da ave e o incitar da vigorosa senhora: “Então?”. O golpe é dado, não vemos. O sobressalto de Nadejda o indica. Sobre ela a plumagem do galo, que ainda agoniza, assenta. O sangue deve estar a verter, não vemos.

O regozijo recatado que brota nesses dois rostos femininos revela um estado de júbilo e de cumplicidade entre as duas. Estão satisfeitas com o feito. Mataram o galo, se é para o jantar pouco importa. O jantar, a repartição da comida, o sentar à mesa, não ocorre. Animal imolado. Ato de iniciação, de catarse. Nunca antes Macha matara um galo, nunca antes sentira tal êxtase. Morte anunciada, morte implícita, morte velada – desejada. Marússia sorri, desfeito o sorriso, nos olha com intensidade, com agudeza. Sentada no canto da sala de uma casa estranha, nos intimida com sua pungente feição.

Núcleo, o rosto

Explícito nesse fragmento de cena, unicamente o olhar de Macha. Permeado por esse estado jubiloso, por alguns segundos, vem em nossa direção. A princípio, está voltado para baixo e é seguido por um sorriso sutil. Expressão que se desfaz no momento em que se insinua. O sorriso, que não se formou por completo, é tomado por lábios graves. Os olhos baixos erguem-se. Gestos encadeados contornam, definem as feições desse rosto taciturno. Seu formato redondo não encobre sua agudeza. Um movimento ondular o leva, em instantes, de um estado flutuante, a um estado agudo e rígido. Lábios sorrindo, narinas em repouso e olhos baixos, são tomados por lábios serrados, narinas dilatadas e olhos erguidos a nos mirar – certos como uma lança.

É um rosto belo e jovem, entretanto, nesse instante, converte-se em um rosto-ancestral. Carrega ares de sabedoria. Não por acúmulo de vivências passadas, mas pela experiência desse exato instante. Iluminado e central no quadro, ele assume o claro e escuro da parede de madeira à suas costas. Vemos Marússia bem próxima. Vemos todo o seu rosto, frontalmente, em um quadro contrastado; iluminado e escurecido. Rosto-solar – quente. O

personagem, amável, hostil, inquieto, belo e malicioso, expõe suas nuances. Rosto alto-relevo que se destacam do fundo. Converte-se em emblema modulante. Belos e sarcástico, sobretudo, impetuoso e forte.

Marússia, que nunca matara um galo, soube como fazê-lo. O machado deve estar em suas mãos. Rosto perverso, assume seu feito, revela-se: “Especial é o ser que coincide com o fato de se tornar visível, com a própria revelação” (AGAMBEM, 2007, p. 52). A face mostra-se em sua inteireza. Visualmente desvelada, frontalmente exposta, iluminada e límpida. É uma fisionomia fatídica. Carrega memórias de morte. Ciente de que a morte é algo simples e ocorre em nossas casas, encara-nos, apresenta o fim – modulação da vida.

Após o deleite, o júbilo - alegria não dissimulada - reina a presença da morte. Mas, nada ainda esfriou. Mãos, lâmina, galo, sangue e rosto permanecem cáusticos. Prazer e astúcia - sensibilidade aguçada. Maliciosa, delira instantes de um tempo ralentado. De-lírio - além da linha.

Trecho, o olhar

Êxtase. A *hybris* desse corpo deseja ser solta, libertar-se. Encurralada, insufla o rosto de dentro para fora até sair pelos olhos. Antes de escapar, irrompe nas esferas oculares com um brilho intimidador. Lâmina afiada - lança. Olho cortante - olho-lança. Preciso, certo, como o machado há pouco usado, seus olhos - inflados - nos alvejam, nos tocam, nos cortam - ferem. Repleto de *hybris*, de descomedimento, expande-se, rasga a cena e brilha despidoradamente.

Assim como Macha, há instantes atrás, perdemos o fôlego, não por um enjoo à felicidade alheia, mas por um estado que mistura sedução e temor. O golpe oculto contra o galo, a opor-se ao olhar explícito contra nós. Este último, golpe indiscreto a nos devastar. A nos afrontar, nos chamar para briga. Ungidos por esse gesto, restamos entregues já sem reação. A morte está lá, no sangue que não vimos, nesse olhar devorador.

Rosto, olho-poço. Exórdio, a cena⁷

O Stalker retornou à sua casa. Esteve na Zona⁸. Deitado na cama queixa-se da malograda experiência. A Esposa o escuta atenciosa, o consola. Dentro do quarto, ela dá alguns passos e para diante do que parece ser uma janela. Todo o seu corpo move-se com peso. Caminha, fala e fuma, rompendo, com esforço, a gravidade que a toma. Após instantes de costas para nós, ela vira-se, olha o marido enfraquecido, e senta-se em uma cadeira ao pé duma parede enlodada. Suspira. Vive em um estado de exceção, raciona espaço e felicidade. “Sabe, a minha mãe não aprovou”, nos fala e nos olha sem cerimônia enquanto pega no bolso seu cigarro. Fuma. Discorre sobre a desaprovação da mãe à sua união com o Stalker. “Andar” com ele foi sua escolha. Confia-nos tal fato.

7 - “Stalker” Parte II: 1:25 à 1: 28:09 minutos.

8 - Território misterioso do filme “Stalker”.

Afirma o acerto de sua escolha, com ele a sua vida é melhor. As palavras por ela proferidas fazem-nos crer em um franco relato. Ela parece acreditar no que diz: “Sabia que só junto dele me sentiria bem”. No entanto, ao olhá-la, duvidamos. As imagens que acompanham esse discurso mostram o contrário. Embargada, diz ser feliz com ele: “[...] é melhor uma felicidade amarga, do que uma vida apagada e triste”. Ora, a sua vida é apagada e triste! Esse apagamento, essa tristeza está em seu quarto escuro e úmido, está em seu corpo e em seus olhos. Suas palavras não conseguem encobrir o desolamento desse corpo. Talvez seja isso o que ela chama por “felicidade amarga”. Somos como um espelho diante dela. Nossa relação é especular.

Palavras trêmulas saem de sua boca. Ao longo de quase cinco minutos ela segue com sua retórica: desabafo a um espelho. Palavras fumaças, sem corpo, sem força. A força está em seus olhos, mesmo que se trate de uma foça a puxar para baixo. Diante da Esposa tomamos o lugar de seu espelho. Não somos assustados nem seduzidos, deixamo-nos ocupar e lhes conferimos um brilho sutil. O rosto da Esposa é a imagem que comparece em nós, assim como a “imagem no espelho [...] gerada toda vez segundo a presença de quem olha”. (AGAMBEN, 2007, p. 51) Nada falamos – mas refletimos e borramos essa imagem de pouca luz. Cada palavra pronunciada por essa figura dirige-se a ela mesma. A solidão preenche seus olhos. Marido e filha são incapazes de habitar esse espaço vazio. Ser ambulante em um quarto frio – depósito de livros. Eterna prisioneira a afirmar uma esperança: sem ele não haveria felicidade – “Nem esperança”. Esperança, palavra forte pronunciada por uma boca de fundo escuro. Não porque sombria, sim, pois profunda.

Núcleo, o rosto.

O semblante da Esposa é empalidecido, mas como não ser nesse ambiente em que nunca vê-se o sol? Rosto íntegro, digno, resiste. É o que lhe resta, resistir à gravidade que a toda hora o puxa, o convida ao abismo dos seus olhos. Em sua face, a pele é sutil divisória que recobre, sem tapar, a fundura vertiginosa da sua boca e dos seus olhos. Rosto branco, gelado. Rosto malgrado, enlutado. Seu luto é o da sua escolha: ser Esposa de um homem marcado, prisioneiro em qualquer parte desse mundo. “Não vê que tudo para mim é uma prisão?”, fala o Stalker à Esposa nas cenas iniciais. O mundo é a prisão do Stalker, no rosto de tal criatura estavam aprisionadas as desgraças dos homens.

Trata-se de uma sábia mulher, pois: “o sábio está na dor sem encontrar nela, nem alívio, nem razão: está na vacuidade da dor”. (AGAMBEN, 1999, p. 129). Todas as razões dadas por ela visando justificar sua escolha de andar com o Stalker – homem prisioneiro – são vazias desrazões. Esse rosto é paisagem feita sob medida para olhos incomensuravelmente tristes, são eles que dominam essa paisagem. Essa tristeza profunda e explícita, eles não conseguem esconder. Cabelos escuros e curtos contornam esse rosto desprovido de vaidade, de graça. Manter qualquer cuidado estético com eles seria pura superficialidade, e essa mulher é só profundidade. O rosto da Esposa é dor, aceitação, e, lá no fundo, esperança.

Trecho, o olhar.

Abismosos. No rosto da esposa, dois abismos. Dois olhos negros tal qual o fundo da sua boca. Mal vemos seus olhos de tão fundo que estão. Afundaram! E nos afundam neles. Olhos grandes, cercados por olheiras. Cercados pelo quarto degradado, pelas ruas desertas e pela usina envolvida por fumaça, pela taberna e os homens desesperançosos que lá se reúnem. Espécie de acusados descritos por Kafka a conservar algo de belo. “É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana” (BENJAMIN, 1994, p. 141). Olhos cercados pelas histórias que ouve sobre a Zona. Olhos que nunca viram o verde que só existe por lá. Com a Zona mantém uma única semelhança. Esses olhos portam a mesma fundura do poço contido no deserto. Aquele que vimos o Escritor lançar a pedra que demora a atingir o fundo. São dois espaços profundos. Os olhos da Esposa converteram-se em poço nesse rosto-deserto. Olho-poço. É para o fundo que ele nos leva. Sem resistência, afundamos. Ela fala com sua boca, mas seus olhos vociferam. Todas as desgraças dos homens: a discórdia, a guerra e todas as doenças do corpo e da mente escaparam deles. A Esposa é a própria “caixa de Pandora”. Pandora que no mito narrado por Hesíodo é a mulher ou a vingança enviada por Zeus aos homens. Mas, tal qual este mito, nesta caixa ficou preso um único dom: a esperança.

Se a *hybris* nos olhos de Macha corta a cena impetuosamente, a esperança nos olhos da Esposa naufraga vagarosamente. O interior dessa malograda mulher tem um espaço oco, pois não mais conserva todas as mazelas dos homens. Estas foram vertidas através dos seus olhos. Mas não foi a curiosidade que fez com que todas essas desgraças escapassem. A discórdia, a guerra, as doenças de lá saíram para que a fé do seu marido, o Stalker, pudesse fazer sentido. A Esposa não é bela e atraente como Pandora. Não foi curiosa, mas companheira de percurso.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: Escritos Sobre Goethe*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: Questões colocadas ao fim de uma história da arte*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, uma construção da memória⁹

Clementino Fraga Filho University
Hospital, building a memory

Mili Bursztyn de Oliveira Santos¹⁰
(Doutoranda - UFF)

Arthur Ribeiro Frazão¹¹
(Mestre - UFRJ)

Resumo: A partir do processo de realização da série de três documentários sobre o Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, apresentamos reflexões teóricas sobre a montagem de arquivo como método de organização e elaboração do passado. O trabalho com as fotografias e documentos históricos que registram os 28 anos da construção do hospital e os 40 anos que se seguiram à sua inauguração, permitiram uma elaboração audiovisual da passagem do tempo e da montagem como gesto político e estético.

Palavras-chave: Montagem, documentário, arquivo, memória, Hospital Universitário Clementino Fraga Filho.

Abstract: From the process of producing a series of three documentaries, we present theoretical reflections on the archival assembly as a method of organization and elaboration of the past. The work with the photographs and historical documents that record the 28th anniversary of the construction of the Clementino Fraga Filho University Hospital and the 40 years that followed its inauguration, allowed an audiovisual elaboration of the passage of time and film editing as a political and aesthetic gesture.

Keywords: Film editing, documentary, archive, memory, Clementino Fraga Filho University Hospital.

9 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Montagem Audiovisual: reflexões e experiências - Iniciações na Montagem.

10 - Doutoranda do curso de Cinema e Audiovisual da UFF. Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2017). Graduada em Comunicação Social pela UFRJ (2010). É produtora, montadora e realizadora audiovisual.

11 - Mestre em Comunicação e Cultura pela UFRJ (2018). É montador e realizador audiovisual. Vice-presidente da edt. - Associação de Profissionais de Edição Audiovisual.

Introdução

Em 2015 o grupo Espaço Saúde, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/ UFRJ), nos convidou para acompanhar e filmar entrevistas com médicos, professores e servidores que participaram ativamente da formulação do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF/ UFRJ), mais conhecido como HU. Naquele momento, a equipe do Espaço Saúde trabalhava no projeto do novo HU e, para isso, buscava embasar sua proposta na própria história da instituição, repensando o hospital enquanto unidade de saúde e ambiente acadêmico.

As 16 entrevistas gravadas entre 2015 e 2016 somam cerca de 20 horas de material bruto e a riqueza dos testemunhos motivou a realização de uma série de três filmes documentários. O primeiro deles, para tratar da história do hospital, desde a concepção de seu projeto em 1950 até a sua implementação e inauguração em 1978, durante a ditadura militar; o segundo, para discutir como a administração do hospital enfrenta o desafio de servir como unidade de assistência, ensino e pesquisa; e o terceiro, para aprofundar a análise dos fatores políticos e econômicos que culminaram na implosão da ala sul do edifício, conhecida como perna seca, e as perspectivas de futuro da instituição.

A montagem da série teve início em 2016. Desde então, foram incorporadas às entrevistas filmadas, imagens e documentos de origens e formatos heterogêneos, oriundos de três acervos de unidades distintas da UFRJ. Inicialmente, trabalhamos com as fotografias produzidas pelo antigo Escritório Técnico da Universidade do Brasil (ETUB), que ilustram os relatórios de acompanhamento das obras da Cidade Universitária na Ilha do Fundão. Este material encontra-se sob a guarda do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (NPD/ FAU/ UFRJ). Posteriormente, no decurso da montagem, sentimos a necessidade de buscar novas imagens para compor a série. Nos acervos da Coordenação de Atividades Educacionais do hospital (CAE/ HUCFF/ UFRJ) e da Coordenadoria de Comunicação Social (CoordCom/ UFRJ), órgão subordinado à Reitoria, encontramos imagens do cotidiano acadêmico e assistencial da unidade. Transcender a função meramente institucional destes materiais se constituiu enquanto um grande desafio para a montagem dos filmes, que já dura três anos. Esta experiência nos colocou questões para pensar a montagem enquanto exercício prático, mas também teórico, de organização e assimilação do passado.

Um método de articulação entre tempos

No NPD, os documentos iconográficos do ETUB a que tivemos acesso estão catalogados seguindo a lógica dos relatórios de acompanhamento das obras. Podemos considerar que estes relatórios foram a primeira forma de montagem destas fotografias. O que não poderia ser diferente, pois elas foram idealizadas com a finalidade de documentar o andamento da construção do edifício. Em nosso processo de montagem foi preciso, primeiro, desmontar esta organização meramente técnica das imagens para remontá-las em uma nova estrutura que desse a ver a passagem do tempo na topografia da Ilha do Fundão e na edificação do

HU. Para isso, foi preciso identificar entre as imagens do aterramento da Ilha do Fundão e da construção dos prédios que futuramente viriam a compor a paisagem da Cidade Universitária, aquelas que diziam respeito ao HU. Como as obras do hospital, iniciadas em 1950, foram paralisadas diversas vezes até serem concluídas em 1978, nos vimos diante do desafio de restaurar a cronologia dos eventos registrados durante quase três décadas. Isto foi fundamental para selecionarmos e ordenarmos as imagens que compõem as sequências que apresentam a evolução das obras do hospital. Este procedimento nos levou à constatação de que as fotografias do ETUB, quando examinadas separadamente, exibem apenas detalhes da edificação do HU. Porém, se organizadas e tomadas em conjunto, estas mesmas imagens do hospital dão a ver o curso da história do prédio, desde a planta aos dias atuais.

Para Georges Didi-Huberman (2015 e 2016), as imagens que sobrevivem ao tempo são a duração, elas exibem a própria passagem do tempo. Contudo, como o autor destaca, isoladas, as imagens não carregam sentido. É preciso montá-las, colocá-las em relação entre si. A concepção de Didi-Huberman se ancora nas proposições de teóricos como Aby Warburg e Walter Benjamin. Ao idealizar o *Atlas Mnemosyne*, composto por 79 pranchas, Warburg propôs a montagem como uma maneira de articular imagens de lugares e tempos distintos, capaz de compor uma memória do gesto humano (CAMPOS, 2017). Benjamin, por sua vez, explorou a montagem como estética da escrita. Em *Passagens* (2006, p. 502), ele define como “montagem literária” o seu método: “Não preciso dizer nada. Somente exibir”. O projeto, tragicamente interrompido pelo suicídio do autor, é composto por uma colagem de fragmentos de seus textos e de citações, muitas delas sem referências. Serguei Eisenstein, cineasta soviético contemporâneo a Benjamin, também parte da ideia de montagem para desenvolver sua genealogia da história do cinema. Em *Notas para uma História Geral do Cinema*, Eisenstein (2014) estabelece conexões entre a história da arte, da religião e dos espetáculos populares (SOMAINI, 2014). Por meio de uma escrita que remete à montagem, o cineasta aproxima imagens e expressões culturais, distantes no espaço e no tempo. Nas reflexões de Didi-Huberman, Warburg, Benjamin e Eisenstein, a montagem aparece como um método de organização e elaboração do pensamento sobre a história. A partir das proposições de cada autor, somos provocados a indagar quais novos sentidos podem emergir das imagens do ETUB, da CAE e da CoordCom quando colocadas em relação.

Em um segundo momento da montagem, as imagens do cotidiano do hospital, produzidas pela CAE e pela CoordCom foram incorporadas ao material bruto. Estas imagens, assim como as do ETUB, também possuem um caráter técnico e serviram ao propósito de documentar as atividades educacionais, assistenciais e de pesquisa da instituição. No entanto, o gesto de colocar em relação estes três grupos distintos de imagens ampliou as possibilidades de significação das mesmas. Por meio de uma leitura anacrônica destes materiais de origens e formatos heterogêneos, a montagem da série constrói uma nova imagem do hospital, ela própria uma representação do tempo. Desta forma, somos confrontados com os processos históricos que atravessam a vida institucional do HU, desde a concepção do projeto de seu edifício, marco da arquitetura moderna, até a implosão de metade de sua estrutura.

A série sobre o HU promove um desarquivamento (LEANDRO, 2015) dos documentos dos acervos da UFRJ que, por meio desta operação, ganham novas camadas de sentido. O desarquivamento pela montagem representa, para Anita Leandro, a possibilidade de reconduzir os documentos ao espaço público e de propor, com eles, novas composições de séries. Separados por seis décadas, os movimentos verticais de construção e demolição do prédio do hospital, registrados nas imagens em questão, correspondem a fotogramas de uma história maior. Ou, tomando emprestadas as palavras de Agamben: “fotogramas carregados de movimento que proveem de um filme que nos falta”. A partir de Benjamin, Agamben afirma que a imagem conduz a experiência histórica e a montagem é o elemento que permite a aproximação de tempos distantes.

Nos três filmes sobre o Hospital Universitário Clementino Fraga Filho, a composição com as fotografias realizadas em diferentes épocas projetam a imagem de um espaço em constante movimento. Do ponto de vista arquitetônico, o prédio do hospital, marco da arquitetura moderna, é o prisma que dá a ver a relação do indivíduo com o espaço ao longo do tempo. De uma perspectiva política, projetam-se sobre sua edificação os efeitos de distintos programas governamentais de saúde e educação. Por meio das imagens que registram a sua elevação e a implosão de parte de sua estrutura, vemos passar diante dos olhos diferentes projetos de Brasil: de Getúlio Vargas aos dias atuais.

Ao articularmos imagens e documentos arquivados na universidade a depoimentos tomados em 2015 sobre a história do HU, produzimos na montagem uma imagem complexa do tempo, que não é um tempo cronológico e linear, mas sim um tempo da memória. Do gesto ético e estético que é o de montar imagens, emergem outros passados possíveis, sempre inacabados, nunca definitivos, implicados diretamente na passagem do tempo entre os momentos de tomada e retomada destas imagens. Nos parece relevante compartilhar nosso trabalho de montagem com as imagens de arquivo da UFRJ no ano em que o tema da Socine é “Preservação e Memória”, já que este congresso se dá em um contexto em que o governo federal promove ataques a Universidade, a Cultura e a própria história do país. Acreditamos que o trabalho desta série de documentários ultrapassa a prática audiovisual e a pesquisa, pois registra a memória, não apenas de um hospital, mas das lutas de estudantes, professores e servidores em defesa da educação e da saúde pública.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O cinema de Guy Debord”. 2007b. Disponível em: <intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>. Acessado em: 22/02/2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. “Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo”. Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v.4, n.2, 2017, p. 269-88.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismos da imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Cadernos de Leitura: Belo Horizonte, Chão da Feira, n. 47, 2016

EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014.

LEANDRO, Anita. "Montagem e historia: uma arqueologia das imagens da repressão". In:

BRANDAO, Alessandra; LIRA, Ramayanna (Orgs). *A sobrevivencia das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015, p. 103-120.

SOMAINI, Antonio. "Genealogia, morfologia, antropologia das imagens, arqueologia das mídias". IN: EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma História Geral do Cinema*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2014, p. 263-317.

Cinema de baixo orçamento no Rio Grande do Sul e a economia da dádiva¹

Low budget cinema in Rio Grande do Sul and the gift economy

Miriam de Souza Rossini²
(Doutora - UFRGS)

Resumo: Partindo de filmes realizados no RS desde 2010, com valor até 500 mil, o texto busca identificar práticas de produção de realizadores que trabalham com o baixo orçamento, e ver a possibilidade de relacionar suas motivações com a Economia da Dádiva. A discussão integra a pesquisa *Cinema brasileiro e a economia da dádiva: o baixo orçamento como projeto político-estético*.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; baixo orçamento, economia da dádiva.

Abstract: Starting from films made in Rio Grande do Sul since 2010, worth up to 500,000, the article seeks to identify production practices of low-budget filmmakers, and to see the possibility of relating their motivations to the Gift Economy. The discussion integrates the research Brazilian Cinema and the economics of the gift: the low budget as a political.

Keywords: Brazilian Cinema, low-budget cinema, Gift Economy.

Introdução

Na pesquisa anterior,³ ao traçar as principais formas de financiamento dos filmes produzidos para web, chegou-se a quatro fontes principais: editais públicos e privados; apoios públicos e privados; monetização online, em plataformas como Catarse; e por fim o autofinanciamento, que segundo Becker (2010) é bastante comum nas artes visuais. No cinema isso se refere a quando os próprios realizadores colocam o seu dinheiro na produção, mas não só isso. É quando membros da equipe técnica e artística concordam em trabalhar por um pagamento simbólico ou até de graça. Para entender por que audiovisuais para a web estavam sendo feitos com tanto empenho dos realizadores, dos apoiadores, e às vezes das próprias cidades onde os filmes ou séries eram feitos, aproximei-me do conceito de Economia da Dádiva, desenvolvido por Marcel Mauss (2013), nos anos 1920.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Cinema Gaúchos.

2 - Doutora em História (UFRGS) e Mestre em Cinema (USP). Professora Associada do Departamento de Comunicação e do PPGCOM, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista Produtividade do CNPq.

3 - Cinema dos Novos Tempos: experimentação de formatos audiovisuais narrativos e a circulação em múltiplas telas (2015-2018).

Mauss queria explicar práticas sociais de trocas que não envolviam a questão monetária em sociedades não-capitalistas, ou ditas primitivas. Aos poucos, o conceito foi sendo expandido para pensar outras atividades dentro das próprias sociedades modernas e capitalistas, como as ações beneficentes, ou até mesmo as ações do Estado voltadas para o bem-estar e o desenvolvimento social (como o ensino público e gratuito e a o sistema público de saúde). Com certeza era potente relacionar o conceito com o campo de cinema no Brasil.

Circunscrevendo o objeto

Ao avaliar os modelos de financiamento elencados para o cinema na web, percebeu-se que eles são idênticos aos usados pelo cinema brasileiro em geral, em especial aquele chamado de baixo orçamento (IKEDA, 2012, OLIVEIRA, 2015). Por muito tempo, esse modelo de produção serviu para definir boa parte do cinema brasileiro, mais propício a ser bem cultural do que bem de consumo ou de entretenimento. Embora filmes até dois milhões estejam dentro da categoria de baixo orçamento, a verdade é que muitos filmes no Brasil são feitos com bem menos do isso. No RS, temos visto longas-metragens serem feitos a partir de edital de curtas-metragens.⁴

Há alguns anos essa possibilidade não haveria, pelo próprio custo de produção em película, mas desde as mudanças tecnológicas de fins dos anos 1990, que realmente foram incorporadas pela maioria das cinematografias nos anos 2000, a possibilidade de se redefinir o baixo orçamento tornou-se a tônica. O digital, para captação e edição, ampliou a produção cinematográfica, tornando-a mais ágil, barata e disseminada, atendendo aos interesses de profissionais ou de amadores do campo audiovisual. No Brasil, é possível observar o resultado dessa mudança em especial a partir de 2010, com um aumento expressivo de novos filmes, diretores, equipes técnicas, cenas cinematográficas (ROSSINI et al, 2016).

A produção fílmica foi sendo assumida por diferentes grupos e coletivos com produções que nem sempre se propõem a chegar às telas das salas de cinema convencionais, mas que percorrem festivais nacionais e internacionais e ganham prêmios. Esse cinema ainda mais à margem do sistema de produção vem disputando com cinemas ditos de arte, experimental, cult o interesse do público. Uma nova margem do cinema tem-se constituído. É desse conjunto de ideias dispersas, como restos de pesquisas, de leituras de dissertações e teses, as quais eu oriento ou sou banca, que o atual projeto de pesquisa se delineou.

Para ter uma incursão no campo e testar essas ideias, junto com o grupo de pesquisa circunscrevemos nosso objeto em torno do cinema gaúcho, nesse primeiro momento, onde vários longas foram feitos com muito baixo orçamento (RUY, 2016). Mapeamos filmes de longa-metragem ficcionais realizados a partir de 2010, no Rio Grande do Sul, com valor máximo de 500 mil, e exibidos em salas de cinema. Pesquisamos nas listas da Ancine, mas vimos que a maioria ou era financiada com valores superiores ao estipulado, ou não conseguia o financiamento. Ampliamos a busca para filmes ficcionais e documentários, vencedores de editais, exibidos em festivais e mostras de cinema no próprio Estado, comentados em sites

4 - *A última estrada da praia* (2012), de Fabiano de Souza, é um exemplo.

especializados. Podiam ser curtas, médias e longas-metragens. Usamos também nossos conhecimentos de realizadores e produtoras em diferentes partes do RS, e assim delimitamos, para uma primeira aproximação com nosso tema de pesquisa, alguns diretores e diretoras de cinema. A partir da ação de extensão *CineF - Mostra de cinema de baixo orçamento no RS*, os convidados exibiram seus filmes e debateram conosco sobre seus processos produtivos e suas motivações.

Participaram da mostra, desenvolvida de abril a novembro: de Porto Alegre, Gilson Vargas, Taís Fernandes, Davi Pretto e Bruno Polidoro; de Carlos Barbosa, Felipe Guerra; de Caxias do Sul, Lissandro Stallivieri; de Santa Cruz do Sul, Diego Tafarel; de Pelotas, Cintia Langie.

Nessas conversas, que foram gravadas e transformadas em pequenos vídeos que exibimos na página do evento⁵, buscamos identificar as práticas de produção de realizadores que trabalham com o baixo orçamento, discutir quais os limites desse modelo e, em especial, ver a possibilidade de relacionar suas motivações com as discussões sobre Economia da Dívida. Buscamos conhecer, portanto, as formas de organização de equipes, de financiamento, de organização de trabalho, de definição de temas para os filmes e, assim, compreender e discutir os limites e as possibilidades para o uso desse conceito no cinema brasileiro.

Para esse texto, proponho discutir a relação entre baixo orçamento, redes e dívida.

Sobre o baixo orçamento e as redes

Quando conversamos com os diretores, queremos saber dos valores de custo da produção, o valor idealizado e o valor realmente obtido, e o que fizeram para conseguir esses valores. É interessante que, para a maioria desses diretores, o baixo orçamento não aparece como uma opção por um modelo de trabalho, mas como a possibilidade para se desenvolver os filmes e para isso é preciso que os projetos já sejam de baixo orçamento, em especial quando o caso é longa-metragem. Gilson Vargas e Davi Pretto, por exemplo, explicitam isso sobre seus filmes *Dromedário no Asfalto* e *Castanha*, ambos de 2014. Para os dois filmes, havia um valor inicial de custo de produção que em termos de baixo orçamento já era bem baixo, em torno de quinhentos mil, mas o que eles conseguiram foi muito menos que isso. Então, os projetos foram repensados para a realidade financeira que tinham, e é nessas estratégias que a questão da dívida aparece, como falaremos depois. Já Felipe Guerra sempre assumiu a precariedade como parte de seu processo de criação, o que é uma marca dos filmes de horror, que é o gênero no qual ele transita. Seu último longa-metragem, de 2011, *Entre em pânico ao saber o que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado*, dialoga com vários filmes do gênero e se diverte com isso.

5 - <https://www.facebook.com/CineF.ufrgs/>

Os diretores de curtas-metragens, nesse sentido, possuem uma liberdade maior de realização, pois o tamanho da equipe é bem menor. Filmes que custaram até cinco mil reais têm rodado os festivais. Taís Fernandes defende tanto o formato do curta-metragem quanto do baixo orçamento por trabalhar com uma ideia de um filme de guerrilha, de urgência, em que questões precisam ser abordadas e problematizadas, como as do feminino.

Entre os nossos convidados nenhum pensou em não fazer o filme por não ter as condições ideais e é aí que o próximo tópico aparece forte para nós, as redes. Nesse caso, são as redes de contato, sejam do diretor, sejam do personagem focado, quando o projeto é também um documentário. Em especial são ativadas redes de amigos e de familiares, de pessoas para a equipe técnica e artística; e o tamanho do projeto vai depender do tamanho dessa rede.

As redes para a realização de um filme de baixo orçamento são essenciais. Vimos que elas se formam por grupos de afinidade, por proximidade familiar, ou, o que se tornou bastante comum, colegas de turma, em especial dos novos cursos de audiovisual, ou de comunicação, e outras áreas afins. E isso ficou evidente na conversa com nossos convidados. Um exemplo emblemático é o de *Castanha* (2104), de Davi Pretto. O filme sobre o ator Carlos Castanha precisou ativar toda a rede de contatos do próprio ator, a começar com a participação da família do ator (sua mãe), e também da família do diretor (a mãe!). Contou com a atuação de amigos de Castanha, em seus locais de trabalho, como boates e teatros; contou com amigos do diretor e outras pessoas que já haviam participado de seus curtas-metragens. A maioria dessas pessoas participou “gentilmente” da produção, o que demandou do diretor planos mais fechados para não inserir no quadro quem não estava envolvido com a produção.

Os filmes de Felipe Guerra também contam com a participação de seus amigos e familiares, como sua avó que adora atuar! As gravações nos fins de semana permitiam essa interação, espécie de ação entre amigos. Contratado, mesmo, só o técnico de efeitos especiais. Talvez essa informalidade no campo do audiovisual tenha dificultado para ele seguir produzindo longas de horror, já que há um limite para trabalhar sem ganhar, em especial para quem não vive exclusivamente do audiovisual.

É o que se observa da estratégia de Diego Tafarel. Os atores de seus filmes ficcionais atuam de graça, mas são convidados para participarem de outros projetos em que são pagos, e assim a rede vai se expandindo. A estratégia foi diferente com o documentário-ficcional de Tafarel, sobre Nei D’Ogum. Personagem conhecido de Santa Maria, ativista de causas LGBT e negras, Nei tornou-se amigo de Diego e propôs ao diretor fazer um documentário sobre ele. Dessa provocação surgiu o curta-metragem *Preto pobre puto* (2016), que igualmente utilizou as redes de amizades e familiares de Nei para ser construído. Diego contou que tinha várias horas de depoimentos, imagens de lugares em que visitava com Nei, até decidir sobre como seria o filme, mas toda essa aproximação só foi possível por conta do próprio Nei.

Outro caso em que as redes de contato do próprio representado foram usadas foi no também documentário-ficcional de Lissandro Stallivieri, *Abelar Bertussi* (2012). O diretor conta que foi contatado para fazer uma espécie de vídeo musical, mas concordou apenas se também pudesse transformar o projeto em algo que contasse a vida de Bertussi, um famoso cantor de música gaúcha. Bertussi, já com seus oitenta anos, queria registrar os muitos músicos e grupos musicais com quem cantou. E seus amigos realmente atenderam ao chamado dele, indo participar das gravações. E são muitos!! Como era um projeto difícil de ser realizado, foram quatro anos em que Lissandro acompanhou o cantor, em shows, apresentações na televisão; coletando imagens de antigos programas gravados. Também reconstituiu ficionalmente várias passagens da vida do músico, traçando uma espécie de panorama de um aspecto da cultura gaúcha que, embora na Serra, está ligado às tradições do Pampa; dos bailões, e das danças de salão. O projeto final foi muito maior do que o diretor poderia financiar, e só aconteceu por conta da forte participação e prestígio de Abelar Bertussi!

Se as redes, portanto, nos permitem realizar o projeto, o que isso poderia nos dizer sobre a Economia da Dádiva?

Baixo orçamento e a Dádiva

Alguns aspectos nos chamaram a atenção nesta primeira incursão. Em primeiro lugar, o envolvimento dos realizadores com seus projetos de uma forma muito pessoal. Mesmo quando foram convidados para realizar os projetos, como Tafari e Stallivieri, com o andar da produção os projetos também se transformaram em seus projetos. E para isso eles deram mais do que receberam.

Os valores de editais que os filmes conseguiram, quando conseguiram, não eram suficientes para dar conta de todos os gastos, em especial nos longas-metragens como *Castanha*, *Dromedário no Asfalto*, *Abelar Bertussi*. Esse aspecto não contabilizado faz parte do valor final do projeto, e é parte do investimento que diferentes pessoas fazem para que o filme exista. São amigos que participam de graça, atuando, cedendo espaços para gravação, ou até mesmo oferecendo sua expertise técnica. Um aspecto interessante da dádiva é que aquilo que você dá continua sendo seu. Então, um músico que faz uma trilha para um filme, sem cobrar por ela, não perde sobre ela seus direitos autorais, e poderá receber o prêmio a ela destinado. É a dádiva que retorna.

Novos trabalhos, prêmios, ampliação da rede de contatos são formas de dádivas que retornam para os que participam do projeto, e que podem, futuramente, significar ganhos financeiros, pois essa é uma discussão que queremos fazer. Como equilibrar a discussão sobre a dádiva com a questão de que a cadeia de produção do cinema também precisa de lucro para se manter e se reproduzir. E esse talvez seja o problema do modelo de Felipe Guerra com seus filmes de horror, a falta final desse equilíbrio, já que os envolvidos não eram do audiovisual e nem pretendiam fazer parte dessa cadeia de produção. Essa é uma hipótese bem provisória.

Sem os amigos, entretanto, é quase impossível realizar os filmes, mesmo que os diretores ocupem muitas das funções técnicas. Em *Dromedário no Asfalto*, por exemplo, o envolvimento pessoal do ator Marcos Contreras, que viu parte de sua história involuntariamente ser contada na narrativa fílmica, foi fundamental para que o projeto existisse. Idem sobre os demais membros da equipe que trabalham com o diretor, e que junto assumem a produção e seus custos.

A dádiva serve para reforçar as relações, e elas são em especial ativadas quando a questão é realizar o primeiro longa-metragem, que é a marca definitiva de uma produção dentro do campo.⁶

A outra questão que nos fala da dádiva são os próprios editais, em que os realizadores recebem um valor para investirem em seus projetos. Podemos pensar nos editais como doações, de fontes públicas ou privadas, e o que retornará são os filmes em si. Produtos da cultura, que abordam aspectos pouco falados ou vistos, de lugares, pessoas, coletividades que estão fora do holofote da grande mídia. Ou pelo menos não estão em foco pelas perspectivas abordadas.

Desse modo, os filmes assim produzidos são, em si mesmo, as dádivas que ficam para as equipes, para os representados e para as sociedades que os apoiam e os fazem circular, como parte de sua cultura e memória.

Referências

- BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizontes, 2010.
- IKEDA, Marcelo. O novíssimo cinema brasileiro. *Cinéma d'Amérique Latine*, n.20, 2012, p. 136-149.
- MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- OLIVEIRA, Maria Carolina V. O lugar dos independentes: práticas e representações de independência a partir da observação do "novíssimo" cinema brasileiro. *Anais do 39º Encontro Anual da Anpocs*, 2015.
- ROSSINI, Miriam S.; OLIVEIRA, Vanessa K. L.; NILSSEN, Bibiana, ALMEIDA, Guilherme F. Tendências do Cinema Brasileiro Contemporâneo. Modelos de produção e de representação. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, Famecos/PUCRS, v.21, n.35, 2016, p.2-11.
- RUY, Karine S. *Um longa na cabeça e (bem) menos de um milhão na conta: estudo sobre a produção e a circulação de baixo orçamento no RS*. Tese. (Doutorado em Comunicação). PPG em Comunicação – PUCRS, Porto Alegre, 2016.
- SILVA, Vitális M. *A produção contemporânea de longas-metragens no RS: um olhar antropológico sobre a relação entre cineastas, Estado e mercado*. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social). PPG Antropologia Social – UFRGS, Porto Alegre, 2017.

Ladrões de cinema (1977) e a carnavalização do filme histórico.¹

Sweet thieves (1977) and the historical film carnavalization

Miriam Silvestre Limeira²
 (Mestre - UnB / SEEDF)

Resumo: Proponho a discussão sobre o que caracteriza o gênero do filme histórico e de que maneira se configura todo um ideário a respeito deste conceito através do filme *Ladrões de cinema* (1977), produção brasileira dirigida por Fernando Coni Campos (1933-1988). O filme ultrapassa a mistura de discussões sobre metalinguagem no cinema, abordando elementos como a divulgação da história para além do texto acadêmico, presente em outros campos (como nos sambas-enredo, por exemplo).

Palavras-chave: História do Cinema, Cinema Brasileiro, *Ladrões de Cinema*, Gêneros Cinematográficos, Carnavalização

Abstract: I propose the discussion about what characterizes the genre of the historical film and how a whole idea is formed about this concept through the movie *Sweet thieves* (1977), Brazilian production directed by Fernando Coni Campos (1933-1988). The film goes beyond the mix of discussions about metalanguage in cinema, addressing elements such as the dissemination of history beyond the academic text, present in other fields (such as sambas-plot, for example).

Keywords: History of Cinema, Brazilian Cinema, *Sweet thieves*, Film Genre, Carnivalization

Introdução

Neste artigo apresento um recorte de minha pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, em que estudo “comédias históricas” no cinema brasileiro. Para tanto, proponho a discussão sobre o que caracteriza o gênero do filme histórico, a ligação de alguns filmes com a comédia e de que maneira se configura todo um ideário a respeito deste conceito através do filme *Ladrões de cinema* (1977), produção brasileira dirigida por Fernando Coni Campos (1933-1988), com a carnavalização da história.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: *Histórias: crítica, carnavalização, hiatos*

2 - Doutoranda em História (linha de Ideias, Historiografia e Teoria) pela Universidade de Brasília (UnB) com pesquisa sobre comédias históricas no cinema brasileiro. Mestre em História Social e das Ideias (UnB). Especialista em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela UFG. Professora de História e de Sociologia da Secretaria de Estado e Educação do Distrito Federal.

Na trama, um grupo de moradores do morro Pavãozinho rouba os instrumentos de filmagem de uma equipe de produção norte-americana que realizava imagens do carnaval carioca. De posse dos equipamentos, todo o grupo (com exceção de Silvério, que precisa pagar suas dívidas e queria a venda do maquinário) decide filmar os acontecimentos referentes à Inconfidência Mineira.

Bastante elogiado já à época de sua estreia, o filme ultrapassou a mistura de discussões sobre metalinguagem no cinema, abordando elementos como a divulgação da história para além do texto acadêmico, presente em outros campos (como nos sambas-enredo, por exemplo). A própria escolha de Tiradentes e os inconfidentes como tema de filme a ser realizado pelo grupo fornece diversos elementos sobre que tipo de cinema se almejava, o que serviria de aclamação, de reconhecimento, além de toda a discussão sobre o que configura uma produção que se encaixe no gênero histórico ou o que era à época (fim dos anos de 1970) a produção nacional. O que é motivo de riso, motivo para a sátira? Sobre quem se quer rir? Esta premiada comédia da década de 1970, em plena ditadura militar oferece ricos caminhos de análise para pensar não apenas sua época de produção, mas o gênero histórico na cinematografia brasileira e a representação do passado pelo uso da alegoria perpassada pela carnavalização.

Pensar o gênero histórico no cinema brasileiro a partir deste filme em especial nos oferece um rico panorama a respeito da forte presença deste estilo na produção nacional. No que implica este gênero cinematográfico chamado de histórico? O que seria este gênero e, especificamente, de que maneira ele se configurou na história do cinema do cinema nacional? Não me cabe aqui a repetição de uma lista de obras por vezes bastante conhecidas do público. No entanto, trata-se de um percurso que considero necessário para avançarmos na compreensão sobre como o humor também apresenta sua narrativa a respeito do passado. No seu estudo sobre a comicidade, Henri Bergson mencionou como o riso serviria de elemento de identificação de um grupo e como possui significação social (BERGSON, 2001, p. 101-106). Em relação ao caráter cômico, Bergson mencionou de que forma o riso se encontrava presente na vida diária e se tornava marcante na representação. Sua importância ainda receberia maior destaque pelo fato de que a comicidade forneceria informações sobre a imaginação humana nos planos coletivo, social e popular (BERGSON, 2001, p. 2). Por atuar no plano coletivo, o riso seria uma representação das imagens de um grupo, tendo uma significação social e correspondendo às exigências da vida comum. Desta forma, o que Bergson propôs foi uma análise da comicidade no seio de seu próprio ambiente, que seria a sociedade. Nas diferentes maneiras que evocam o riso estariam presentes disfarces da sociedade e, inclusive, da natureza (BERGSON, 2001, p. 31).

Diversas formas de expressão cultural, dentre as quais ressaltam-se a caricatura, a literatura, o cinema e o teatro contribuíram para afirmar e identificar o tema e a figura aqui propostos. Contudo, no nosso entendimento, reconhece-se aqui que o cinema propiciou uma maior propagação de imagens facilmente reconhecíveis pelo mundo. De acordo com Marc Ferro, o cinema desde sua origem teria passado a intervir na história quando em seu

discurso, fosse pelo documentário ou filme de ficção, estiveram presentes representações, doutrinas ou mesmo propaganda através do uso da imagem (FERRO, 1992, p. 13). Associando-se a comicidade ao cinema podem ser construídas as mais diversas representações.

Em que medida as diversas formas de “leitura cinematográfica da história”, utilizando a expressão de Marc Ferro (1992, p. 19) posicionam o historiador perante as inúmeras possibilidades de percepção sobre o passado? Ao valer-se do cinema não apenas como fonte histórica, mas também como fio condutor para compreender uma apreensão da História. O cinema se constitui como um lugar de memória, no qual imagem e imaginação se apresentam como partes integrantes e constituintes do conhecimento histórico. De certa maneira, como ressaltaram Mariza de Carvalho Soares e Jorge Caldeira, por meio do cinema constituiu-se uma espécie de suporte para a divulgação da narrativa histórica e também veículo para a construção da memória. Ainda em relação aos mesmos autores, cabe reforçar que:

Às vésperas do século XXI, constituímos sociedades datadas não apenas de textos escritos e falados, mas de um vasto conjunto de imagens. Um filme não é um livro. No entanto, estática ou em movimento, uma imagem pode ser ‘lida’ de maneira similar a um texto escrito. Quando um filme é apresentado ao público, ele surge como resultado de uma intertextualidade que combina diferentes linguagens: textos orais – a palavra falada ou cantada –, escritos – letrados e legendas – e visuais – a própria imagem projetada, os cartazes, a propaganda nos jornais, entre outros. Na intersecção entre elas surgem nos filmes personagens que muitas vezes podem ser fictícios, mas onde as cenas vividas são ‘reais’, pois as relações sociais e o mundo representado na tela foram retirados da própria sociedade. (SOARES; FERREIRA, 2001, p. 11).

Desta maneira, seguiremos aqui um percurso que abrange os seguintes pontos: o filme histórico e sua popularidade no cinema brasileiro e a análise em si do filme de Fernando Cony Campos, a partir da carnavalização da História.

O filme histórico no cinema brasileiro: também um gênero presente do gosto do público

A relação entre cinema e história não é mais uma novidade em termos de debates historiográficos. O alçar o filme à categoria de fonte para o historiador em seu ofício foi extensamente debatido graças às obras do historiador francês Marc Ferro (comumente associado à 3ª geração da Escola dos Annales), já na década de 1970. Anteriormente, também na França, seu contemporâneo, o crítico de cinema e historiador Pierre Sorlin (1980) elencou especialmente as nuances que caracterizam os filmes históricos. No campo dos estudos cinematográficos, autores como Robert Burgoyne (2002), Jonathan Stubbs (2013) escreveram especificamente sobre o gênero. Mais recentemente, entre os historiadores de profissão, Natalie Zemon Davies (2000) e Robert A. Rosenstone (2013 e 2010) são os principais nomes não apenas no que se refere às relações entre cinema e história, mas sobre filmes

históricos em geral. Articular as percepções destes autores em conjunto com os filmes selecionados por fontes, permite uma melhor compreensão acerca do que caracteriza o gênero e apreendermos sua força na cinematografia nacional.

O historiador Robert A. Rosenstone, em seus estudos sobre as formas de representação do passado em filmes, apresentou três categorias básicas que se inserem no gênero cinematográfico histórico: o *drama social*, o *filme histórico de oposição* e o *documentário de compilação*. A esse respeito, Rosenstone destacou: “Com suas várias abordagens da história na tela, cada um desses tipos de filme faz deduções um pouco diferentes acerca da realidade histórica, do que é importante que saibamos sobre o passado” (2010, p. 32). E quando se trata da confluência entre estilo e agrado do grande público, os três modelos elencados por Rosenstone foram contemplados nas medições de bilhetagem no Brasil.

Um bom parâmetro para pensarmos os gêneros mais presentes e populares na produção nacional são os dados oficiais elencados desde a década de 1970 (pela Embrafilme) e, nos dias atuais, pela ANCINE (Agência Nacional de Cinema). Dessa maneira, à listagem mais atual dos filmes que atingiram as maiores marcas de público no Brasil³. Dentre os anos de 1970 e 2017 figuraram os mais diversos gêneros cinematográficos (o que por si só poderia já nos apresentar uma série de questões quanto às preferências do público destas sessões ao longo de décadas). No entanto, chamo aqui a atenção para um aspecto presente nestas listagens. Juntamente com a comédia (seja ela de teor erótico ou voltada para o público infanto-juvenil) é possível ver entre os títulos produções de teor histórico (sejam de cunho oficial⁴, adaptações literárias, cinebiografias, ambientação histórica, ou religiosos).

Retornamos aqui à lista das maiores bilheterias (considerando como uma bilhetagem de grande porte números superiores a 500 mil espectadores), seguindo, no entanto, este recorte de gênero cinematográfico. Conforme mencionei, em conjunto com as comédias, pornochanchadas e filmes infanto-juvenis, os filmes históricos (com as mais diversas variações) são presença marcante junto ao público. No que se refere à categorização estabelecida por Rosenstone encontramos esses modelos ao longo de todo o documento elaborado pela ANCINE, com destaque para outras nuances como a cinebiografia e também a adaptação literária de ambientação histórica. Listo adiante alguns exemplos destas produções, sob diferentes recortes, conforme as tabelas seguintes, de acordo com o levantamento de produções nacionais entre 1970 e 2018:

Colocação	Título	Direção	Estreia	Público
56º	<i>Independência ou morte</i>	Carlos Coimbra	1972	2.924.494
255º	<i>A batalha de Guararapes</i>	Paulo Thiago	1978	979.034

3 - Cf. https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105_0.pdf (acesso em 20/06/2019)

4 - Chamarei aqui de “oficial” o filme histórico expressamente elogiado pelo governo à época de sua estreia. O caso mais flagrante deste enfoque talvez seja *Independência ou morte* (1972), dirigido por Carlos Coimbra. Uma das chamadas publicitárias do filme foi a nota expedida pelo então presidente, general Emílio Garrastazu Médici elogiando seu caráter educacional, informativo e brasileiro, conforme é possível atestar pela nota de 07/09/1972, publicada no *Jornal do Brasil*, conforme o link disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/66321 (acesso em 15 jul. 2019).

386º	<i>Guerra de Canudos</i>	Sérgio Rezende	1997	655.016
------	--------------------------	----------------	------	---------

Tabela 1: Filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores, do gênero histórico tradicional

O que significa pensar em eventos e de que maneira isto poderia associar-se a um modelo tradicional de história? Não se trata aqui dos únicos exemplos de filmes históricos da cinematografia brasileira, mas que (segundo este recorte) estão entre os que alcançaram relativo sucesso junto ao público. É possível, à primeira vista, construir uma noção a respeito do gênero, com acontecimentos tidos como marcantes e referenciais para uma sociedade. Na Tabela 1, uma atenção particular para os momentos de produção destes filmes: os dois primeiros em momentos distintos da Ditadura Civil-Militar no Brasil e o terceiro, talvez o mais popular dentre os formatos clássicos de filmes históricos produzidos à época da chamada Retomada do cinema brasileiro.

Colocação	Título	Direção	Estreia	Público
1º	<i>Nada a perder</i>	Alexandre Avancini	Mar./2018	12.184.373
10º	<i>Os dois filhos de Francisco: a história de Zezé Di Camargo & Luciano</i>	Breno Silveira	Ago./2005	5.319.677
39º	<i>Chico Xavier</i>	Daniel Filho	Abr./2010	3.413.231
46º	<i>Xica da Silva</i>	Carlos Diegues	Set. /1976	3.183.582
51º	<i>Cazuza - o tempo não para</i>	Sandra Werneck e Walter Carvalho	Jun./2004	3.082.522
125º	<i>Luz del Fuego</i>	David Neves	Mai./1982	1.751.930
175º	<i>Carlota Joaquina, princesa do Brasil</i>	Carla Camurati	1995	1.286.000

Tabela 2º - Filmes brasileiros com mais de 500.000 espectadores, cinebiografias

A Tabela 2 nos apresenta uma das predileções do público brasileiro, a cinebiografia. Categoria muitas das vezes associada ao gênero do filme histórico, existe em língua inglesa a expressão *bio-pic* para caracterizar esse estilo e a respeito da qual muitas já foram as publicações e estudos sobre esta forma particular (não necessariamente verossímil) do gênero que alimenta no público uma percepção a respeito da história. No que se refere às grandes bilheterias do cinema nacional, talvez esta categoria de filme histórico esteja entre o estilo mais apreciado dentre o público. O que há na cinebiografia de tão atraente para levar assim às pessoas para as salas de exibição? Aqui, uma pequena parcela da volumosa quantidade de obras pautadas para esse olhar sobre as mais diversas elaborações de imagens sobre pessoas que se tornaram conhecidas (por inúmeras razões) entre o público. De cantores populares, como a dupla sertaneja Zezé Di Camargo e Luciano a Elis Regina passando por ex-presidentes como Getúlio Vargas (personificado por Tony Ramos) e Luís Inácio Lula da Silva (papel do então pouco conhecido do grande público Rui Ricardo Dias) ou Tenório Cavalcanti (o “homem da capa preta”, no cinema interpretado por José Wilker). Por mais uma vez retomo a questão com a qual iniciei este artigo: a que história nos remetemos quando

5 - Neste primeiro momento, a título de compreensão das diversas nuances de obras cinematográficas de ambientação histórica optei por um recorte nesta tabela que contemplasse as seguintes temáticas (que posteriormente serão desenvolvidas no capítulo): eventos históricos, adaptações literárias (no caso romances históricos ou de ambientação histórica) e cinebiografias.

6 - Em relação a este subgênero optei por apenas listar alguns dos títulos para melhor ilustrar sua importância, dadas as extensões deste artigo. Excluindo os filmes infanto-juvenis, comédias e pornochanchadas (talvez os gêneros mais presentes junto ao gosto do público brasileiro), as cinebiografias e as adaptações literárias de ambientação histórica seriam os de maior presença na preferência desde 1970, ano das primeiras contagens sistematizadas pelo Estado, com a Embrafilme.

se trata daquilo que atrai o público brasileiro? Reitero, ao falarmos aqui da cinebiografia, quão diversas são essas personalidades retratadas em narrativas pautadas pela mescla entre ficção e verdade... E, dentro deste somatório, os filmes alimentam noções e ideias sobre essas pessoas, sobre esses fatos narrados. Um exemplo clássico, inclusive quando se trata da distância entre as fontes e o imaginário representado nas telas temos com o filme *Xica da Silva* (1976, dirigido por Carlos Diegues e estrelado por Zezé Motta no papel título), a ser analisado em outro capítulo. O filme de Diegues sedimentou uma imagem sobre esta mulher negra escravizada associada a um estereótipo potencialmente sexualizado, anos depois realimentado com a telenovela realizada pela extinta TV Manchete, de mesmo título, entre 1996 e 1997. Quando se trata da cinebiografia, há que ser considerado que se trata de lançar luzes sobre aspectos específicos, mas qual o intuito ao se apresentar determinadas passagens em detrimento de outras?

E em relação ao Tiradentes, “mártir da independência” (para utilizar o subtítulo de uma das versões sobre sua vida)? A trajetória de Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes (1746-1792) por diversas vezes transposta para as telas na cinematografia nacional. Poderíamos citar ao menos três versões em épocas distintas e distantes no tempo entre si por meio de olhares e perspectivas diversas. Carmen Santos, na década de 1940, dirigiu e produziu um épico (hoje considerado perdido) sobre o mártir da Inconfidência que levou dez anos entre confecção, filmagens e estreia (com um enredo peculiar que sozinho garantiria as proporções de um épico) intitulado *A inconfidência mineira*. Espectadores na década de 1970 assistiram à mesma história contada por vieses muito diferentes: *Os inconfidentes* (1972), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, trouxe os autos e julgamento dos participantes da revolta com poemas árcades permeando os diálogos da trama; por sua vez, *O mártir da independência* (1977), dirigido por Geraldo Vietri apresentou um formato bastante tradicional, muito de acordo com os ditames da ditadura militar para filmes de temática histórica. O período da Retomada do cinema brasileiro (1995-2002), com sua profusão de filmes históricos, não deixou de narrar o mesmo enredo; desta vez, estrelado por Humberto Martins no papel título da fita homônima dirigida por Oswaldo Caldeira em 1998. E, mais recentemente, *Joaquim* (2017), dirigido por Marcelo Gomes, trouxe uma outra leitura sobre os mesmos eventos e a mesma personagem histórica.

E não foi apenas o cinema quem trouxe à tona a memória sobre a Inconfidência e seu mártir. Por mais de uma ocasião, Tiradentes foi tema de samba enredo em escolas de samba. Em 1949, o G. R. E. S. Império Serrano levou em seu desfile a canção *Exaltação a Tiradentes* (composto por Estanislau Silva, Mano Décio e Penteado) e ganhou o prêmio principal entre as demais agremiações. De maneira mais ampla, também em composição de Mano Décio (em parceria com Manoel Ferreira e Silas de Oliveira) para o Império, *Heróis da liberdade* também fez referência a Tiradentes e aos Inconfidentes, desta vez com o 4º lugar do Grupo 1 no Carnaval de 1969.

A história carnalizada: *Ladrões de cinema* (1977)

Reforço todas estas considerações entre referências fílmicas e sambas para tratar aqui especificamente de um filme aparentemente hoje pouco lembrado, *Ladrões de cinema* (1977)⁷. Dirigido pelo cineasta baiano Fernando Cony Campos (1933-1988), a trama narra as aventuras de um grupo de moradores do morro do Pavãozinho (RJ) que (fantasiados de indígenas) rouba os equipamentos de filmagem de uns estrangeiros (norte-americanos) que faziam imagens do Carnaval carioca. A ideia inicial era a de venderem os equipamentos para então dividirem o conseguido com o roubo. Entretanto, tudo muda quando um dos membros do grupo, Fuleiro (interpretado por Antônio Pitanga) se transforma como que enfeitiçado pela magia do cinema; da mesma forma que Luquinha (interpretado por Milton Gonçalves). Assim, o que antes era um roubo torna-se uma grande ideia de filmagem, onde seria realizado um filme histórico e sobre Tiradentes!

Filme muito elogiado no X Festival do Cinema Brasileiro de Brasília em 1977, no entanto recebeu apenas um único prêmio, para Lutero Luiz como coadjuvante no papel daquele que não queria fazer filme nenhum, mas interpreta ninguém menos que Silvério, o traidor dos inconfidentes, por precisar pagar uma dívida com Ruy Zebra (personagem interpretado por Grande Otelo). Este trabalho de Cony Campos se configura por características que tornam difícil enquadrá-lo especificamente em um gênero. Na verdade, o que se consegue perceber é um trânsito entre diferentes gêneros: é comédia (pela forma como suas personagens principais foram apresentadas), é metalinguagem (ao conduzir uma trama que desde sua abertura de créditos coloca o filme dentro do filme em diferentes momentos, do documentário ao histórico, mas também ao prestar homenagens a nomes importantes do cinema brasileiro, como Ruth de Souza e Rodolfo Arena, por exemplo)... De qualquer forma, não há como negar a inventividade deste filme repleto de improvisos e de tantas discussões colocadas de maneira pontual em um texto visual pautado pelo cômico.

Sua singularidade à época de sua estreia pode ser medida no grande descontentamento pela escassez de prêmios no Festival de Brasília, bastante noticiado em matérias do jornal *Correio Braziliense* em 1977, como as atividades para professores da Rede Pública de Ensino do Rio de Janeiro para seu uso em sala de aula...⁸

7 - Até junho de 2019 era possível o acesso pelo link com o filme completo no site YouTube (https://www.youtube.com/watch?v=3YHs_ebV2JQ&t=4068s, acesso em 25 de junho de 2019), no entanto o canal onde constava esta obra foi excluído. Plataformas de compartilhamento de obras cinematográficas, como MakingOff (conforme consta no link disponível em <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=54592>, acesso em 25 de julho de 2019) ainda é uma possibilidade de contato com o filme. Na TV por assinatura, no caso Canal Brasil, encontramos por vezes sua exibição na grade. Não foram encontradas referências de lançamentos em VHS ou DVD deste trabalho em especial. Até mesmo as notícias em jornais da época, mesmo com os diversos elogios à obra, começam a rarear a partir de 1980, conforme será analisado mais adiante. Considero pertinente destacar essas informações, pois mesmo em se tratando de um filme bastante elogiado quando de sua estreia, ainda assim não quer dizer que a experiência de assisti-lo seja algo acessível para o espectador nos dias de hoje.

8 - A este respeito, no “Caderno B” do *Jornal do Brasil* (RJ) de 14 de setembro de 1977, foi publicada uma carta, escrita por Rosângela de Oliveira Dias, elogiando esse tipo de exibição para professores, seguido de debate: “O cinema como auxiliar didático é muito importante e deve ser incentivado, pois é um meio de expressão e de aprendizagem. O filme *Ladrões de cinema* talvez seja mais eficiente que vinte aulas sobre a Inconfidência Mineira. Recomendei o filme aos alunos e fiquei entusiasmada com a promoção da Casa Sendas, porque notei, independente do interesse comercial, a preocupação de promover o filme por sua mensagem cultural”. Não são muitas as notícias sobre este tipo de exibição do filme, mas de qualquer forma, a partir desta carta po-

Retomando as considerações sobre o filme de Coni, de que maneira se articulam essas considerações? De que maneira é possível pensar esta fita além do caráter metafílmico? A forma como foi estruturada a narrativa sobre Tiradentes nos aponta para as condições de produção no Brasil e a importância da produção de cunho histórico. A década de 1970 da produção nacional foi alimentada não somente por títulos estrelados por Amácio Mazzaropi, os Trapalhões ou pornochanchadas. O gênero histórico (do tradicional ao alegórico) marcou sua presença. Desde obras como *“Independência ou Morte”* (1972, de Carlos Coimbra) a *“Xica da Silva”* (1976, de Carlos Diegues) até *“Os Inconfidentes”* (1972, de Joaquim Pedro de Andrade), para mencionar apenas alguns títulos.

Marc Ferro, nos seus estudos relacionando cinema e história, ressaltou a importância dos filmes como fontes históricas, apesar destas fontes poucas vezes “fazerem parte do universo do historiador” (FERRO, 1992, p. 79). A partir do estudo das imagens cinematográficas, considerando-as como documentos históricos, pode-se estudar uma época e as representações produzidas no período.

As representações do mundo social são múltiplas e concorrentes: operando através de categorias de delimitação e classificação, elas organizam formas de apreensão e compreensão da realidade. Os filmes, como figurações de realidades sociais, podem entrar em conflito com as representações dominantes, veiculando novas representações que desestruturam as categorias tradicionais para conferir sentidos à realidade, ou podem fazer prevalecer representações consagradas. Considerando que para um filme de ficção “não existe um único referente, mas graus diversos de referência” (VERNET, 1995, p. 105), um mesmo filme pode interpelar os espectadores de diferentes maneiras. De acordo com as formas como cada espectador recebe as imagens e interpreta os filmes, as quais estão orientadas pelas representações que configuram, para cada espectador, o mundo social, o texto fílmico sofre diferentes apropriações e significações. Marc Vernet considerou que os filmes de ficção obedecem a programas, produzindo infinitas variações ficcionais sobre elementos estruturais invariáveis. Um filme de ficção, de acordo com essa perspectiva que se baseia nos trabalhos do teórico literário Vladimir Propp, é constituído de sequências programadas que conduzem a um final que representa o restabelecimento do estado inicial configurado como ideal. O filme representa uma ordem social que indevidamente alterada deve ser restaurada em sua configuração original (VERNET, 1995, p. 128).

Se os filmes, como séries de discursos, apreendem e estruturam um determinado mundo, moldando-o como representação, convém refletir, como sugere Roger Chartier, “sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real” (CHARTIER, 1990, p. 23-24) para compreender a maneira como os discursos apropriados “afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo” (CHARTIER, 1990, p. 24). O modelo de história cultural formulado por Roger Chartier, que “tem por principal objeto identificar o modo como

demos ter uma noção da popularidade do filme à época de sua estreia. Cf. 14/09/1977, Caderno B, página 2, Seção de cartas: “cinema nacional” e a promoção da casa Sendas. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/167460>, acesso em maio de 2019.

em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 1990, p. 16-17), propõem que se estude a recepção e a apropriação de textos e de imagens. Filmes, em geral, não são considerados produções pertencentes aos níveis eruditos da cultura, sendo classificados como produtos da cultura de massas. Alguns filmes, entretanto, apresentam estruturas complexas que os distinguem da maioria da produção cinematográfica e outros não apresentam inovações sendo quase uma repetição de narrativas e temáticas usuais. Todo filme utiliza códigos cinematográficos e códigos não-cinematográficos para se constituir como um sistema fílmico singular. A diferença entre os filmes originais e os filmes banais, segundo Christian Metz, funda-se nas formas de utilização dos códigos, os primeiros utilizam-nos de maneira mecânica, enquanto os segundos operam-nos de maneiras inéditas ou pouco usuais. Contudo, mesmo filmes aparentemente banais podem – e acredita-se ser este o caso – apresentar elementos de análise, na medida em que consolidam ou constroem imagens de forte representatividade, uma vez que todo filme é sempre um sistema singular, único, distinguindo-se dos demais pelas formas como os diferentes códigos são atualizados e inter-relacionados (METZ, 1980, p. 109-144).

O filme analisado pertence a um tipo específico de cinema: o narrativo. Numa definição simples, os filmes narrativos seriam aqueles que relatam uma história. A noção de texto utilizada aproxima-se do conceito definido por Christian Metz. Para Metz, o texto seria o filme em sua materialidade, sobre o qual se construiriam um ou mais sistemas textuais, que lhe confeririam coerência e significados. Sob esta perspectiva, filme original seria o que utiliza os códigos cinematográficos e não-cinematográficos para se constituir como um texto único sobre o qual vários sistemas textuais podem ser produzidos (METZ, 1980, p. 202). De acordo com Metz, nem todo texto fílmico permite a construção de múltiplos sistemas textuais, os quais devem referir-se ao texto em seu conjunto, apreendendo-o como totalidade singular, com o objetivo de reordenar todos os elementos, cinematográficos e não-cinematográficos, existentes no filme.

Dono de uma pequena (e não por vontade própria), mas elogiada filmografia, o baiano Fernando Coni Campos (nascido em 1933, no Recôncavo Baiano, no município de Conceição do Almeida) chegou a dizer que o “cinema é a única arte noturna. Para se realizar, é preciso que se apaguem as luzes, e é na escuridão que ele acontece” (CAMPOS, 2003, p. 14). Parte de uma geração de cineastas que eram, antes de tudo, cinéfilos, Fernando construiu uma obra pautada pela poesia. Realizou ao todo sete longas-metragens entre 1964 e 1983. Desse sete, seu último trabalho *O mágico e o delegado* (1983) o prêmio de melhor filme no 16º Festival Brasília do Cinema Brasileiro. Alguns anos antes, em 1977, *Ladrões de cinema*, foi premiado na categoria ator coadjuvante, com o troféu sendo entregue a Lutero Luiz. Ao final de sua vida, precocemente abreviada na véspera de Natal de 1988 com um ataque cardíaco, Fernando possuía muitos projetos e um em especial estava em andamento: a parceria com o cineasta e jornalista Arnaldo Jabor de um *remake* desta bela obra, e desta vez como um filme musical em estilo hollywoodiano.

A produção de 1977, com um título inspirado no clássico neorrealista italiano *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, já demonstra a tônica de um filme que falará de cinema. A imagem abaixo é bastante significativa quanto ao encanto que o cinema desperta. Nesse momento, uma vez decididos de fazerem um filme (seja ele qual fosse) era preciso escolher sua temática. Após debaterem e discutirem chegam à conclusão de que seria um filme histórico. Em um diálogo os gêneros mais populares à época vêm à tona: “porrada” (filmes de ação e kung-fu), “sacanagem” (as pornochanchadas principalmente). Ao se decidirem pelo filme histórico, mencionam Xica da Silva. No caso, não se trata do filme de Cacá Diegues (realizado um ano antes), mas sim do samba do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro (campeã de 1967). Note que para o grupo à mesa o referencial não é o filme (cujo sucesso ainda hoje é notório, dada inclusive sua presença entre os campeões de bilheteria do cinema brasileiro), o que não acontece com o espectador. Percebe-se aqui um jogo duplo de sentidos com aquilo que o espectador tem de referencial, que lhe confere sentido.



Figura 1ª - Wilson Grey, Milton Gonçalves, Antônio Pitanga e Procópio Mariano, em cena de *Ladrões de Cinema*. | Fotografia de Sérgio Sanz

O tom carnavalesco será dado por toda a estruturação da história de Tiradentes, baseada em clássicos do samba e na musicalização de poemas dos inconfidentes e, com um outro recorte temporal, também na poesia de Castro Alves. Além do que, toda a caracterização é feita com fantasias de carnaval, o que nos oferece uma junção de diferentes saberes e referenciais dando outra tônica à história dita oficial. Voltando a uma nota anterior, em que menciono a carta de uma leitora fica a projeção de qual poderia ter sido o impacto de exposições como essas para professores no Rio de Janeiro... Para as personagens que estão construindo o “filme dentro do filme” não se trata de carnaval, mas sim de um exercício de composição de uma obra de cunho histórico.

Considerações finais

Ladrões de cinema, um filme que a todo momento tratou justamente da paixão e da magia que este meio, esta arte desencadeia nas pessoas – tal como acontece na cena em que a câmera e outros equipamentos de certa forma hipnotizam alguns membros do grupo

9 - Todas as imagens estão disponíveis em: < <https://makingoff.org/forum/index.php?showtopic=54592>>, acesso em outubro de 2019.

incutindo o desejo de fazer cinema. Assim como outras produções, em épocas diferentes, como a chanchada *Carnaval Atlântida* (1952, de José Carlos Burle) e a recente e ácida comédia *A primeira missa, ou tristes tropeços, enganos e urucum* (2014, de Ana Carolina), aqui se tem um ponto comum entre os três filmes: a metalinguagem que confere ao filme histórico uma força que se sobressai sobre outros gêneros. Dessa feita, é preciso atentar nesta nuance a força que é conferida a este gênero, uma vez que (mesmo o filme de Fernando ou os demais mencionados não sejam categorizadas como históricas) há uma legitimidade subentendida, pois foi através dele que se tratou do cinema brasileiro.

Referências

- BERGSON, H. *O riso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BURGOYNE, R. *The Hollywood historical film*. New York: Blackwell Publishing, 2008.
- _____. *The Hollywood historical film*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- CAMPOS, F. C. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on screen: film and historical vision*. Toronto: Vintage Canada, 2000.
- FERRO, M. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 1977.
- RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. 2 volumes. São Paulo: SESC, 2018.
- RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.
- ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- _____; PARVULESCU, C. (orgs.). *A companion to historical film*. Malden: Wiley Blackwell, 2013.
- SALMI, H. (ed.). *Historical comedy on screen*. Chicago: Intellect, 2011.
- SOARES, M.; FERREIRA, J. (orgs.). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SORLIN, P. *The film in history: restaging the past*. New York: Barnes & Noble Imports, 1980.
- STUBBS, J. *Historical film: a critical introduction*. New York: Bloomsbury, 2013.

Expandindo as estratégias de convocação dos personagens no documentário argentino contemporâneo¹

Expanding casting strategies of real characters in the Argentine documentary

Natacha Muriel López Gallucci²

(Doutora em Filosofia, Doutora em Multimeios – Universidade Federal do Cariri)

Resumo: O documentário argentino contemporâneo tem expandido suas estratégias de convocação articulado aos recursos criativos da Cultura Popular. No alargamento das políticas do visível e audível, artistas populares, em especial mulheres, testemunham a crise latino-americana propondo questionamentos não hegemônicos para a leitura de suas próprias experiências criativas. Analisaremos *Yo no sé que me han hecho tus ojos* de Muñoz e Wolf, *Tango un giro extraño* de García Guevara e *El último aplauso* de Kral.

Palavras-chave: Documentário, Cultura Popular, Corpo, Tango, Argentina.

Abstract: The contemporary Argentine documentary has expanded its strategies of casting articulated with the creative resources of Popular Culture. In broadening the policies of the visible and audible, popular artists, especially women, witness the Latin American crisis by proposing non-hegemonic questions for reading their own creative experiences. We will analyze *Yo no sé que me han hecho tus ojos* by Muñoz and Wolf, *Tango un giro extraño* by García Guevara and *El último aplauso* by Kral.

Keywords: Documentary, Popular Culture, Body, Tango, Argentina.

No contexto da filmografia argentina do século XXI e vinte anos após o retorno à democracia, não deixa de surpreender o renovado interesse que jovens diretores e diretoras mostram pelos devires contemporâneos das mulheres na cultura popular do tango. Assim, dentro do processo de alargamento das políticas do visível e do audível no documentário argentino (ANDERSMAN, 2012; PIEDRAS, 2014, LOPEZ GALLUCCI, 2014) *cancionistas* e *mi-longueras*³ são convocadas, entre outros artistas populares, para entrar na cena fílmica por

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST Audiovisual e América Latina: estudos estético-históricos comparados.

2 - Professora da Universidade Federal do Cariri. Bolsista PNPd/CAPES do Programa de Pós-Graduação em Arte (PPGArtes) ICA UFC. Coordenadora do Grupo Filomove e do GT Estudos da Performance (ABRACE). Email natacha.gallucci@ufca.edu.br. Website: www.natachamuriel.com

3 -

diretores que, em maior ou menor medida, compartilham espaços expressivos em primeira pessoa, testemunhando desejos, enigmas e facetas inusitadas das técnicas corpóreo vocais do tango que marcaram suas próprias histórias.

Em uma espécie de duplo desafio de leitura destacamos tanto o lugar subalterno que tiveram *cancionistas* e *milongueiras* na história do tango, quanto a importância que adquire a voz dos diretores e diretoras na cena fílmica, nestes processos de assunção da primeira pessoa no cinema de não ficção na Argentina.

As *cancionistas*, segundo elucidam Horacio Ferrer e Estela Dos Santos (DOS SANTOS, 1994; FERRER, 1970) foram intérpretes vocais que surgiram na última década do século XIX e interpretaram tangos *criollos* com sabor a *couplé* e *zarzuelas* espanholas. Entretanto, de 1915 a 1925, diversas atrizes começam a se desenvolver como *cancionistas* responsáveis por cenas cantadas em peças teatrais chamadas *sainetes* (lembramos que o tango canção só iria nascer em 1917). E chegados os anos de 1930 e até 1950 se desenvolverá a instância mais rica na experimentação vocal feminina do tango. No cinema sonoro nascente, as *cancionistas* se catapultaram (em uma relação tensa entre submissão e parceria) junto aos compositores e diretores (DI NUBILA, 1998). Conseguem atrair a atenção do público internacional para o cinema argentino. Na noite de Buenos Aires estas vozes conformaram junto às Orquestras, um registro do feminino dentro desse mundo marcando estilisticamente a história da música popular.

As *milongueras*, *maestras del compás*, são as bailarinas de tango que, sem estudos formais em dança, desenvolveram nos salões suas habilidades técnicas, coreográficas e de repertório na dança de abraço - acompanhando a época de ouro do tango nos anos de 1940 -; aptas para formar dupla espontaneamente e junto a seu par improvisar com reconhecida excelência o tango de salão ou *milonguero*, a milonga ou o tango valsa. Ambas, *cancionistas* e *milongueiras*, formaram parte de micro-sociedades (PEGORER, 2008; SAVIGLIANO, 1995) nas quais os comportamentos coreográficos de gênero (conductor-conduzida), em sentido amplo e socialmente aceitos, foram repetidos e raramente contestados até os anos de 1990.

Apesar desses códigos fortemente associados ao feminino e masculino, estas tenazes mulheres conseguiram ascender economicamente. Entre 1930 e 1945, nessa sociedade dividida (KARUSH, 2013), o tango era considerado parte baixa da cultura popular e, em geral, os artistas não eram tomados como fonte de ideias culturais, estéticas ou filosóficas do povo. E apesar do reconhecimento social e a ascensão econômica, não foi fácil abrir caminhos para os questionamentos de gênero associados as performances vocais e coreográficas que só chegaram a penetrar o tango nas últimas décadas do século XX, da mão de uma nova geração que guarda uma relação extremamente ambivalente com a anterior, entre a curiosidade, a rejeição, o mal-estar e o louvor.

Considerando esse devir, muitas vezes à margem da historiografia oficial, documentalistas do cinema argentino tentam elevar e colocar, em primeiro plano, saberes e técnicas desenvolvidas por uma geração que criou sua própria linguagem corporal e vocal de tango, como produto de um percurso estético e subjetivo de *autopoiese*. Como arguimos em um

texto dedicado aos corpos e as vozes femininas no cinema (2018), é importante exercer um deslocamento do olhar e não pensar nas artistas como produtos espontâneos da cultura popular. Nesse artigo as consideramos sujeitos de um jogo de tensões; entre a necessidade que os meios tiveram de criar estrelas (*Star System*) e a resposta artística elaborada. Diante dessas demandas produziu-se a criação de um novo estilo, a partir da auto formação ou *autopoiese*. Mulheres que desenvolveram carreiras artísticas e tiveram uma função social de referência.

Neste trabalho percorreremos cenas de três documentários contemporâneos que abrem o século XXI: *Yo no sé que me han hecho tus ojos* (2003) de Lorena Muñoz e Sergio Wolf, *Tango um giro extraño* (2005) de Mercedes García Guevara e *El último aplauso* (2009) de German Kral. A dança e a canção tomam destaque produzindo espaços de reflexão sobre a performance de tango; em uma tensão filosófica, entre o poder do tempo vivido e o passo do tempo, ancorado nos corpos de *cancionistas* e *milongueras*. Pretendemos assim uma aproximação desde a filmografia que contribua na subversão do que entendemos por doméstico ou cotidiano. Sendo o documentário não só forma de conservação da dança e da música, mas espaço de dinamização das tradições artísticas locais que possibilitam o enriquecimento cultural e sua comunicabilidade transnacional. As relações construídas entre os/as diretores/as e as personagens reais convocadas, mostram o tempo histórico confrontando os símbolos coletivos (o clichê da amante, do exotismo sensual das *milongueras*) com uma especial dignidade do declínio corporal. A presença do corpo e da voz oscila entre um objeto perdido lembrado, e outro atual, reativado, mas em outro estado de potência criativa: não sempre performática, mas sim performativa e sondando possíveis leituras não hegemônicas do corpo feminino e seu papel no mundo do tango.

O documentário *Que será que me han hecho tus ojos* de Lorena Muñoz e Sergio Wolf foi muito elogiado na sua estreia em 2003. Participam o próprio Wolf que entra em cena (junto a Aníbal Ford, J. Martinez Suarez e M. Ciacci. O roteiro, urdido *après coup*, foi tecido como crochê de imagens de arquivo em redor da história da cantora Ada Falcón (Aída Elsa Ada Falcone 1905-2002). O achado do paradeiro de Ada no interior da província de Córdoba ativa o processo de investigação que irá escoar em um potente encontro. A belíssima musa de Canaro se retira dos palcos de Buenos Aires em 1942. Depois de 10 anos de parceria e de paixão pelo compositor uruguaio, sua súbita retirada não condiz com sua ampla produção. No auge da sua carreira decide viver como terciária no convento das franciscanas; com votos de silêncio e não cantar mais gerando um vazio incomensurável. Com sua equipe, Wolf e Muñoz decidem visitar a Falcón em Salsipuedes e registrar o encontro com a *imperatriz do tango* que quebra o juramento quando os diretores a colocam diante da câmera. A voz falada emerge da boca de Ada como corolário esperado traz as reflexões *em off* do Wolf, cuja voz pneumática é fio condutor do filme; inclusive escrito e realizado traz muitos reveses, após a morte de Ada em 2002.

O interesse pela cantora e pela época da estrela é a estratégia assumida pela personagem do diretor. Sua voz apresenta tópicos como o a memória do povo que a Argentina foi associada à imagem acústica das *cancionistas*. A culpa por uma paixão proibida entre dois amantes inseridos no contexto tradicionalista que levaram a uma mulher talentosa e independente a abdicar de tudo; bens, arte e vida. Relações que levanta o próprio diretor.

Na entrevista, Falcón realiza uma exclamação surpreendente. Quando vê uma foto de sua juventude ri e afirma: “Ah! para que recordar?...” E, em seguida solicita ao diretor: “... “tem outra?” “Eu era muito bonita, na foto não sei como eu era...”. Quando o Wolf lhe pergunta pelo tango valsa que foi composto para ela, *Yo no sé* ... Ada lhe responde: “Uma porcaria!!”. Nesse círculo de frases como: “ah... que lembranças”, “nunca mais cantei...”, “lhe prometi a deus”, a imagem jovem da cantora em uma tela de televisão se transfigura e se torna “ela”.

O filme rico em metáforas sobre a perda das camadas acústicas que moldavam o sentir do povo argentino nesses anos de ouro encarna em Ada, que não parece estar interessada em transmitir seu saber ou deixar um legado sonoro e vocal. Nas ruas de uma caótica Buenos Aires, metáfora da ruína sonora, Wolf busca o tempo perdido, mas acha quase nada, porque já não encontra signos da transmissão dos valores da época de ouro, necessários para que os novos artistas, os herdeiros da cultura popular, reconstruam essa herança imaterial.

E aqui se estabelece uma clara distinção entre não achar nada e, como o próprio diretor coloca, o que falta. O que falta angústia devido a que tem algum tipo de afeto associado que é difícil de exprimir pelo seu caráter de tensão entre o subjetivo e o coletivo. Wolf reflete em uma entrevista sobre um segundo filme dedicado a Ada⁴. Se o cinema sempre se constrói com o que há mais que com o que falta o desafio, justamente, é compreender que a personagem advém como a metáfora de uma carência de legado cultural que afeta ao diretor e sua geração. No segundo filme dedicado à diva *Viviré en tu recuerdo*, Wolf reestabelece a pergunta sobre a relação entre o cineasta e os “materiais” sonoros da sua obra, que dão origem a novas indagações. A impossibilidade para recuperar a voz de Ada na entrevista realizada 12 anos antes, produzem uma ponderação ímpar sobre a linguagem fílmica documental; suas reflexões desestabilizam a ilusão de eficácia da técnica e recolocam a potencialidade do desejo subjetivo na produção cinematográfica.

O documentário *Tango um giro extraño* foi realizado em 2004 por Mercedes Garcia Guevara foi estreado em novembro de 2005. Foi definido pela crítica como um diálogo com a nova geração do tango e como uma panorâmica do tango atual. Rodado em Buenos Aires narra as histórias de artistas da nova geração de músicos e bailarinos de tango argentino surgidos nas últimas décadas. A diretora traça contrastes sonoros entre os jovens artistas e suas ideias políticas registrando 20 performances. Conjuntamente aborda longos depoi-

4 - Tempo depois em 2015 assombrado por um acidente automobilístico que lhe fez perder o material da entrevista com Ada, Wolf com nova equipe filma *Viviré en tu recuerdo*, estreada em 2016.

mentos sobre os processos de criação destinados a um público exigente e local. Revela-se, sem apelar para a ríspida e incessante divisão músico-cantor-bailarino que impôs o cinema clássico na Argentina.

A diretora manifesta que o projeto nasceu de uma conversa sobre os documentais musicais do gênero, pois ela, de fato, conhecia muito pouco sobre o tango. As excelentes performances apresentam nuances estilísticas e técnicas de registro fílmico. Parte-se princípio de que há vasos comunicantes entre a tradição e a inovação, entre o erudito e o popular operando na contemporaneidade do tango. Uma conversa comum no âmbito da dança remete ao tipo e preferência de calçado. As *milongueras*, afirma Kelly Posadas (afrodescendente argentina), “fazemos um tango *simples* e preferimos o sapato com sola para sentir melhor o chão”. A cantora Dolores Solá narra que, de pequena, sua intérprete favorita era uma italiana, Rafaella Carrá, não as *cancionistas* do tango. Só quando começou frequentar as *milongas* percebeu que existia um micro-mundo. Solá tem um perfil muito menos mimezizado com a época de ouro do tango pela sua filiação a música popular, ao rock e ao jazz, remete ainda mais à estética da contra-cultura argentina das últimas décadas do século XX. Na interpretação vocal e na escolha de trios e duos instrumentais (sem violino, bandoneon ou piano) que a acompanham, Solá faz amplo uso das ferramentas do tango da *Guardia Vieja* e das artimanhas incorporadas das *cancionistas* interpretando milongas e candombes. A câmera reafirma esse caráter de pesquisa experimental do filme. A diretora abre o espaço social sem exotismos para expressar diálogos de gênero, de raça, de classe e entre as gerações atravessadas pelo tango contemporâneo.

El último aplauso de German Kral, foi estreado em 2009 e realizado em coprodução com a Alemanha. Nesse documentário há duas histórias, dois tempos. Um tempo atual com que se inicia o filme, com performances vocais e instrumentais no bar El chino; e depois da morte do dono um outro presente, que coloca esses artistas desempregados em uma luta (junto ao diretor) por voltar aos palcos na procura de um último aplauso.

Na cena em que os jovens da *Orquesta Tipica Imperial* recebem os cantores, destacamos a interpretação por Inés Arce *la calandria de pompeya*. Ela canta *Quando tu no estas* (GARDEL) traçando um caminho reto entre seu corpo vencido pelo tempo, sua voz que resiste e o espectador. No momento da performance sua história de vida emerge expressando a tristeza de uma viúva que toma desse tango o sentido mais profundo da saudade. Kral insere cenas dela indo no cemitério levar flores para seu marido defunto há muitos anos e a canção da passo ao depoimento pessoal. Arte e vida voltam a formar uma encruzilhada onde o documentário não pretende distinguir, mas materializar.

Segundo Piedras (2014), o documentário argentino das últimas décadas tem sofrido uma das transformações mais contundentes de sua história. Esse processo, ainda em andamento, encabeça a renovação e o alargamento das estratégias de convocação no cinema de não ficção. No debilitamento das narrativas totalizantes do mundo histórico, descortinam-se narrativas que expressam a subjetividade do cineasta a partir do uso da primeira pessoa.

O papel da voz e das letras de tango, nestes casos que tratam de intérpretes experientes, não podem ser enquadrados na funcionalidade que lhe outorgou o cinema moderno argentino às artes populares. O dispositivo fílmico constitui um espaço de diálogo sociocultural e de reflexão histórica. Estas *mise-en-scène* sublinham o pertencimento à linguagem popular e à tradição em constante mutação.

Referências

- ANDERSMAN, Jens. *New Argentine cinema*. London/New York: I.B. Tauris, 2012.
- DI NUBILA, Domingo. *La época de oro*, Buenos Aires: Ed. del Jilguero, 1998.
- DOS SANTOS, Estela. *Las cantantes*. In: VVAA. *La historia del tango* Vol. 13. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- FERRER, Horacio. *El libro del tango*. Buenos Aires: Osório-Vargas, 1970.
- KARUSH, Matthew. *Cultura de Clase: radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)* Buenos Aires: Ariel, 2013.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. *Cinema, corpo, filosofia: Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino* (Tese de Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes, Campinas: UNICAMP, 2014.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. *Corpos e vozes femininas: educação e resistência no cinema argentino*. Educação em Revista. 2018, vol.34, n.70, (p.85-100)
- PEGORER, Adriana. *Performing gender in milongas of Buenos Aires*. In: *Body, movement and dance in Global perspective*. International Conference, Hong Kong, China, 2008
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the political economy of passion* (Institutional Structures of Feeling). Westview Press, 1995.

A Margem: a poiésis da obra aberta de Candeias¹

The Margin: the poise of Candeias's open work

Natália Conte²

Resumo: O cinema brasileiro, em busca por identidade audiovisual nacional, proporcionou experiências em produções que destacam ousadia e poesia. É o caso de *A Margem*, do cineasta Ozualdo Candeias, filme nacional que uniu a poética e a técnicas com tanta relevância que denominaria uma fase histórica: o Cinema Marginal. Esse artigo analisou as possíveis características de abertura interpretativa e de experiência estética de *A Margem*, bem como o conceito de poiésis, aisthesis e katharsis.

Palavras-chave: Poiésis, recepção estética, cinema marginal, Candeias.

Abstract: Brazilian cinema, in search of national audiovisual identity, provided experiences in productions that highlight boldness and poetry. This is the case of *A Margem*, by filmmaker Ozualdo Candeias, a national film that brought together poetics and techniques with such relevance that it would call a historical phase: Cinema Marginal. This article analyzed the possible characteristics of interpretative openness and aesthetic experience of *The Margin*, as well as the concept of poiésis, aisthesis and katharsis.

Keywords: Poesis, aesthetic reception, marginal cinema, Candeias.

Introdução

A expressão “Cinema Marginal” corresponde ao período cinematográfico brasileiro entre o final da década de 60 e início de 70. Fase da história nacional em que o país estava dominado por uma ditadura de imprensa e rigorosa fiscalização do conteúdo midiático. Nesse momento, surgem nomes de cineastas que buscavam em suas produções inflexões de contracultura, ignorando a censura e criticando as tendências realistas do cinema tradicional.

As produções realizadas nesse período ganham destaque pelo seu conteúdo inovador, buscando uma experiência estética desde a sua formação narrativa até a concepção final de sua *mise-en-scène*. Entre esses ousados cineastas, encontra-se Ozualdo R. Candeias, considerado um dos pioneiros do Cinema Marginal.

Dado ao seu caráter estético da obra de Candeias, o filme *A Margem*, 1968, é caracterizado por uma produção inovadora, iniciando com uma câmera subjetiva poucos diálogos e uma precisão fotográfica. As características dessa obra de Candeias destacam-se na recepção da obra pelo espectador, onde reside o nosso questionamento desse trabalho: O que acontece com o espectador após a recepção estética de *A Margem*?

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: MARGINAL?

2 - Natália Conte - doutoranda da Universidade Estadual Paulista - Unesp, na Faculdade de Arquitetura, Arte e Comunicação, no programa de Comunicação.

Iniciado os estudos na Escola de Constance, na República Democrática da Alemanha, em Berlim, a Teoria da Estética da Recepção vai orientar a avaliação de *A Margem* durante todo esse trabalho. Segundo Jauss, essa vertente acadêmica tem premissas para investigações científicas de obras de arte em seu tempo, espaço e contraste com a contemporaneidade. Para esse apoio interpretativo, Jauss define três práxis sobre as manifestações histórico-artísticas: a *poiésis*, a *aisthésis* e a *karthisis*.

Visto que cada receptor possui um legado de experiências comunicativas e culturais o conceito de obra aberta, do pesquisador italiano Umberto Eco, se faz pertinente ao refletir que Candeias nos dá espaços não delimitados para a experimentação do prazer estético ao vislumbrarmos o filme *A Margem*.

Assim, as concepções de estruturação fílmica do cineasta, as condições sociais e históricas do período, bem como as considerações teóricas sobre a práxis da recepção estética e as avaliações sobre conceitos de abertura interpretativa serão levados em consideração.

A margem de Candeias

Seis personagens percorrem a margem de um rio lodoso e sujo. O ambiente é feio, imundo e, por vezes, grotesco. Esses personagens encontram-se no decorrer da história e dão vida a mais de uma hora e trinta minutos de narrativa quase sem a oralidade e uma premiada trilha sonora, mais de 40 minutos em câmera subjetiva. Essa foi a estreia de Ozualdo R. Candeias no cinema, ousadia e amplitude artística retratando a transformação do olhar do espectador de algo feio para a beleza de suas imagens.

Com uma simplicidade simbólica, Candeias trata de temas do subúrbio paulista, da prostituição e da mendicância, de cada representação em essência completamente brasileira. “O milagre cinematográfico de Ozualdo Candeias – tão voluntário quanto a maioria dos milagres – consiste em dar a uma realidade social um revestimento mitológico. As condições de vida à margem do Tietê estão na tela sem disfarce – um inferno na terra, antes de outro inferno, talvez menos insuportável, ao fim do Tietê, no Aqueronte”. (Ferreira, 2000, pg. 43).

O filme *A Margem* foi lançado em 1968, meses depois da obra ícone do Cinema Novo *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Esteve somente em dois cinemas paulistas, o Cine Marabá e Cine Regência, mas, mesmo assim conseguiu destaque diante das críticas culturais envolvida em discussões sobre a obra de Glauber. *A Margem* rendeu ao diretor os prêmios Governador do Estado de São Paulo e Instituto Nacional de Cinema (INC) de Melhor direção de 1967, além de condecorações pelo INC nas categorias de melhor atriz coadjuvante para Valéria Vidal e melhor partitura musical para Luiz Chaves. E assim também abriu portas para uma nova era do cinema brasileiro que precisava de alternativas estéticas e linguísticas para superar a censura e as dificuldades financeiras. Essa fase ficou conhecida como cinema marginal.

É importante ressaltar que a crise financeira enfrentada pelos cineastas brasileiros já era presente desde antes do Cinema Novo, mas é com o marginal que essa situação será mais aberta. Além de questões econômicas, principal destaque é a sua estrutura estética desconstruída dos moldes pré-estabelecidos, buscando inovação e diferenciação como forma de protesto e de experimentalismo. Um cinema de invenções, segundo Jairo Ferreira, 1986.

Entre os temas que aparecem com frequência estão o indício de desespero e angústia, seguido de sangue e violência. A linguagem, em muitos casos, se aproxima do estilo de fazer documentário, rejeitando a tradicional forma narrativa e estética construindo críticas sociais. Em 1970 Rogério Sganzerla e Júlio Bressane formaram a Produtora Belair que, apesar da vida breve, somente quatro meses, produziu importantes filmes. Em *O Bandido da Luz Vermelha* (1969), Sganzerla deixa claro a visão do estilo de fazer cinema desse período. Uma das frases principais do personagem do Bandido é a representação do objetivo desse cinema: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha se esculhamba”. Essa frase indica um posicionamento dos artistas diante da censura vigente no Brasil, mas também como forma de mostrar a crise existencial do brasileiro, buscando similaridades com a linguagem popular.

De Jauss à Eco: noções sobre a Recepção Estética

Os estudos sobre Estética da Recepção surgiram no campo da literatura com o pesquisador Hans Robert Jauss que, a partir das teorias marxistas e formalistas, traçou um caminho possível para a interpretação da obra de arte através da experiência receptiva. Para ele, as duas vertentes são deficitárias ao pensar o fato artístico somente no circuito de produção e representação, despojando um dos principais fenômenos da estética “a dimensão do efeito produzido por uma obra e do significado que lhe atribui um público, de sua recepção” (JAUSS, apud Figurelli, 1988, pg. 267).

Outro teórico que permeia seus estudos entre a relação do autor e do leitor é o italiano Umberto Eco. Em seu livro “Obra Aberta”, reúne uma série de artigos e ensaios que abordam as determinações poéticas das artes contemporâneas como a música e as artes plásticas. Ele levanta a questão da obra caracterizada como aberta, ou seja, aquela que fecha em si mesmo em um único universo signitário, mas abre-se a um infinito de interpretações geradas pelos seus receptores através da experiência da recepção. Eco também observa a questão da fidelidade e da liberdade interpretativa, pois cada fruição se apresenta sempre diferente de si mesma. “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Eco, 2002, p. 40).

Ao pensar nos graus possíveis de uma obra de arte, deve-se voltar à questão da recepção desta. A proposta de Jauss exhibe três categorias de análise da experiência estética, através do que ele chama de prazer estético, são elas: *poiésis*, *aisthesis* e *katharsis*. Para ele, que a noção de prazer sempre este à margem da burguesia mais culta, que via na realização da estética a satisfação de um consumo primitivo, como o Kitch.

A *poiésis* é um termo originado nos estudos de Platão e Aristóteles sobre a concepção da estética. No entanto, para Jauss, interessa a compreensão de *poiésis* a partir da ideia de criação, não somente o momento produtivo da obra, mas principalmente, sobre o autor experimentar o *poder poético* da sua obra de arte.

A *aisthesis*, que, segundo Figurelli teve sua importância nos estudos filosóficos de Baumgarten, dando início às investigações modernas sobre estética, interessa para Jauss na sua tradução em *sensação*, da fruição estética do ver e reconhecer o que se vê. “Inclui também no conteúdo da *aisthesis* a capacidade de renovar a percepção das coisas, embotada pela rotina do dia a dia.” (Figurelli, 1988, p. 269)

E por fim, o conceito de *katharsis*, que implica na purificação dos modelos tradicionais e a experiência libertadora gerada pela obra. “... o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às impróprias paixões desertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa como se partisse de uma cura.” (Jauss, 2002, p. 87).

A Recepção estética em *A Margem*

Até que extremos as condições extratextuais podem influenciar na interpretação de uma obra audiovisual? Em que momento se revela o que prevalece: o texto ou o leitor? Baseado nos estudos de Jauss e Eco, esse trabalho passa a realizar algumas observações na obra de Candeias onde é possível identificar o processo de *poiésis* e características do que Eco chamou de “obra aberta”. Por isso, é importante compreender o contexto de produção desse texto. Assim, vamos nos deparar com o período histórico em que *A Margem*, nosso objeto de estudo desse material, está inserido.

Como já mencionado, *A Margem* foi lançada em 1967, sendo a estreia do cineasta Ozualdo R. Candeias no cinema nacional. Ressalta-se que a obra seria a precursora de uma estética audiovisual que denominaria uma prática exercida no país pelos próximos anos e que ficaria conhecida como Cinema Marginal. No período, o Brasil passava por um momento de censura política, onde todas as obras eram fiscalizadas e avaliadas para conseguirem autorização para serem difundidas nos cinemas nacionais.

Ao observar a linguagem de Candeias na obra em questão é possível identificar uma valorização do lírico em detrimento da objetividade. As primeiras imagens do filme mostram uma canoa em rio lodoso indicando que um dos personagens adentrava ao universo dos demais. A câmera subjetiva nos coloca nos olhos do personagem que vislumbra a beleza e o grotesco daquela área. A partir de então, o filme realiza-se em uma espécie de naturalismo literário.

A assimetria da estética de Candeias parece incomodar o espectador que se sente desconfortável com o que observa. Assim como o desconforto dos personagens é transmitido ao ver o personagem misterioso adentrar nas cenas por aquela canoa.



Imagem extraídas do filme *A Margem*, 1968, Ozualdo Candeias.

O filme segue contando o percurso dos quatro personagens, sempre à margem do rio, quase sem falas orais e com muitos recortes dos olhares dos envolvidos nas cenas. Candeias constrói a estética de *A Margem* a partir dos olhares dos personagens, um olhar que causa sentimentos diversos nos espectadores. Uma visão que, aparentemente, não os leva a nenhum caminho final.



Imagem extraída do filme *A Margem*, 1968, Ozualdo Candeias.

É importante nesse momento ressaltar a presença da água que permeia todo o filme. Segundo o “Diccionario de los símbolos”, de Jean Chevalier, as significações simbólicas da água podem abordar três áreas: fontes da vida, meio de purificação e regeneração.

As águas lodosas do rio Tietê, que ambienta quase toda a obra de Candeias, são responsáveis por nos indicar que aqueles personagens estão à margem de uma sociedade que os rejeita. O rio separa prostitutas e caminhoneiros em um cotidiano de extremo do absurdo e que não fazem parte do *mainstream* produzido até então. A margem do rio parece funcionar como um divisor entre a cidade grande bonita e luxuosa e o universo retratado por Candeias.



Imagens extraídas do filme *A Margem*, 1968, Ozualdo Candeias.

Em alguns momentos, o rio parece provocar reações nos personagens despertando o lirismo dos olhares e sentimento entre eles. Mesmo em meio a tanta pobreza e ambientes grotescos a poesia é despertada pela câmera de Candeias.

Não há como não pensar na simbologia que se inicia aos 23 minutos de *A Margem*. O achar de uma flor em meio ao lixo e a sujeira mobiliza dois personagens em uma sequência de imagens que explora a abertura da interpretação dessa obra.



Imagens retiradas do filme *A Margem*, 1968, Ozualdo Candeias.

Durante toda a obra o espectador de Candeias busca identificar elementos possíveis de significações profundas em torno das imagens, porém, acaba-se por perceber que a sua poesia é maior que suas possíveis respostas, provocando uma *katharsis* de sentimentos em quem o assiste. Ao final, a morte se encarrega de promover uma libertação psíquica entre a loucura, a tristeza, a imaginação e a poesia. E, de volta à canoa, a água leva os personagens aos seus rumos.



Imagem retirada do filme *A Margem*, 1968, Ozualdo Candeias.

Considerações Finais

A Margem é uma obra de relevância histórica para o cinema nacional, tanto pelo seu caráter de vanguarda adentrando ao Cinema Marginal, quanto pelas suas características estéticas. O pouco investimento destinado para essa produção é perceptível, porém, a criatividade e a ousadia de Candeias ultrapassam essas questões. Ele utilizou de recursos inovadores para o cinema brasileiro, como a câmera subjetiva que só já tinha sido destaque em *A Dama do Lago*, de Robert Montgomery, em 1947, para propor uma exclusão do espectador diante às cenas dos personagens que vivem à margem de algo.

A sua linguagem é mais voltada para o existencialismo que ao objetivismo. Ao contrário de grandes filmes no cinema nacional que leva uma mensagem direta ao expectador, como o filme “Cinco Vezes Favela”, de 1962 e direção de Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges e Marcos Farias, *A Margem* trabalha com alegorias e a noção do simbólico, o que propõem uma abertura interpretativa maior.

A *poiesis* na obra de Candeias mostra-se como um processo de criatividade intensa em sua composição narrativa, mas, também, um conhecimento técnico de filmagem e fotografia cinematográfica implicada em suas cenas.

Assim, é possível considerar que o filme *A Margem*, de Ozualdo R. Candeias, é uma obra cinematográfica com destaque poético implícito em toda a sua composição. Também deve-se ressaltar que o pouco número de falas, que o aproxima da linguagem dos filmes mudos, em nada deixa a desejar em caminhos interpretativos, ao contrário, acompanhado da trilha sonora as atuações dos atores realizam uma perfeita combinação da atmosfera daqueles que vivem à margem da sociedade.

Talvez uma busca pela classificação de gênero de *A Margem* possa ser desnecessária. A abertura da obra nos propões somente a sua aceitação como uma arte que abriu caminhos para uma estética marginalizada dentro de um sistema cinematográfico com tantas restrições punitivas pela qual passava o cinema brasileiro no final da década de 60.

Referências

- CHEVALIER, J. Dicionario de los símbolos. Editorial Herder. Barcelona, Espanha. 1986.
- ECO, U. Obra Aberta. Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 2002.
- FERREIRA, J. Cinema de Invenção. Editora Limiar. São Paulo, 2000.
- FIGURELLI, R. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. Revista Letras, [S.l.], v. 37, dez. 1988. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19243>>. Acesso em: 24 de julho de 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v37i0.19243>.
- JAUSS, R. H., et al. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro, RJ. Editora Paz e Terra. 2002.
- PUPPO, E. Portal Brasileiro de Cinema. Acesso em: 20 de junho de 2019. <http://www.portal-brasileirodecinema.com.br/>
- RAMOS, F. Cinema Marginal (1968/1973) - a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

A casa claustrofóbica de Chantal Akerman: Estilo e feminismo¹

The Chantal Akerman's claustrophobic
home: Style and feminism

Natália Marchiori da Silva²
(Mestranda - UFSCar)

Resumo: A partir do recorte de *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), ambos filmes de Chantal Akerman, é investigada a presença da casa e das sensações de claustrofobia doméstica como aspectos autorais da cineasta. A análise é encaminhada de acordo com a perspectiva de David Bordwell (2008), na qual os contextos culturais e, portanto, as críticas feministas do período, atravessam o estilo de Akerman e a forma como a diretora filma o corpo das mulheres.

Palavras-chave: Chantal Akerman, casa, claustrofobia, estilo, feminismo.

Abstract: Based on framework composed of *Saute ma Ville* (1968) and *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), both films by Chantal Akerman, this work investigates the presence of the home and the domestic claustrophobic's sensations as a authorial aspect of Akerman's style. The analysis is in accordance to David Bordwell (2008) perspective in which the cultural contexts and the feminist critique of the period pervade Akerman's style and the way she films the female body.

Keywords: Chantal Akerman, home, claustrophobia, style, feminism.

A seguinte análise dos filmes *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman* (1975) da cineasta Chantal Akerman tem como intuito discutir como os dois filmes constroem uma sensação de claustrofobia doméstica. A intenção do estudo comparativo é comprovar a possibilidade da claustrofobia ser uma marca estilística, ou autoral da cineasta, que é carregada por toda a filmografia, mas que está mais latente nos filmes produzidos na primeira década da carreira, isso é: até o fim da década de 70, que tem a vida doméstica das personagens como tema central.

Portanto, para a análise e investigação das formas de construção utilizo como embasamento teórico autores voltados para definições de estilo, como David Bordwell (2008) e também teóricas envolvidas com os movimentos feministas, como Mary Ann Doane (1981) e Laura Mulvey (1983) que estavam questionando *o que* e *como* as histórias das mulheres estão sendo contadas pelo cinema, ou através do cinema.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: PA - Feminino no cinema e suas representações. Coordenação: Andressa Gordya Lopes dos Santos.

2 - Mestranda sob orientação da Profa. Dra. Margarida Adamatti, e integrante do grupo de pesquisa CINEMÍDIA - História e Teoria das Mídias Audiovisuais.

O curta, *Saute ma ville* apresenta elementos estilísticos e temáticos que serão retomados às vezes até de forma obsessiva em toda a produção da cineasta, como o tema da vida doméstica, as sensações claustrofóbicas vinculadas à rotina da casa, o uso do som em disjunção com a imagem, entre outras características. Tais assuntos são vinculados às demandas das mulheres, que na década de setenta, desenvolvem teorias que impactam as discussões sociais e culturais, principalmente nos campos da filosofia, das artes visuais e do cinema.

A teoria feminista do cinema da década de 70 aponta impasses na forma como o cinema clássico narrativo construía as representações das mulheres, não só pelo enredo do filme, mas também pela forma como esses filmes são produzidos. Textos escritos quase em tom de manifesto anunciavam um fazer fílmico por diretoras mulheres que rompiam com modelos vigentes sem transformar as personagens femininas em objetos de desejos e prazer visual, como apontado por Mulvey (1983) em seu importante texto, *Prazer Visual e Cinema Narrativo* publicado pela primeira vez em 1975. Doane (1981) em *Woman's Stake: Filming the Female Body* se detém nesses problemas colocados para a prática de produzir filmes, uma vez que o dispositivo já não é visto como neutro, mas como ideológico, produzindo um discurso, uma sintaxe, que impacta a percepção das mulheres pelo público. Doane (1981) aponta *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), filme de Akerman, como um dos filmes que consegue construir uma nova sintaxe, assim, possibilitando o colapso da ordem corrente e uma nova vida para a personagem no filme. Que não está na lógica do desejo e da castração como Mulvey (1983) apontou em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*.

Embora Doane (1981) analise só *Jeanne Dielman*, seus comentários são frutíferos para retomar o primeiro filme da diretora, pois como dito acima, ele já apresentava características que se repetirão nos filmes produzidos nos anos seguintes, colocando a vida doméstica e a casa como centro e palco para a construção dessa nova sintaxe. Como se a casa e a vida doméstica precisassem ser ressignificados, até por existir os melodramas domésticos destinados ao público feminino que em muitos casos reafirmação a cultura patriarcal.

David Bordwell (2008), teórico que auxiliará na análise, parte das funções expressivas, simbólicas e decorativas do estilo como meio de explicar as causas e consequências históricas da tendência estilística. Segundo o autor, para “explicar mudança e continuidade dentro do estilo, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano” (BORDWELL, 2008, p.69). Bordwell afirma que fatores culturais ou demandas políticas só podem se expressar através dessas circunstâncias, na atividade daqueles que criam filmes. Portanto, a análise dos filmes parte da busca por mapear o estilo de Akerman relacionando-o com as demandas feministas, que propõem novas formas de fazer filme, ainda mantendo diálogos com as tradições do cinema, como as vanguardas (que muitos autores incluem Akerman como vanguardista), ou inclusive a própria prática hollywoodiana de produção, que também será discutida no período pelos cineastas do chamado Cinema Moderno.

Tais cineastas introduziram “uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a plateia” (XAVIER, 1977, p.118), ou seja, apresentando seu discurso. Como a palavra RECIT que aparece no início de *Saute ma Ville*, que na tradução para o português significa “conto” ou “narrativa”.

A pergunta de Bordwell “como opera a narração nos filmes de ficção” (BORDWELL, 1996, p. XIV, tradução nossa) é interessante para pensar os filmes de Akerman, pois o método do autor de detalhar como os sistemas formais, como o enredo e o estilo, auxiliam o espectador na criação de hipóteses interpretativas, é frutífero para pensar como esses sistemas formais auxiliam na construção das sensações e sentimentos de claustrofobia vividos nos dois filmes da cineasta e como tal forma narrativa se insere nos contextos históricos.

Voltando ao que Doane (1981) comenta sobre a construção dessa outra sintaxe pelas mulheres diretoras do período, na qual para a estratégia de desconstrução das imagens dadas, ou seja, a des-familiarização, a digressão é um método crucial. Os longos planos-sequência, a câmera fixa, o gesto teatralizado, a ausência de corpo no centro do quadro, o uso do extracampo e do som, são os aspectos que Akerman incorpora na sua prática fílmica, assim como outras cineastas, para criar esse afastamento e justamente denunciar o dispositivo como não neutro.

Inclusive em *Saute ma Ville* (1968), a personagem de Akerman olha diretamente para a câmera, quebrando a quarta parede, construindo uma consciência do próprio filme. A personagem está na chave de des-familiariza das imagens dadas como proposto por Doane (1981). Ao invés de desempenhar ações comuns da vida doméstica, as ações desconexas de Akerman nos levam a questionar o que é esse espaço e o que são essas atitudes, construindo através dessa relação do apartamento com a personagem a trama claustrofóbica, como se aquele espaço fosse se estreitando e sufocando aquela mulher.

Esse sentimento de sufocamento tem sua consequência e máxima representação na última cena do curta, em que a personagem comete suicídio. O fim com a morte, ou por meio da morte, é recorrente nos filmes da cineasta, sobretudo *Jeanne Dielman*, que termina com o assassinato de um dos clientes de Jeanne. Entretanto, o tema não só se restringe aos interesses de Akerman, mas era discutido também por outras mulheres envolvidas com os debates feministas naquele período. Um filme anterior de Agnès Varda, *La Bonheur* (1965), se aproxima dos dois filmes analisados de Akerman pelo sentimento de claustrofobia relacionado à vida doméstica que resulta em morte. A forma como ela constrói essa sensação, e conduz aos questionamentos sobre a vida doméstica se aproxima das estratégias realizadas por Akerman.

Em *Jeanne Dielman* o acontecimento da morte é marcado por algumas mudanças na forma como a narrativa é construída. Pela primeira vez no filme vemos o interior do quarto de Jeanne enquanto ela está recebendo um cliente. Anteriormente no filme, ao longo dos dois dias do enredo, todas as vezes que um cliente chegava, eles entravam no quarto e a câmera permanecia do lado de fora, enquadrando a porta e o corredor, até a elipse, com

mudança de luz do dia para a noite e a saída de Jeanne seguida pelo homem. No terceiro dia, a cena já inicia com Jeanne sentada na penteadeira que está em seu quarto, se despinto em frente ao espelho, a câmera posicionada atrás das costas da personagem pega o corpo de costa e o reflexo do espelho de frente

Pelo uso do plano sequência, e da performance realizada em tempo real, os gestos apresentados se arrastam no tempo e fazem o olhar se deter em outros elementos da cena. Na penteadeira que Jeanne se despe há outros objetos que são importantes para o filme. Os objetos e produtos de beleza da personagem estão todos colocados organizadamente, quase como numa vitrine. A esquerda de Jeanne está o objeto mais interessante, o porta-retrato, ocupando quase um terço do quadro, está colocado na penteadeira como se estivesse em um altar, exibindo a foto de Jeanne e seu falecido marido. A presença do marido de Jeanne fica evidente, pois é quase impossível não reparar no retrato que se projeta e ganha importância na cena.

Ao fim do orgasmo o enquadramento anterior volta e Jeanne está novamente na penteadeira, com a diferença que agora ela veste a blusa, e o espelho reflete a presença do homem que ainda está na cama, que observa Jeanne através do espelho. Jeanne parece um pouco mais impaciente e apressada em colocar a blusa quando percebe a tesoura que está ao lado da fotografia do casal. É curioso que assim como em *Saute ma ville* (1968) assistimos a cena de morte através do reflexo do espelho.

Bordwell (1996) explica que o cinema de Arte e ensaio, um dos modos narrativos que ele traça, intenta explicar a irregularidade da vida real “desdramatizando a narração mostrando tanto o clímax como os momentos triviais, e usando as novas técnicas (cortes inesperados, planos longos) não como convenções fixas, mas como meios reflexivos de expressão” (BORDWELL, 1996, p.206, tradução nossa). Tendo como assunto principal problemas psicológicos e problemas contemporâneas como o da alienação e da comunicação, esse cinema apresenta personagens que se comportam de maneira que seus traços, motivos e objetivos não estão claros. Os personagens podem agir de forma incoerente, como no filme apontado por Bordwell, *La Notte* (1961) de Antonioni, igualmente em *Saute ma Ville* (1968), que a personagem age a todo momento de forma inesperada, ou mesmo, podem questionar a si mesmo sobre seus propósitos, como no filme de Akerman apontado por Bordwell, *Les rendez-vous d'Anna* (1978). O autor continua argumentando que isto é um efeito da narração, que “guarda silêncio em respeito dos motivos, e enfatiza ações e intervalos insignificantes” (BORDWELL, 1996, p. 207, tradução nossa). Em *Jeanne Dielmam*, isso fica claro, pois os dois primeiros dias da narrativa focam em mostrar por longos planos as tarefas domésticas, vemos em literalidade a personagem amassar a carne, descascar as batatas, limpar o banheiro. Isso é uma estratégia de construir um personagem que não tem um sentido determinado, que não se projeta para o público como uma identidade fixa, mas sim que é construído a todo momento em relação com o espaço e com os outros personagens. Sempre em ação.

Nos filmes de Akerman, *Saute ma Ville* (1968) e *Jeanne Dielman* (1975), as personagens expressam a claustrofobia gerada pela casa a partir de suas atitudes e do entorno, colocando o espectador num estado de observação de elementos que podem contribuir para o acesso as motivações da personagem. Isso pode ser observado como exemplo na forma como Chantal Akerman olha através do espelho em *Saute ma Ville*, e também nos gestos da mão de Jeanne durante o sexo. Traduzir os sentimentos e estados emocionais em elementos da *mise en scène* é uma característica do cinema de arte, que inclusive codificou algumas posturas para a leitura do estado de espírito dos personagens. Esse cinema expressivo, como Bordwell (1996) o chama, emprega certas técnicas fílmicas para construir os processos mentais. A narração de arte utiliza tipos de subjetividade, “sonhos, recordações, alucinações, sondagens, fantasias, e outras atividades que se materializam na imagem e na banda sonora” (BORDWELL, 1996, p. 209, tradução nossa).

Tais recursos estilísticos demonstram uma profunda autoconsciência que atravessa toda a produção do filme, enfatizando o ato de narrar através da forma, sugerindo “uma materialidade que qualifica o conteúdo” (MARGULIES, 2016, p. 251). A forma como Akerman articula a “materialidade concreta” de sua obra, aponta para Margulies (2016) sua característica de *écriture*. Bordwell explica o conceito como a tendência de alguns cineastas de obstruir o acesso direto à realidade pró-fílmica, e argumenta que essa característica de *écriture* enfatiza a tendência do cinema de arte e ensaio em conduzir os procedimentos narrativos. Quando esses elementos se repetem sistematicamente requerem que o espectador os unifique como uma marca autoral, como uma matriz temática que é perseguida pelo autor. Margulies (2016) afirma sobre a filmografia de Akerman que o “sentido autoral nunca se dissolve por completo” (MARGULIES, 2016, p.247) sempre inscrevendo a presença da cineasta nos filmes, seja pela presença de elementos autobiográficos, ou pela forma como ela rege as posições de câmera, criando um comentário autoral.

Mulvey (1989) propõe uma aliança entre a prática fílmica das mulheres com as tradições vanguardistas radicais. Conforme a autora, os grupos feministas veem as vanguardas modernistas como “relevante para a própria luta para desenvolver uma abordagem radical da arte” (MULVEY, 1989, p. 112, tradução nossa). Conforme o argumento de Mulvey, que é consoante ao de David Bordwell (1996) em alguns aspectos, esses trabalhos modernos devem ser lidos como reflexos daquilo que negam. As formas dominantes já são conhecidas e o espectador consegue identificar a negação na própria prática.

As mulheres envolvidas com a prática fílmica procuravam romper com a representação clássica das mulheres, e assim, construir novos jeitos de produzir filmes, que articulam uma nova sintaxe interpretativa. A des-familiarização das imagens dadas é construída através dos longos planos, do som que gera conflito com a imagem, através dos cortes, e também pelo uso paródico-crítico das estruturas vigentes no cinema clássico. Os temas narrativos trazidos pelos grupos feministas, como o uso dos mitos, da curiosidade, do sexo, da máscara, estão presentes nos filmes de Akerman, sobretudo *Saute ma Ville* e *Jeanne Dielman*, que como demonstrado nas análises fílmicas, usam esses mitos para destruí-los, colocando tais concepções em cheque através do *como* é mostrado.

Referências

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

_____. *La narración em el cine de ficción*. Barcelona, Buenos Aires e México: Paidós, 1996.

DOANE, Mary A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*. Indiana: University Press, 1987.

MARGULIES, Ivone. *Nada Acontece: O cotidiano Hiper-realista de Chantal Akerman*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo" in XAVIER, Ismail (ed), *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 435-454.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Que “negro” é esse no Cinema Negro brasileiro?¹

What “black” is this in Brazilian Black Cinema?

Natasha Roberta dos Santos Rodrigues²
(Mestranda - Unicamp)

Resumo: A produção cinematográfica de realizadores negros se desenvolve tanto quantitativamente como em termos narrativos e formais. Com a identidade racial na centralidade do discurso, o Cinema Negro se torna posição estratégica para disputar o lugar da narrativa de si e da fabulação. Com este artigo pretende-se analisar os curtas-metragens *Deus* (2017, SP) e *Liberdade* (2017, SP), a fim de compreender as formulações sobre a identidade negra articuladas a partir da investigação formal desses filmes.

Palavras-chave: Cinema Negro; fabulação; identidade racial; curta-metragem.

Abstract: The film production of black filmmakers develops both quantitatively and in narrative and formal terms. With racial identity at the center of discourse, Black Cinema becomes a strategic position to dispute the place of self-narrative and fabulation. This article aims to analyze the short films *Deus* (2017, SP) and *Liberdade* (2017, SP), in order to understand the formulations about black identity articulated from the formal investigation of these films.

Keywords: Black cinema; fabulation; racial identity; short film.

Introdução

Incentivados por festivais e mostras afirmativos, como é o caso do Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul (RJ), cineastas negros, em sua maioria jovens, investem na carreira cinematográfica, direcionando suas lentes a questões relacionadas às experiências e subjetividades dos sujeitos afro-diaspóricos. Apesar da hegemônica presença branca na história do cinema brasileiro, esses jovens contam hoje com a memória de realizadores negros anteriores, na qual podem referenciar sua produção, subvertê-las e/ou reimaginar narrativas.

O legado deixado por antecessores – a saber, Zózimo Bulbul, Joel Zito Araújo, Dandara de Moraes, Jeferson De, entre muitos outros – esteve atrelado a uma prática cultural politizada (SOUZA, 2013), cuja centralidade do discurso voltava-se à identidade racial. O denominado Cinema Negro representa hoje um movimento (OLIVEIRA, 2017) organizado em rede, na qual realizadores de todo o país estão atentos à auto representação, ou seja, são criadores pautados na importância da disputa do lugar de construção de narrativas sobre o corpo negro.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: CINEMA NEGRO AFRICANO E DIASPÓRICO – NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES.

2 - Realizadora e pesquisadora. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Roteirista e diretora do curta-metragem *Cabeças Falantes* (2017).

A questão da identidade, porém, acompanha o cinema brasileiro desde seus primeiros passos (BERNADET; GALVÃO, 1983). Com o intuito de estabelecer um cinema nacional, seja em termos temáticos e/ou estéticos, a presença do negro ocupou diferentes lugares nessas representações. Como mostra o estudo de Noel Carvalho (2003), no início do século o negro esteve na marginalidade da imagem no cinema e, conseqüentemente, marginalizado também na representação de identidade nacional. Ainda que a tônica do século XX fosse a ideia da democracia racial, é correto afirmar que o protagonismo negro, fosse na narrativa ou na produção cinematográfica, não se dava de maneira democrática.

Se a identidade nacional não abarcou os negros igualmente no cinema, o discurso identitário nas políticas culturais que emergem atualmente, apesar de fundar-se no jogo da diferença, aciona a noção de identidade não como “um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional” (HALL, 2008, p. 108). Longe de possuir uma lógica enclausurante, encerrando o negro em um gueto de produção, o Cinema Negro tem ajudado a identificar os estereótipos na cinematografia nacional, respondido opositivamente a elas e, por fim, imaginado novos discursos de si.

Embora a prática cinematográfica de realizadores negros ofereça imagens opositivas a estereótipos marginalizantes, o exercício da fabulação no Cinema Negro, por outro lado, busca em certa medida responder às ausências representativas e preencher as incontáveis lacunas das memórias afro-diaspóricas (BARROS; FREITAS; 2018). No lugar de uma representação concreta de fatos históricos, a imaginação ganha mais espaço e o exercício da fabulação torna-se importante artifício na reinvenção das identidades negras.

Observa-se nos filmes *Deus* (2017), de Vinícius Silva, e *Liberdade* (2019), do mesmo diretor com co-direção de Pedro Nishi, fabulações que se alicerçam em investigações formais e narrativas. Ambos os filmes navegam entre os limites do documentário e da ficção, acionando distintos modos discursivos para a construção da representação do corpo negro. O intuito desta análise é investigar as inovações sobre identidade negra que essas articulações formais propiciam.

Deus

Lançado em 2017 pelo diretor paulista Vinícius Silva, o documentário *Deus* foi filmado em São Paulo e dura aproximadamente 25 minutos. Acompanhando a vida de Roseli e seu filho Breno, uma câmera observadora se desloca para esse lar e revela as rotinas e afetos de mãe e filho. O limite esfumado entre o documentário e a ficção, articulado à representação de uma mulher negra periférica mãe solo, produzem a fatura do filme.

A expressão visual do filme de Silva se dá majoritariamente por meio de planos fixos e longos. O extenso tempo da imagem fixa permite a contemplação e a escuta atenta aos diálogos. A escolha desta câmera, que observa toda a movimentação a partir de um ponto fixo, coloca a movimentação das personagens na centralidade da narrativa. Olhos e ouvidos estão atentos aos acontecimentos corriqueiros dos dois.

As imagens amplas da cidade possibilitam a espacialização da narrativa, contextualizando o cotidiano dos personagens no recorte específico da periferia. Há também o registro demarcado dos meios de transporte predominantes no bairro, que são acompanhados pela lentidão do plano. O efeito é o reforço das grandes distâncias, estruturais e simbólicas, igualmente responsáveis pelo isolamento dessa família negra.

A fotografia privilegiou planos centralizados, onde não prevalece a simetria, mas a centralidade de portas e janelas. A câmera se posiciona na altura do busto da personagem, de modo que em pé ou sentada é possível ver seu rosto. Este tipo de enquadramento se conjuga a escolha da direção pela repetição idêntica de posicionamento da câmera. Esse olhar posicionado rigidamente num ponto de vista mediano acompanha a narrativa sob os mesmos pontos de vista, conferindo ao filme a percepção da continuidade dos dias. Eis a convivência cotidiana que se repete diariamente e que revela ao espectador a verdadeira carga do cuidado.

O filme apresenta uma fotografia de pouca saturação iluminada por luz natural. As cenas noturnas tampouco recebem iluminação artificial; a decisão por uma imagem mais crua oferece aos olhos do espectador a sensação de proximidade com o acontecimento real. No intuito de corroborar com essa impressão, tons acinzentados dominam a imagem, carregando-a do ar nublado e sólido do concreto de São Paulo. As cenas bucólicas da cidade estão envoltas num cinza frio e apático. A cidade parece não ser sensível à rotina da mulher com o filho.

No que diz respeito à expressão sonora, o filme privilegia o som do ambiente. A sonoridade dos planos acompanha a movimentação das personagens, seja na cozinhando, lavando roupa ou assistindo televisão. Na escolha de manter uma manifestação sonora apoiada na ação concreta, o diretor oferece à obra o caráter de proximidade do acontecimento real, reforçando sua linguagem documental. Este uso do som, porém, não o isenta de sua função narrativa. É nesta presença crua da paisagem sonora que o diálogo se destaca, permitindo que, mesmo os diálogos mais íntimos de mãe e filho sejam o ponto de atenção do espectador.

Ademais, nota-se na trilha sonora a predominância da poluição sonora da cidade, onde predominam os ônibus, o movimento dos trens e o cotidiano das pessoas. Por outro lado, a casa, o ambiente de refúgio dos dois personagens, possui sempre uma televisão ligada, uma voz constante que informa toda sorte de acontecimentos, desde crimes à privacidade de atores. Apesar do pouco diálogo, sempre há vozes presentes, representando a fonte de informação dos personagens.

O filme economiza em termos de trilha musical. Nestes termos, cabe notar a utilização da música *Mãe*, do rapper Emicida, que anuncia o término da obra, arrematando o ponto de vista do diretor. Junto à canção, o diretor posicionou o letreiro com a legenda de um trecho: “Eu vi Deus e ele é uma mulher preta”. O curta se encerra, portanto, reiterando a ideia do quão cansativa é a rotina dessa mulher que é mãe solo moradora da periferia e o quanto esse esforço deve ser reconhecido.

Liberdade

Neste documentário de 2018, Vinicius Silva e Pedro Nishi, cineasta paulista, se aventuram na tarefa da direção compartilhada. Durando aproximadamente 25 minutos, o filme *Liberdade* narra a trajetória do artista guineense Abou, que mora junto a outros imigrantes africanos numa pensão no bairro da Liberdade. Junto a Abou, acompanha-se a chegada de Sow, um rapaz guineense que fica preso na imigração no aeroporto. Entre esses personagens vive Satsuke, o fantasma de uma mulher japonesa que carrega consigo a memória japonesa do lugar.

Apesar de se apresentar como documentário, a maior parte das falas do filme são roteirizadas. Seja em francês, em japonês ou em idiomas específicos do continente africano, todas as falas possuem legendagem em português, cabendo ao espectador estar atento à variação linguística. Na narração ouve-se apenas a voz dos imigrantes guineenses, à voz do idioma japonês dedica-se apenas uma breve canção. Esse artifício demonstra que a narrativa principal pertence aos imigrantes africanos.

A estória se narra predominantemente através de planos fixos, sejam eles abertos ou fechados. Os personagens estão em sua maioria centralizados na imagem e os espaços são filmados em ponto de vista lateral ou frontal. A quebra da quarta parede retira o espectador do lugar passivo da observação e o conscientiza do processo de filmagem. O olhar dos personagens entrega ao espectador a responsabilidade de saber que não são apenas atores interpretando um roteiro, mas pessoas com histórias verdadeiras a serem oferecidas através do filme.

Em termos de expressão visual, a fotografia do filme trabalha de maneira perspicaz a iluminação da pele. Mesmo em cenas onde a luz é rarefeita, pele escura e pele clara são igualmente visíveis. Existe o uso consciente da sombra sobre a pele escura, que é construída simbolicamente, denotando o processo de apagamento e invisibilização dos corpos negros. Vale observar também a iluminação das cenas noturnas e dos ambientes internos. Em contraponto às ruas bem iluminadas do bairro, as cenas noturnas no interior da casa são rarefeitas, indicando a precariedade da moradia.

A cenografia contribui para essa construção. Ao contrário de Satsuke, que possui fotos penduradas e um abajur iluminando seu quarto, tanto Abou quanto Sow não possuem fotografias na parede, apenas roupas penduradas num varal. A tinta gasta do cômodo demonstra o estado deteriorado da casa onde vivem; não há qualquer sinal de luxo no ambiente. Nota-se, por meio dos diferentes cenários, que se trata de dois ambientes distintos, que se anunciam posteriormente separados pelo tempo.

No que diz respeito ao trabalho de som, os diretores privilegiaram a composição de vozes da narração e do diálogo entre os personagens. A voz do narrador se sobressai ao som da cidade, representando a memória esquecida dos imigrantes escravizados que prevalece sobre o espaço do bairro. Junto às diferentes vozes do documentário e da ficção, há ainda a informação sonora dos idiomas; compõem-se, então, um mosaico de distintas frases

e entonações linguísticas que, apesar da legenda comum em português, oferecem ao espectador a complexidade das memórias do bairro. É válido apontar que todos os personagens se expressam no seu idioma materno, isto é, mesmo os idiomas africanos não reconhecidos pela sociedade ocidental se expressam sonoramente e possuem legendagem. Em contrapartida, a narração do filme é feita em francês, que embora seja a língua oficial no país desses imigrantes, corresponde à linguagem imposta no processo de colonização.

Em termos de trilha musical, pode-se apontar a utilização da mesma canção tanto no início quanto no final do filme, colocando essa voz como o começo e o recomeço de uma jornada que se renova. O canto vem à capela, sem acompanhamento de música, quase como uma voz sem contexto, sem espaço, sem terra. A memória do africano que veio antes reverbera ainda na fala dos africanos que chegam agora, especialmente no que diz respeito às experiências de apagamento e subalternidade. Quando há a reunião da família junto aos instrumentos, porém, impera o som dos tambores e ao corpo cabe apenas a tarefa de tocar e dançar.

Considerações Finais

Os filmes *Deus* e *Liberdade* ganharam destaque entre as produções recentes de realizadores negros no universo do curta-metragem. Infere-se que esta repercussão se deve ao arrojado emprego do hibridismo da ficção ao documentário relacionados a temas caros à agenda do movimento negro. De fato, as obras acessam essa fusão em pontos distintos da narrativa, o que lhes confere unicidade e inovação. Em ambas as obras se observa a presença do corpo marginalizado – seja ele da mulher negra periférica ou do imigrante africano – na centralidade da imagem.

Em *Deus* é dada a ver a convivência rotineira de Roseli e Breno na periferia de São Paulo. A despeito das dificuldades de acessos e da sobrecarga inerente à tarefa do cuidado que se concentra na mãe, a presença observadora da câmera na casa, que vê e escuta cada detalhe, revela a grandiosidade do afeto entre ambos. Em termos representativos, a mulher negra ainda ocupa o lugar da pessoa de força interna descomunal que suporta o papel da maternidade solo, entretanto, destaca-se nesta cansativa rotina uma inovação da representação. O diretor apresenta a intimidade dessa mulher, evidenciando os sentimentos e emoções envolvidos no processo de maternidade. A novidade em *Deus* está em demonstrar que, embora ocupe o lugar social de mulher negra periférica e mãe solo, Roseli ainda é uma pessoa, que chora, ri, estabelece vínculos de afeto. A subjetividade dessa mulher é o norte da narrativa.

Em *Liberdade* a quebra da quarta parede dilacera a passividade do espectador observador. Junto a este artifício adicionou-se a composição sonora de diálogos, canções e narração em distintos idiomas. As camadas dessas vozes expressam a complexidade do resgate das vidas atuais e passadas do bairro e o apagamento da presença dos africanos escraviza-

dos. O fantasma da mulher japonesa realoca o olhar sobre as memórias do bairro e revela o esforço em destacar as memórias africanas do passado e do presente, não sobrepondo-se uma a outra, mas no caráter de convivência colaborativa.

Por fim, vale retomar que, se ao corpo negro coube a marginalidade, o estereótipo ou a representação da violência, nessas obras é este o sujeito central da imagem. O aspecto documental carrega esses filmes do indício de real que esses personagens vivenciam, a carga ficcional, em contrapartida, permite aos diretores aproximar o espectador empaticamente aos indivíduos representados. A conjugação desses domínios cinematográficos permite a criação de estratégias narrativas fabulares, de modo que as lacunas de representação (no caso da mulher negra) e de memória (no caso da imigração africana) sejam preenchidas por novas histórias, relações e afetos, enfim, reimaginações de si.

Referências

BARROS, Laan de M.; FREITAS, Kênia. *Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro*. Revista Eco Pós, v. 21, n. 3. 2018.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARVALHO, Noel dos Santos. *O negro no cinema brasileiro: o período silencioso*. Plural (USP), São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003.

HALL, Stuart. *Quem precisa da identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 103-133.

OLIVEIRA, Janaina; FREITAS, Kênia (org). *Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino*. In: *Diretoras Negras no Cinema Brasileiro, 2017*, (Catálogo).

SOUZA, Edileuza de Penha. *Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade*. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

História e Nova História do Cinema Brasileiro: O Cinema Silencioso em Minas Gerais¹

History and New History of Brazilian Cinema:
The Silent Cinema in Minas Gerais

Nezi Heverton Campos de Oliveira²
(UFF)

Resumo: Tendo como recorte temporal o período do Cinema Silencioso e como recorte geográfico o cinema produzido em Minas Gerais, este trabalho propõe-se a realizar uma análise historiográfica comparativa das obras *História do Cinema Brasileiro*, de 1987 e *Nova História do Cinema Brasileiro*, de 2018 com o intuito de identificar nos capítulos relativos ao período e lugares em foco convergências e divergências no que tange aos objetos, métodos e documentação mobilizados pelo trabalho historiográfico.

Palavras-chave: cinema brasileiro, cinema silencioso, nova história, historiografia

Abstract: Taking as a temporal cut the Silent Cinema period and as geographical cut the cinema produced in Minas Gerais, this work proposes to perform a comparative historiographical analysis of the works *História do Cinema Brasileiro*, 1987 and *Nova História do Cinema Brasileiro*, 2018, in order to identify in the chapters related to the period and places in focus convergences and divergences regarding the objects, methods and documentation mobilized by the historiographical work.

Keywords: Brazilian cinema, silent cinema, new history, historiography

Em *Panorama da Historiografia do Cinema Brasileiro* (2007), Arthur Auran busca realizar uma periodização da historiografia do cinema brasileiro, a partir de uma leitura crítica que visa a identificar as mudanças de perspectiva histórica em função dos objetos, recortes e conceitos utilizados, e dos contextos ideológicos envolvidos.

Desenvolvendo algumas ideias originalmente apresentadas por Bernardet (1995), Auran sintetiza em seu artigo o que seriam as principais características da historiografia clássica: caráter panorâmico, narratividade, cronologia e teleologia. Também põe em relevo o quadro ideológico dominante: uma concepção de cinema calcada exclusivamente na produção, sobretudo ficcional, e ditada por uma sintonia de interesses entre historiadores e cineastas em defesa da sobrevivência do cinema nacional diante da concorrência do filme importado.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual

2 - Doutorando em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense.

História do Cinema Brasileiro

Dentro do período nomeado por Autran como historiografia universitária, surge em 1987 a publicação *História do Cinema Brasileiro*, organizada por Fernão Ramos. Essa obra panorâmica, estruturada em 7 módulos que consomem 454 páginas, reúne trabalhos autorais de pesquisadores egressos em sua maioria do meio acadêmico. Chama a atenção em seu prefácio a presença de um discurso de tonalidade um tanto militante que reitera os pressupostos do quadro ideológico já apresentado: o papel de vítima atribuído ao cineasta brasileiro, visto como herói resiliente, movido pela paixão, em permanente combate contra a concorrência desleal do filme estrangeiro e a ausência de um modelo estruturado de produção e distribuição no País.

“Em sua leitura irá se perceber a existência de uma ideia fixa muito pouco racional que acompanha de forma onipresente toda a extensão da obra: a de se fazer cinema no Brasil. Mais do que um objeto de estudo, este universo é principalmente local onde se depositam paixões e onde a elaboração da imagem em movimento aparece como polo de atração intenso, desafiando as mais adversas condições econômicas e sociais.” (p. 8)

Em 2018, essa publicação é reeditada, agora com o título *Nova História do Cinema Brasileiro*, em dois volumes, com cerca de 1.040 páginas, organizada por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman. Os dois volumes reúnem 25 artigos que contemplam participantes da primeira edição e uma nova geração de pesquisadores que mantém, em sua maioria, vínculos com a universidade. O termo “nova” certamente não surge de forma gratuita, mas demarca uma tentativa de diálogo com a chamada *New Film History*.

Esse novo paradigma metodológico ganha corpo a partir do final dos anos 70, precognizando uma ampliação considerável do olhar sobre o cinema: extrapola-se a mera prospecção de filmes e realizadores, a análise do discurso fílmico ou o reconhecimento dos “autores”, para investigar o cinema como *locus* de relações mais diversificadas e complexas, que envolvem as atividades comerciais de exibição e distribuição, as mudanças tecnológicas, os estudos de recepção, as interrelações com outras mídias e linguagens, os condicionantes culturais e ideológicos, e os impactos sociais e econômicos da produção e circulação dos filmes (MALTBY, 2011, p. 3)

Essa intenção está explicitamente assinalada no prefácio assinado pelos organizadores:

“O livro incorpora novos objetos, métodos e documentação, sobretudo as mudanças da historiografia em geral ao longo dos últimos trinta anos – as contribuições da história cultural e dos estudos culturais, as relações entre história e cinema e outras artes e mídias, o maior acesso a acervos fílmicos e documentais. Estão presentes horizontes abertos pelas novas abordagens das teorias cinematográficas e dos intercâmbios transnacionais, particularmente desde o Congresso de Brighton, em 1978.” (p. 11)

Em *História do Cinema Brasileiro*, de 1987, os relatos sobre o cinema produzido em Minas Gerais no período do cinema silencioso surgem no módulo intitulado *Os ciclos regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste (1912-1930)*, escrito por Ana Lúcia Lobato. A noção de ciclo é aqui reafirmada no próprio título do capítulo e também em sua subdivisão de cunho territorial, que remete ao nome das cidades ou regiões onde esses ciclos de produção teriam ocorrido.

O capítulo está basicamente centrado nos filmes e realizadores com algumas peculiaridades sobre o lado mais mundano do cinema. Seguindo o molde da historiografia clássica, os filmes de ficção ganham espaço considerável em comparação à produção documental.³ Os principais realizadores citados são: Paulo Benedetti em Barbacena; Francisco de Almeida Fleming em Ouro Fino e Pouso Alegre; Carlos e Américo Masotti em Guaranésia; Igino Bonfioli e José Silva em Belo Horizonte; Pedro Comello e Humberto Mauro em Cataguases.

Na construção de suas biografias são destacados a origem social, a nacionalidade (italianos em sua maioria) e o fato de terem exercido ofícios variados até chegar ao cinema. Segundo relata Lobato, esses pioneiros possuíam habilidades manuais, sobretudo técnicas, que possibilitaram o aperfeiçoamento dos equipamentos que tinham à disposição na época e até o desenvolvimento de inventos próprios. Como exemplos, ela destaca: o filme cinematográfico de Paulo Benedetti, o filme sincronizado de Almeida Fleming e a teleobjetiva de Humberto Mauro.

Também se constata na edição de 1987 pouco espaço dedicado à análise fílmica. A única exceção são alguns comentários sobre filmes de Humberto Mauro, como *Tesouro Perdido* e *Brasa Dormida*, que tomam como base o livro *Humberto Mauro Cataguases Cinearte*, de Paulo Emílio Salles Gomes, publicado em 1974, obra pioneira sobre o tema, e principal fonte de informação para a redação do capítulo.

Outro aspecto destacado no texto, também enfatizado na versão mais recente, é a influência que Adhemar Gonzaga e o grupo de *Cinearte* exercem sobre o cinema de Humberto Mauro. Isso se reflete, segundo o texto, no gradativo abandono do retrato cotidiano de gente do povo e do rico universo dos bichos para dar lugar a personagens de maior distinção social, transitando por cenários e figurinos mais sofisticados, à moda dos padrões do cinema norte-americano, que seus amigos da revista tão cultuavam.

A visão heroica do papel de Humberto Mauro na constituição de uma cinematografia autenticamente brasileira, já aclamada por Glauber Rocha desde *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de 1963, é ratificada por Ana Lobato nos parágrafos finais do capítulo:

“Seu cinema sempre revelou uma preocupação em flagrar a brasilidade, poetizando o cotidiano da terra e de sua gente. Sua abordagem é marcadamente lírica, extremamente estética. Em seus filmes, a beleza do Brasil é transposta na tela, o amadurecimento do olhar está presente na concepção de cada cena” (p. 92)

3 - Utilizando aqui uma terminologia da época, entre os 27 filmes citados no texto, 23 são posados e apenas 4 naturais.

Nova História do Cinema Brasileiro

Em *Nova História do Cinema Brasileiro*, de 2018, a produção mineira do período silencioso, e aqui o período de tempo contemplado é mais extenso, aparece no capítulo *O cinema silencioso em Minas Gerais (1907-1930)*, escrito por Sheila Schvarzman, uma das organizadoras da publicação.

O critério utilizado para nomear os subcapítulos na nova versão é menos geográfico e mais eclético, enfatizando diferentes aspectos relacionados à produção (filmes, realizadores, atores, equipamentos, invenções, mecanismos de financiamento), e também alusões à exibição e mesmo à recepção e repercussão crítica das obras.

Sem se referir à noção de ciclo regional, como operada pela historiografia clássica, Sheila limita-se a elencar as cidades onde as produções teriam ocorrido: Barbacena, Juiz de Fora, Pouso Alegre, Guaranésia, Belo Horizonte e Cataguases. Nesse ponto, portanto, não se diferencia do apresentado na edição de 1987. Ainda que o foco central sejam as produções ficcionais, as citações de filmes documentais e educativos aumentam consideravelmente.⁴ Os realizadores citados também são os mesmos, excetuando-se os irmãos Masotti, de Guaranésia, que não aparecem na nova edição. Aristides Junqueira, não mencionado na versão de 1987, ganha bastante relevância, sobretudo por sua produção não ficcional.

Filho da elite tradicional mineira, Junqueira realizou grande quantidade de encomendas oficiais, não somente em Belo Horizonte, mas em diferentes regiões do País, o que, segunda a autora, deve ser explicado à luz de sua origem social e proximidade com os círculos do poder. Sua extensa filmografia documental incluiu registros das mais variadas temáticas: visitas presidenciais, posses, procissões, riquezas e paisagens mineiras, fauna e flora amazônica, usos e costumes dos índios Carajás, reação mineira à Revolução Constitucionalista de 1932, e até uma frustrada tentativa de filmar Lampião e seu bando.

Paulo Benedetti também ganha destaque, menos por seus filmes do que por suas invenções. A cinemetrofonia, apenas citada na versão anterior, é aqui melhor explicada a partir de um fotograma descoberto por Márcio Rocha Galdino: para monitorar a sincronia da trilha musical que acompanhava as projeções, Benedetti imprimia na parte inferior do fotograma a partitura da música que deveria ser executada no exato momento da exibição de uma determinada imagem.

Segundo Sheila, Igino Bonfioli, também de origem italiana, já era em 1912 um fotógrafo prestigiado em Belo Horizonte, quando começa a fazer documentários e reportagens sob encomenda, sobretudo para o governo de Minas. Surpreende o grande destaque dado a série *Minas Antiga* na filmografia de Bonfioli, sequer mencionada na edição anterior.

4 - Dos 59 filmes citados, 33 são naturais e 22 são posados. Isso pode de alguma maneira apontar para uma mudança de perspectiva sobre o peso cultural e econômico atribuído à ficção na cinematografia brasileira.

Produzida entre 1927 e 1928, como conjunto de documentários históricos de cunho educativo a serem utilizados nas escolas mineiras, a série ganha enorme destaque na nova edição, ocupando um subcapítulo inteiro. À autora, interessa refletir sobre o projeto político-ideológico envolvido nessa empreitada, consubstanciado na centralidade dada à história de Minas Gerais na construção da nação brasileira.

Na nova edição, Francisco de Almeida Fleming também ganha um subcapítulo. À autora, interessa destacar os mecanismos de financiamento de seus filmes, atrelados à renda obtida pelo circuito exibidor Almeida & Cia, de propriedade de sua família, que possuía salas em Ouro Fino, Pouso Alegre, Jacutinga e cidades paulistas próximas. Trata-se de caso inédito em que um grupo regional de exibição financia filmes posados para serem exibidos em seu próprio circuito. Também ganham mais espaço as suas invenções. Em 1920, Fleming cria o American Cine Phonema, um sistema de sincronização entre som e imagens com uso de discos viabilizado por meio de uma haste metálica que conectava o projetor e o gramofone, passível de ser instalada em qualquer cinema. Fleming aplicou seu invento na realização de alguns filmes.

Humberto Mauro e seus filmes de Cataguases continuam sendo o grande destaque da produção mineira desse período, consumindo 7 dos 14 subcapítulos da nova edição. Sheila demarca as especificidades de Mauro em relação a seus antecessores: começa a filmar mais tarde; maior contato com o cinema americano; influência do melodrama de sensação que inspirou boa parte da produção ficcional do período, mas que, no seu caso, logo incorpora outras matrizes, gêneros e articulações com a cultura, a sociedade e as paisagens locais. Além disso, exceção feita ao seu *Sinfonia de Cataguases*, de 1925, Humberto Mauro dedicou-se exclusivamente à ficção durante o período do cinema silencioso.

Vale notar a preocupação da autora em mapear a recepção crítica e de público dos filmes, algo menos presente na edição anterior. É o caso, por exemplo, de *Na Primavera da Vida*, de 1925. Segunda a edição de 1987, o filme não chegou a ser exibido comercialmente nem em Belo Horizonte, nem no Rio de Janeiro. No último caso, teria ocorrido apenas uma sessão privada para Adhemar Gonzaga e Pedro Lima. Sheila cita nas notas as datas e salas em que ocorreram as exibições em Belo Horizonte.

No campo da análise fílmica, há toda uma discussão a respeito de *Tesouro Perdido*, dirigido por Mauro, em 1927, que merece ser destacada. Relaciona-se à presença de personagem que não é o protagonista do filme, mas que ganha especial relevância no desenvolvimento da narrativa. Trata-se de um “herói auxiliar”, vinculado a nossa tradição escravocrata. Diferentemente das convenções do gênero, no caso o melodrama de sensações, o herói se distancia da ação salvadora, e é o outro que se sacrifica para executar, a princípio, o que caberia a ele.

Sheila também reitera a influência que a proximidade com Adhemar Gonzaga passa a exercer sobre o cinema de Mauro. Isso, segundo a autora, ficará mais patente em *Sangue Mineiro*, último filme da fase cataguasense, que traduz de forma mais explícita a oposição

entre tradição (os valores e modos do campo) e modernidade (a cultura urbana e a educação à americana), sendo a tradição um freio regenerador dos excessos e desatinos oriundos da cidade.

Uma análise historiográfica comparativa

Na comparação entre os dois capítulos, escritos com uma distância temporal de mais de 30 anos, constata-se uma significativa mudança de enfoque que abandona o reinado absoluto dos filmes de ficção para dar espaço a outras questões inerentes ao desenvolvimento da atividade cinematográfica.

O primeiro aspecto a destacar é o espaço cedido ao filme documentário, natural, ou de “cavação”, que ganha maior presença no capítulo da nova edição, seja como objeto de experimentação de linguagem, seja como fonte de recurso para financiar e garantir a continuidade da produção.

Outro aspecto evidenciado é o destaque dado às invenções que permitiram aos realizadores pioneiros, num cenário de precárias condições técnicas e econômicas, exercitar com liberdade e criatividade as possibilidades de uma nova tecnologia e de uma nova arte.

Há também novidades no campo semântico e ideológico, com abordagens inovadoras sobre *Minas Gerais*, a série educativa de Igino Bonfioli, e a influência do gênero do melodrama de sensação nos filmes do período. Por fim, também vale destacar o espaço reservado à recepção dos filmes e sua repercussão na imprensa, em parte possibilitado pelo acesso a fontes primárias do período.⁵

Ainda que sem refletir o peso do quadro ideológico da edição anterior, os imperativos que dificultam o exercício da atividade cinematográfica no Brasil continuam presentes, assim como o sentido de heroica brasilidade impresso aos filmes.

Referências

- AUTRAN, A. *Panorama da historiografia do cinema brasileiro*. Alceu, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. 2007.
- BERNARDET, J. C. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.
- MALTBY, R. *New cinema histories*. In: BILTEREYST, D.; MALTBY, R.; MEERS, P. (Orgs.). *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- RAMOS, F. (Org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, v.1.

5 - Com relação às fontes de pesquisa, observa-se um aumento exponencial no uso de fontes primárias e no número de fontes consultadas. No primeiro texto, foram citadas 13 fontes, sendo todas secundárias. No segundo, esse número sobe para 40, sendo que desse total 17 são primárias

Corpos marginalizados em *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*¹

Marginalized bodies in *White out, black in* and *Once there was Brasília*

Paloma Palacio²
(Mestranda - ECO/UFRJ)

Resumo: Neste trabalho, pretendemos fazer uma análise estética dos dois últimos filmes do cineasta Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), tendo por interesse a mise-en-scène dos corpos periféricos. Do conceito de corpo-máquina ao de corpo-arquivo, passando pelo testemunho, vamos defender o processo fílmico das obras de Adirley como um gesto de memória.

Palavras-chave: Montagem, encenação, corpo, gesto, memória.

Abstract: In this work we intend to make an aesthetic analysis of Adirley Queirós's two last films, *White out, black in* (2014) and *Once there was Brasília* (2017), with attention to the mise en scène of its marginalized bodies. From the concept of body-machine to body-archive, together with testimony, we will defend the film process in Adirley's works as a memory gesture.

Keywords: Montage, mise en scène, body, gesture, memory.

Em sua obra, Adirley busca inventar novas formas de mostrar a cidade na qual cresceu, de um modo que ela não costuma ser retratada. Criado em Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal, o diretor mostra a periferia, historicamente ocultada dos registros oficiais de Brasília. Ao enlaçar documentos, entrevistas e a ficção científica, ele busca bombardear a utopia que sedimentou o projeto de Juscelino Kubitschek, disparando assim imagens de uma cidade segregada, elitista e racista desde suas origens.

Num primeiro momento, é possível notar na obra de Adirley a centralidade dos personagens na construção fílmica. Cezar Migliorin (2010) aponta para uma possível tendência na produção contemporânea, de interesse pela encenação e teatralidade dos personagens documentados. Ele trata da questão como uma atenção à "singularidade no cinema documentário". Segundo o autor, "o singular não é o exemplar, nem o que sente diferente do outro ele é; justamente o que faz vibrar - sem isolamento - um mundo na sua diferença (...)" (MIGLIORIN, 2010, p.17)

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no painel Imagens da alteridade.

2 - Mestranda em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ), desenvolve pesquisa sobre cinema brasileiro contemporâneo.

Na medida que se adentra cada vez mais o espaço íntimo dos personagens, portanto, cabe a pergunta: como o documentário contemporâneo atualiza sua busca pela verdade fílmica, sem se abandonar a um idiossincrasismo pulverizado? No caso da obra de Adirley, em que medida a encenação da intimidade dos personagens contra as paisagens de Ceilândia cria novas imagens da história de Brasília - sobretudo da periferia?

Pretendemos assim fazer uma análise estética das duas obras mais recentes do diretor, *Branco sai preto fica* e *Era uma vez Brasília*, tendo em vista os dispositivos de encenação característicos dos dois filmes, principalmente ficção e documentário. Para fundamentar a relação entre corpo, imagem e história, ancoramos a análise a partir das discussões biopolíticas de Michel Foucault. O objetivo é defender o cinema de Adirley como um gesto de memória, desenhado pelos corpos marginalizados de Ceilândia.

Entre ficção e documentário, corpos que falam e atuam

Branco sai gira em torno de três protagonistas, inseridos num universo de ficção científica em que Brasília foi dominada pela tecnocracia. Dimas Cravalanças é funcionário de um Estado futurista, que o incumbiu de desvendar um crime ocorrido nos anos 1980: a invasão policial do baile do Quarentão, que feriu e matou jovens da periferia de Ceilândia. A Dimas é dada a tarefa de voltar ao passado num contêiner/máquina do tempo e encontrar Sartana, que vive isolado nos espaços interiores de um depósito onde coleta e conserta perna mecânicas defeituosas, além da própria prótese. Marquim é também deficiente físico, que vive restrito ao espaço onde vive. Ele guarda, no entanto, um segredo: tem um *bunker* subterrâneo, onde passa seus dias a narrar as memórias do Quarteirão e transmiti-las através da sua rádio pirata.

Ao longo do filme, o espectador descobre junto a Cravalanças que Marquim, vítima da invasão, fora baleado e perdeu o movimento das pernas, tornando-se cadeirante. Sartana fora atropelado pela cavalaria e teve uma perna amputada. Há uma cena do filme em que são mostrados seus testemunhos: Dimas vê projetado nas paredes do contêiner entrevistas dos dois. Contam eles que “Branco sai preto fica”, título do filme, foi a ordem dada pela polícia ao entrar no baile, segundos antes de abrir fogo.

A certa altura, Marquim decide criar uma bomba sonora para explodir o Plano Piloto. Em troca da falsificação de passaportes que dão acesso à Brasília distópica, o amigo DJ Jamaica ajuda o rapper a coletar sons e músicas populares de Ceilândia. Em seu *bunker*, tramam o projeto terrorista - levado a cabo ao fim do filme. Vemos enfim a explosão do Plano através de desenhos de Sartana.

O universo de ficção científica permanece em *Era uma vez Brasília*. O filme começa numa passarela que cruza a linha do trem em Ceilândia. Vemos o retorno do personagem de Marquim, que atravessa demoradamente o plano em sua cadeira de rodas enferrujada. Na outra ponta do quadro, está Andreia, ex-presidiária e integrante do exército revolucionário chefiado por ele, com quem trama um plano. Somados às imagens ficcionais, o diretor filma

os protestos contra o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, que tomavam a cidade à época. Ouvimos trechos da sessão final do julgamento no Senado, além do primeiro pronunciamento de Michel Temer como presidente interino.

Enquanto isso, WA4 é um prisioneiro de Estado enviado numa viagem espacial em direção ao planeta Terra. Em troca de sua liberdade, as autoridades lhe confiam a missão de assassinar Juscelino Kubitschek. Ele acaba, entretanto, desembarcando na Ceilândia de 2016, em meio aos protestos. WA4 encontra Marquim e decide se filiar ao exército, que pretende derrubar o Congresso Nacional.

Em entrevista, a pesquisadora Cláudia Mesquita (2017) diz a Adirley que percebe em *Era uma vez* um paradoxo entre a forte presença do acontecimento no filme, inscrevendo-o na atualidade política, e um certo abandono das estratégias documentais rumo à construção cênica, ao que o diretor concorda. Em *Branco sai*, o dispositivo da entrevista é incorporado à *mise-en-scène*, compondo apenas uma sequência do filme. No lugar, Adirley aposta em longos plano-sequência de Marquim, que narra histórias do tempo do Quarentão enquanto seleciona músicas da época para tocar a seus ouvintes imaginados.

Podemos compreender as falas de Marquim enquanto elaboração do passado a partir de um corte traumático, isto é, o atentado policial. Sendo assim, é seguro afirmar que o personagem produz testemunho, segundo o conceito em Seligmann-Silva (2006). O autor assinala que os testemunhos do Holocausto se tornam marco do entrelaçamento entre o íntimo e o político, como forma de dar conta de uma temporalidade histórica heterogênea, que abarque passado e presente. Trazendo o debate de volta ao cinema, Seligmann cita a relevância de *Shoah* (1985), filme de Claude Lanzmann acerca do genocídio, em que faz uso da entrevista como dispositivo de elaboração da fala na imagem.

No caso de *Branco sai*, entretanto, o testemunho é mediado, além da câmera, pelo argumento de ficção. Adirley explica que seus filmes não têm roteiro; ele cria um contexto ao personagem e, a partir disso, filma-o como “etnografia: câmera parada, observando...” (MESQUITA, 2017, p.170). Com isso, o diretor busca outro tipo de fala. Inscreve-a ainda enquanto prática testemunhal, mas liberada do dispositivo de entrevista formalizado por *Shoah*. Convém aqui a análise de Beatriz Furtado e Érico Lima (2016, p. 141) a respeito do filme: “Os corpos não estão presos a marcações e a um encaixe numa estrutura pré-fabricada, mas estão forjando um jogo de relações em contínuo movimento. Trata-se de uma fabricação coletiva, tramada em conjunto por seres que desejam fabular, fissurar mundos e seguir produzindo sobrevivências.”

A busca de Adirley por uma estética documentária que faça jus a seus personagens e a si mesmo como (co-)autor da narrativa o levam a uma nova operação das imagens entre os planos da ficção e do documentário. Os corpos que falam passam a calar mais, abrindo caminho a outro tipo de corpo. Diz o diretor:

Aquela história: essa fala de cinema aprisiona os personagens de periferia. Por mais que eles falem, estão falando como a classe média. Como que a gente pode negar isso? Como deslocar suas falas?

Porque tem uma demanda da pauta política. Esse corpo da periferia já foi pautado, a intermediação nossa, enquanto cinema, enquanto literatura, cria essa pauta. A gente vira explicador do processo. Eu tenho medo disso. Será que a gente pode radicalizar mais? Que as falas tragam outros sentimentos? Talvez o não-dito, as conversas atravessadas, tragam alguma coisa... (MESQUITA, 2017, p. 174)

A fala de Adirley indica um jogo duplo dos corpos em sua obra. Por um lado, ele assume a vontade de liberá-los de um aprisionamento historicamente perpetrado em relação ao outro de classe. Por outro, propõe uma construção cênica aos personagens a partir de espaços interiores e estreitos onde os corpos fabulam sobre sua própria condição. Tal fabulação é potencializada ainda no seio da ficção científica. Cabe aqui questionar, portanto, a relação desenvolvida entre corpo e política, além de averiguar como a ficção científica nela se enquadra.

Do corpo-máquina ao corpo-arquivo

Michel Foucault localiza o século XVIII como marco de uma mudança nas práticas e discursos a respeito do corpo e da vida política. Segundo ele, o poder moderno se constituiria não mais como gestão da morte, mas da própria vida (FOUCAULT, 2005). Diante disso, o autor anuncia a biopolítica como novo modo de subjetivação dos indivíduos, pautado em técnicas de controle de si, ou seja, do próprio corpo.

Em *Nascimento da biopolítica*, Foucault relaciona o conceito ao avanço do neoliberalismo americano. A especificidade da crítica neoliberal seria entender a economia como “análise de um comportamento humano e da racionalidade interna desse comportamento humanos”; ou ainda, o abandono de uma “lógica histórica de processo” em favor de uma “racionalidade interna, da programação estratégica da atividade dos indivíduos” (FOUCAULT, 2008, p. 307).

Um sintoma desse modo de pensar é seu caráter des-historicizante, em favor de uma gestão individuante das capacidades humanas sob a ótica da eficácia dos resultados. O autor assinala, assim, o advento de um corpo-máquina neoliberal. Segundo ele, “a competência do trabalhador é uma máquina, sim, mas uma máquina que não se pode separar do próprio trabalhador”. O corpo-máquina é compreendido num sentido positivo, “pois é uma máquina que vai produzir fluxos de renda”. No entanto, ele ressalta, “essa máquina tem sua duração de vida, sua duração de utilizabilidade, tem sua obsolescência, tem seu envelhecimento” (FOUCAULT, 2008, p. 309).

Munido dessa noção, é possível vislumbrar uma leitura acerca da encenação dos personagens de Adirley Queirós. Por conta do trauma sofrido, Marquim e Sartana se tornaram corpos-máquina no filme, ou ciborgues na ficção científica. Marquim se dedica a operar traquitanas (as gravações de rádio, a bomba sonora), trabalho esse condicionado à operação que faz sobre si mesmo, isto é, de ativação da máquina cadeira de rodas, acoplada ao próprio corpo. Da mesma forma, o trabalho de Sartana não pode ser desvinculado da manutenção que realiza da própria prótese. Em *Era uma vez*, W4A passa grande parte do filme

interagindo com os mecanismos da nave. O enquadramento parado e a longa duração dos planos submete o personagem à coexistência com a máquina. A solidão dos corpos remete à individuação do corpo-máquina.

Contudo, a competência dos personagens de Adirley está atrelada diretamente a uma perda irrecuperável: ao trauma sofrido, às lembranças, à saudade de casa. Todos eles, à sua maneira, estão aprisionados às máquinas, cujo trabalho, por outro lado, os libertam do espaço-tempo a que foram confinados. A rádio pirata de Marquim o incentiva elaborar a narrativa de testemunho sobre o crime do Quarteirão, assim como é a nave de W4A que o libera da prisão e transporta ao tempo da luta armada.

Podemos dizer que o cineasta opera uma passagem do corpo-máquina, próprio de um modo de ser neoliberal que des-historiciza e separa os corpos, a um corpo-arquivo, de acordo com a leitura de Beatriz Furtado e Érico Lima (2016) a partir do conceito de Henri Bergson. O corpo-arquivo produz memória e, em sua ação, encapsula passado e presente. “Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação (BERGSON, 1999, p. 280 apud FURTADO, LIMA, 2016, p. 137).

É o dispositivo ficção científica que permite Adirley engendrar a criação de um novo corpo, que denuncia em ato o modo de subjetivação neoliberal. Quando Marquim e Sartana se apropriam do lixo eletrônico criado pela Brasília tecnocrata, eles subvertem o novo em função do antigo. Tal operação, própria do *lo-fi sci-fi*, segundo a análise de Alfredo Suppia (2017), faz lembrar ao corpo neoliberal que ele envelhece e falha, mas que, ao fazê-lo, transmuta a sua falta de competência orgânica em potência libertária de memória.

O corpo-arquivo como gesto

A respeito de *Era uma vez*, Adirley comenta essa busca por um novo corpo.

Chegou um momento em que o Wellington ficou ali 2, 3 horas, a câmera rodando, colada nele, tudo desligado, numa oficina escura, ele nem via a Joana (Pimenta, fotógrafa), e a gente não conversava no set mais. “Agora você se vira, tá preso, tenta se comunicar, tenta reagir no mundo, teu mundo é essa cela”. (...). Porque quando você não dá um roteiro para o cara, uma motivação da cena, ele tem que criar e reagir. (...). O filme queria pensar assim: se a gente perdeu, se fomos derrotados, é hora de reconhecer que estamos numa imobilidade. A partir dessa imobilidade, para onde a gente pode ir? (MESQUITA, 2017, p. 171-172)

Na medida em que Adirley busca dispensar a fala, o corpo experimenta uma “gestualidade pura”, sem mediações que lhe sejam outras além do próprio gesto dos personagens. Podemos fazer um paralelo com que Giorgio Agamben (2015, p. 46) se refere como “comunicação de uma comunicabilidade”. Enquanto tal, não tem nada a dizer e, sendo assim, é “sempre gesto de não ter êxito na linguagem”.

A noção da imagem como gesto parece ganhar contornos mais definidos, de fato, em *Era uma vez*. Adirley escolhe enquadrar as manifestações do *impeachment* em paralelo ao desenvolvimento do roteiro ficcional, o que causa uma impressão ambígua. Os corpos militantes que desfilam em frente ao Planalto são convocados na montagem ao exército de Marquim da Tropa. Em dado momento, o diretor enquadra o personagem no centro de num plano aberto em que os protestantes figuram no canto direito, caminhando em direção ao edifício de governo. Este aparece no plano de fundo, como um cartão postal em chamás. Embora o espectador saiba, por referência explícita ao *impeachment*, do acontecimento político, ele ganha proporções maiores no filme. Por um gesto de autor, Adirley encena um conflito que não diz respeito apenas à crise institucional da qual Brasília era símbolo, mas que a conecta a uma luta histórica, necessária e inevitável, que parte também de Ceilândia.

Diante disso, pode-se dizer que o gesto em Agamben se realiza como um gesto de memória na obra do cineasta. Enlaça a memória voluntária, de uma consciência presente do corpo, com a involuntária, que o abre à incidência de novas temporalidades. A ficção científica enquanto dispositivo faz disparar novos gestos; circunscritos, no entanto, aos modos possíveis que se apresentam no momento de sua encenação.

Referências

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. In: *Meios sem fim: Notas sobre a política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FOUCAULT, M. Direito de morte e poder sobre a viva. In: *História da sexualidade I - a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2005.

_____. Aula de 14 de março de 1979. In: *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FURTADO, S; LIMA, E. Corpo, destruição e potência em Branco Sai, Preto Fica. São Paulo, *Matrizes*, v.1, n. 1, jan-abr., 2016.

MESQUITA, C. Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. In: *Catálogo do forum-doc.bh.2017 - 21º Festival do filme documentário e etnográfico - Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2017.

MIGLIORIN, C. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SUPPIA, A. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco sai, preto fica. *FAMECOS*. Porto Alegre, v. 24, n. 1, jan.-abr., 2017.

As potencialidades dos paratextos para a Teoria dos Cineastas¹

The potentialities of paratexts for Filmmaker's theory

Patricia de Oliveira Iuva²
(Doutorado - UFSC)

Resumo: A proposta deste trabalho discute a potencialidade dos paratextos, especificamente os making of documentários (MDoc), partindo de uma articulação da função-autor proposta por Foucault com o pensamento do gênio do sistema de Bazin, com intuito de contribuir com possíveis desdobramentos para a Teoria dos Cineastas no que diz respeito a dois aspectos: reposicionamentos da noção de autoria e da natureza da criação cinematográfica.

Palavras-chave: Paratextos, teoria dos cineastas, função-autor, gênio do sistema, making of documentário.

Abstract: The purpose of this paper is to discuss the potentiality of paratexts, specifically the making of documentaries (MDoc), starting from an articulation of the author-function proposed by Foucault with the thought of the genius of the system by Bazin, in order to contribute to possible developments for the Filmmaker's theory regarding two aspects: re-positioning notions of authorship and the nature of film creation.

Keywords: Paratexts, filmmaker's theory, author-function, genius of the system, making of documentary.

Na esteira das propostas da Teoria dos Cineastas que, de acordo com Tito Cunha (2017, p.22), se interrogam “sobre o ser do ente cinematográfico, isto é, procura responder à clássica interrogação ontológica, quid est? O que é (o cinema)?”, trago uma proposta de reflexão teórico-metodológica acerca dos paratextos audiovisuais. Na acepção de Gennete, os paratextos são os “textos que nos preparam para outros textos” (GENNETE, 2009, p.17). Ou seja, produções extrafílmicas que circundam uma obra audiovisual (seja ela um filme, uma série de televisão, etc) e orientam uma dada leitura do mesmo. No conjunto desses paratextos, cujas atualizações se dão sob diferentes formatos (trailers, créditos de abertura, entrevistas, críticas, etc), os makings of despontam como objeto para problematizar questões que penso possibilitar (re)pensar as transformações da experiência de realização e processos de criação cinematográficas. Trata-se de uma reflexão no âmbito das discussões da criação e da autoria e o modo como as mesmas podem reverberar para a Teoria dos Cineastas.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na Sessão 1: Do parafílmico ao fílmico, no Seminário Temático Teoria dos Cineastas.

2 - Professora do Curso de Cinema, na UFSC. Doutora em Comunicação pela UFRGS. Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Bacharel em Comunicação Social pela UFSM.

Nos trabalhos anteriores minha abordagem sobre os paratextos (especificamente sobre os making ofs) tem sido àquela que se preocupa com os significados, ou seja, com 'o que o paratexto diz, o que ele informa'. Nesse sentido, é bem possível fazer um uso instrumental dos making ofs para a Teoria dos Cineastas, na medida em que seus enunciados operam no sentido de mostrar uma "dada condição audiovisual, de uma técnica marcada pela tecnologia, seja nas câmeras, nos microfones, nos computadores ou nos efeitos visuais; ao mesmo tempo, deixa claro o quão artesanal é a propensão da atividade, o quão autoral pode ser" (IUVA; ROSSINI, 2018, p.106.), pois trata-se, antes de tudo, de um fazer artístico.

É justamente neste âmbito do fazer artístico que nos deparamos com uma série de questões que envolvem a dimensão das subjetividades e/ou dos sujeitos realizadores deste fazer. A pesquisa desenvolvida anteriormente com os making ofs possibilitou identificar duas lógicas operadas pelo MDOCS: aquela que desvela os métodos de trabalho cinematográfico, dando voz a um trabalho coletivo, ao mesmo tempo em que buscam elevar o status do diretor auteur enquanto aquele em total controle da obra. Ou seja, entendeu-se o paratexto audiovisual como índice de um dado referente (um texto fílmico), sempre observando o discurso desse texto referente.

Grande parte das teorias do cinema e do audiovisual se desenvolveram sob a esteira de uma noção identitária de sujeito (em especial as teorias do autor e do gênio do sistema). Ou seja, o espaço do campo artístico criativo tornou-se delineado pela figura do sujeito artista e instaurou, no campo cinematográfico, a autoria na instância da direção³ ou no sistema de produção⁴. Diante disso, me parece inevitável não problematizar a autoria e o modo como a mesma se constitui no fazer cinematográfico, principalmente a partir das formações discursivas dos making ofs; não para confirmar o que já está postulado de associar autor(a) ao diretor(a), mas com intuito de (re)pensar noções de autoria, tanto no nível do texto ao qual se referem, mas também no nível da criação dos próprios paratextos. Isto é, meu intuito no momento é o de romper com a utilização instrumental do paratexto como o que informa algo sobre o texto referente e seu respectivo autor. Assim, acredito que o que se coloca em jogo para uma pesquisa acerca dos paratextos cinematográficos não deve limitar-se pelo que referenda sua dependência ao referente (cinema-filme-objeto-texto), *mas um querer ser cinema de outro modo*.

A experiência do audiovisual contemporâneo demonstra uma falência de dadas estruturas (do ponto de vista da linguagem). Partindo disso, o movimento inicial da pesquisa tem sido o de identificar marcas discursivas paratextuais (de making of) em outros "lugares". Por exemplo, em filmes de ficção que ensaiam movimentos metalinguísticos que nos aproximam de gestos paratextuais, tais como: *O gosto de Cereja* (Abbas Kiarostami, 1997); *As três máscaras do Terror* (Mario Bava, 1963); *O desprezo* (Jean-Luc Godard, 1963); *Um filme para Nick* (Wim Wenders, 1980); *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). O objetivo destes movimentos

3 - A partir de Alexandre Astruc (1948) e François Truffaut (1954).

4 - Proposta do gênio do sistema de Bazin (1957), levada a cabo por Thomas Schatz (1991).

implica contemplar que as marcas discursivas operam numa lógica de fronteiras semióticas (LOTMAN, 1996). Nesse escopo, observa-se que tais gestos metalinguísticos habitam obras de caráter bastante autoral, o que nos conduz para questionamentos acerca da autoria.

O caminho percorrido pelo autorismo cinematográfico, ainda que com algumas ponderações de determinados críticos, foi fortemente marcado pela figura do sujeito, do indivíduo diretor-autor que se expressa artisticamente e dá a ver um dado filme. Isto é, o paradigma romântico do artista enquanto gênio criador se inserindo na arte que é a menos individualista de todas: o cinema. Esse é o aspecto que gerou (e ainda gera) as críticas mais fervorosas.

Ao proclamar a morte do autor, a fim de que o leitor ganhasse o devido lugar nas análises literárias, Barthes (2004) influenciou todo campo da crítica teórica na literatura, mas que reverberou em outras áreas. John Caughie (2007) ressalta que após a morte do autor, proclamada por Barthes, tornou-se constrangedor no âmbito acadêmico e científico sequer considerar a possibilidade do sujeito autor, o que para ele significa que determinados avanços que poderiam ter sido empreendidos nos estudos de autoria foram naturalmente abandonados.

Tão importante quanto a morte do autor de Barthes foi também a conferência de Michel Foucault, pronunciada em 1969, sob o título “O que é um autor”. Para Foucault (2009), não basta sinalizar e/ou constatar o apagamento/morte do autor, é necessário localizar este espaço ausente do autor e identificar a função do mesmo: “a função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2009, p.274).

O autor em Foucault não foi pensando nos termos do cinema, mas as inflexões propostas por ele contribuem para considerar a discussão das relações de autoria postas em jogo pelos paratextos, especificamente no caso dos making ofs. A função-autor desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra, pois passa a contemplar as condições sob as quais tal sujeito se engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de outros autores potenciais, outras subjetividades (cineastas), tais como a do diretor do making of, bem como as subjetividades envolvidas no processo de produção cinematográfica.

Foucault (2009), no entanto, não atrela a função-autor através da atribuição de um discurso a um indivíduo. Ao contrário, ele afirma a autonomia absoluta desse campo de possibilidades estratégicas, transferindo para o tratamento dos textos e dos discursos a designação autoral. A concepção de texto barthesiano enquanto um tecido de citações, espaço de dimensões várias, provenientes dos muitos focos da cultura, atrelada à função-autor de Foucault compõe um quadro em que as questões da autoria e dos projetos artísticos, no seio do que Bazin nomeou como gênio do sistema, podem ser repensadas e retiradas do lugar comum já aceito e intocável/indiscutível no âmbito acadêmico.

As palavras de Caughie explicitam de modo bastante claro o tensionamento que procuro: “as questões acerca da arte e autoria, criatividade e imaginação, podem provar ainda ser um incômodo nas nossas tentativas de resolvê-las nos complexos engajamentos com o cinema”(CAUGHIE, 2007, p.36, tradução nossa). A provocação vai além ainda, e, assim como John Caughie, também me questiono: “dentro do gênio do sistema ainda há espaço para o gênio do artista?” (CAUGHIE, 2007, p.32, tradução nossa).

No âmbito da criação artística, Bakhtin (apud JOBIM E SOUZA, 2005, p.323)

afirma que a interação com uma obra de arte, além de ser um processo ativo, é também um processo criativo. O sujeito que compreende participa do diálogo continuando a criação da obra, multiplicando a riqueza do já-dito. Nesse sentido, a comunicação estética é parte do eterno inacabamento de uma obra de arte, pois a obra estará sempre se revitalizando e se renovando por meio das recriações sucessivas de seus contempladores. [...] Haverá sempre uma lacuna a ser preenchida por aquele que participa, como ouvinte ou como espectador, da experiência estética.

Diante disso, neste momento estou operando com a autoria (nos e dos paratextos) como uma construção e uma função variável e complexa do discurso, e não a partir da evidência imediata de sua existência individual ou social. Tal postura implica um afastamento radical entre o nome do autor e o indivíduo real, entre uma categoria do discurso e o eu subjetivo. A distinção empírica entre o “eu empírico” e a “função discursiva” remete para Roger Chartier (2014) ao texto ‘Borges e Eu’:

é com o outro, com o Borges, que sucedem as coisas. Eu, eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, a olhar a arcada de um hall de entrada ou a grade de um jardim; tenho notícias de Borges pelo correio e vejo seu nome indicado em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico (BORGES, 2008, p.54-55).

Essa perspectiva, quando pensada no cinema, diz respeito a uma dimensão política de desativação do diretor autor, da noção do “gênio artista – autor”, abrindo passagem para o reconhecimento de traços, marcas e/ou rastros de outras assinaturas de cineastas, tais como montadores/as, diretores/as de fotografia, produtores/as, diretores/as de arte, etc. A abordagem analítica da assinatura e do nome próprio (de outros cineastas) enquanto gestos autorais desponta como um caminho teórico-metodológico possível de empreendimento com os making ofs. Entendendo o cinema enquanto um evento transmidiático, que expande seus limites para além da sala de cinema e de uma única mídia, o caminho supracitado parece tensionar o lugar de centralização do autor-diretor no processo cinematográfico. Com a desconstrução da unidade da obra promovida por outras configurações de cinema, que expande seus limites, também o processo autoral deve ser expandido, para além de um único indivíduo em determinado lugar no tempo.

É possível constatar, na concepção de Foucault (2009), que os condicionamentos de ordem histórica suscitam a cada época novos regimes de criação, discursos, produção. Isso vale igualmente para novas configurações da criação e da autoria. Distanciando-nos do ideal romântico da autoria, abrimos, assim, um espaço dos possíveis, que se atualiza a partir de agenciamentos de paratextos (nesse caso making ofs) com a função-autor e o gênio do sistema baziniano.

Referências

- ASTRUC, Alexandre. *Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo*. Revista Foco, 2012.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, A. *De la Politique des Auteurs* (1957). In: GRANT, B. K. (ed). *Auteurs and Authorship: a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- BAKHTIN, M. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo, Editora 34, 2016.
- BORGES, J. L. *Borges e Eu*. In: BORGES, J. L. *O fazedor*. São Paulo: Cia das Letras, 2008. (Coleção Jorge Luis Borges – Obras completas, v.2).
- CARDOSO E CUNHA, T. *Teoria dos cineastas versus Teoria do Autor*. In: PENAFRIA, M; BAGGIO, E.; GRAÇA, A. R.; ARAÚJO, D. C. (eds.). *Revisitar a Teoria do Cinema: Teoria dos cineastas*, v. 3. Covilhã: Labcom, 2017.
- CAUGHIE, J. *Authors and auteurs: the uses of theory*. In: Donald, J.; Renov, M. (eds.) *The SAGE Handbook of Film Studies*. Sage, London, UK, 2007.
- CHARTIER, R. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: EdUFScar, 2014.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor* In: Ditos e Escritos III *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. RJ: Forense Universitaria, 2009.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Atelie Editorial, 2009
- IUVA, P. O.; ROSSINI, M. S. "Atrás e além das câmeras: proposições iniciais para o campo do making of". *Revista Significação: São Paulo*: v. 45, p. 98-117. 2018.
- JOBIM E SOUZA, S. *Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin: polifonia, alegoria e o conceito de verdade no discurso da ciência contemporânea*. In: BRAIT, B. (org). *Bakhtin – dialogismo e construção do sentido*. 2ªed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- LÓTMAN, Y. *La semiosfera*. Madrid: Cátedra, 1996.
- SCHATZ, T. *O gênio do Sistema. A era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TRUFFAUT, F. *A certain tendency of the French cinema* (1954). In: GRANT, Barry Keith (ed-ited). *Auteurs and Authorship, a film reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

O trabalho coletivo e reconhecimento mútuo nos filmes de Helena Solberg¹

Collective work and mutual recognition
in Helena Solberg's earlier films

Patricia Sequeira Brás²
(PhD - Birkbeck, University of London)

Resumo: Na minha comunicação pretendo analisar os primeiros filmes de Helena Solberg: *A Entrevista* (1966), *A Nova Mulher* (1974) e *A Dupla Jornada* (1975) com o intuito de rebater que o uso de testemunhos nos seus filmes revela um exercício feminista praticado nos grupos de conscientização feministas.

Palavras-chave: Testemunho, Reconhecimento mútuo, Feminismo, Cinema colaborativo.

Abstract: In my presentation I examine Helena Solberg's earlier films, *The Interview* (1966), *The Emerging Woman* (1974) and *The Double Day* (1975) to argue that Solberg's use of women's testimonies suggests the deployment of a feminist practice of storytelling.

Keywords: Testimony, Mutual recognition, Feminism, Collaborative Cinema.

Na minha comunicação proponho analisar os primeiros filmes de Helena Solberg: *A Entrevista* (1966), *A Nova Mulher* (1974) e *A Dupla Jornada* (1975) com o intuito de rebater que o uso de testemunhos nos seus filmes revela o uso de práticas narrativas feministas implementadas nos grupos de conscientização feministas. Assim sendo, os filmes iniciais oferecem um espaço de narração recíproca, e mútuo reconhecimento como resultado das práticas narrativas feministas e da experiência de trabalho coletivo.

A minha investigação é teoricamente inspirada na filosofia de narração de Adriana Cavarero. Após a sua experiência em grupos de conscientização feministas nos anos 70, em Itália, Cavarero tem argumentado que as práticas narrativas feministas sustentam “narrações recíprocas”, expondo uma à(s) outra(s). Para Cavarero, esta exposição implica um reconhecimento mutuo que é político. Isto significa que a narração da própria pessoa adquire a interpretação de ação política de acordo com Hannah Arendt, em que a criação de um “espaço de aparição”, onde atuamos e falamos, assim como, vemos outros atuando e falando (CAVARERO, 2000, 57). A narração política é equivalente à ação política porque ao

1 - XXIII Encontro SOCINE Preservação e memória hoje - Seminário: Mulheres no Cinema e Audiovisual.

2 - Patrícia Sequeira Brás é professora de Estudos Portugueses no Departamento de Culturas e Línguas de Birkbeck, University of London.

ativamente relevarmo-nos a outros concede “a criação dum espaço plural e por essa razão, um espaço político, colocando em evidencia a natureza relacional e contextual da identidade” (CAVARERO, 2000, 9).

Dar voz ao testemunho e às experiências pessoais é uma técnica bastante convencional no cinema documentário mas esta partilha de contar a sua própria história é uma prática feminista que surgiu no contexto dos grupos de conscientização feministas nos anos 60. Popularizados nos Estados Unidos, estes grupos de conscientização feministas contaminaram o movimento feminista internacional. E funcionavam em oposição a estruturas patriarcais; nestes grupos as mulheres poderiam partilhar histórias, muitas delas semelhantes, e desta forma reconhecer na partilha das suas histórias a sujeição a um mesmo poder patriarcal.

A emergência do documentário feminista coincidiu com a emergência da segunda onda feminista, e a razão pela qual um grande número de filmes produzidos nos anos 70 mostram mulheres a contar as suas próprias histórias frente à câmara é devido à influência dos grupos de conscientização feministas. Por exemplo, Julia Lesage defende que o uso desta ‘velha forma de resistência cultural que são as “conversas de mulheres” nos documentários feministas deve-se às práticas narrativas dos grupos de conscientização feministas (LESAGE, 1999, 231).

O uso do testemunho em documentários feministas levou também à emergência de uma acessa e contínua discussão acerca do uso de uma estética realista *versus* uma estética modernista-política no cinema feminista. E parte do meu projeto, é também contribuir para essa mesma discussão, assim como situar os filmes de Solberg nesses mesmos debates. No entanto, devido à falta de tempo, e no propósito desta apresentação gostaria apenas de destacar que se por um lado, no filme *A Entrevista*, o uso de reflexividade e duma oposição entre imagem e voz-off/texto, assim como, o uso de elementos ficcionais sugerem uma proximidade ao cinema modernista e político; nos filmes *A Nova Mulher (1974)* e *A Dupla Jornada (1975)* parecem por sua vez possuir uma abordagem sociológica e até mesmo etnográfica, e por essa razão talvez mais próxima duma estética realista. Esta mudança na abordagem estética é, no entanto, o resultado dos contextos distintos nos quais o seu primeiro filme e os seus filmes posteriores foram produzidos.

A entrevista (1966)

O filme *A entrevista* foi filmado em 1964, no mesmo ano em que o golpe orquestrado contra o presidente João Goulart estabeleceu a ditadura militar no Brasil. O filme consiste em uma série de entrevistas anônimas a jovens mulheres de classe média alta com idades compreendidas entre os 19 e os 27 anos. Todas elas eram ou foram alunas, tal como Solberg, na mesma escola católica no Rio de Janeiro. Os seus depoimentos são entrelaçados com cenas de uma jovem noiva preparando-se para o dia do casamento; essa jovem é interpretada pela, na altura, cunhada de Solberg, Glória Solberg. Nos seus testemunhos, estas jovens par-

tilham as suas expectativas em relação ao casamento, aspirações e suas perspectivas sobre sexo e virgindade, refletindo desta forma o contexto político da época assim como expondo uma classe, cujos ideais eram coniventes com a ditadura militar.

No final da década de 50, Solberg estudou no Rio de Janeiro, onde viria a conhecer outros alunos ligados mais tarde ao cinema novo. Na preparação do seu primeiro filme, Solberg procurou a ajuda de Glauber Rocha, que mais tarde, escreveria uma carta de recomendação para a sua candidatura de apoio financeiro ao filme. Estas colaborações instruíram o seu primeiro filme, mas contrariamente aos seus companheiros cineastas, Solberg começou desde logo a aprofundar questões mais próximas da sua própria experiência. De acordo com a própria Solberg, o filme nasce de uma crise pessoal depois de ter parado de trabalhar após o seu casamento e nascimento da sua filha. No filme, os testemunhos e histórias destas mulheres são o tema central do filme, enquanto que as aspirações e contradições de jovens mulheres da classe média alta distanciam o trabalho de Solberg dos temas tradicionais abordados no cinema novo.

A *entrevista* inicia abruptamente com uma voz-off feminina comentando acerca dos rígidos valores morais da sua educação católica, para simultaneamente, negar o privilégio da sua própria classe, que por sua vez, contrasta com as imagens de Glória Solberg a escolher roupas e sapatos, a arranjar o cabelo em frente ao espelho, preparando-se para sair de casa. Esta sequência é interrompida pelos créditos iniciais, onde o som dum bebê a chorar sobrepõe-se às fotografias de sorridentes mães com seus bebês; as canções dum coro católico e a voz de uma “bruxa má” sobrepõem-se às imagens de jovens mulheres recebendo a confirmação, relacionando assim catolicismo com papéis de gênero tradicionais.

Depois dos créditos iniciais, vemos Glória andando pela cidade às compras e na praia. Todas as cenas são entrelaçadas com vozes anônimas das mulheres. Os seus testemunhos parecem, no entanto, contraditórios, e essa contradição revela no meu entendimento que apesar de providenciarem um testemunho acerca das suas aspirações, desejos e convicções, muitas destas mulheres expressam palavras que não são necessariamente as suas. Tal como, a ninfa Echo da mitologia grega, que fala apenas as palavras de outrem, muitas destas vozes desencarnadas reiteram apenas o seu privilégio de classe e papéis de gênero convencionais. Isto por que as suas aspirações, convicções e desejos são produzidos dentro dum contexto patriarcal e autoritário que apesar de tudo, protege os seus interesses de classe. Tudo isto se torna aparente na última cena do filme, onde surgem imagens da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, uma demonstração pública organizada pelo movimento das mulheres católicas contra o Presidente João Goulart, em apoio ao golpe militar.

Uma *voz-off* sobrepõe-se às imagens dizendo: “Eu acho que a política deteriora um pouco o homem, é muito construída. Os homens são muito idealistas, as mulheres são mais puras, mais naturais, que nem animais.” Para muitos regimes autoritários, tal como no Brasil, uma certa construção de feminilidade foi e é necessária, crucial até, para encorajar a aceitação passiva e uma identificação com “a ordem natural das coisas”, afastando o indivíduo do coletivo para o privado (FERREIRA, 1996, 136). No seu filme, Solberg estabelece uma corres-

pondência entre a opressão da mulher e a coerção política infligida pelos militares na época; assim como, expõe as contradições e incoerências de um grupo de jovens mulheres de classe média alta, cujos ideais e privilégio de classe fazem nas cúmplices do regime autoritário.

Em contraste com as vozes desencarnadas, o rosto e corpo de Glória Solberg é exposto para nosso escrutínio sem que ela pronuncie uma única palavra. Na praia, a câmera examina meticulosamente o seu ritual - aplicando o óleo bronzeador e desembaraçando o cabelo - restituindo assim o olhar masculino, coisificando o corpo feminino. A imagem de Glória apanhando sol, estendida na toalha contrasta com as imagens dos homens jogando ou surfando enquanto que simultaneamente, a *voz-off* afirma que as expectativas de gênero tradicionais acerca do comportamento sexual são construções sociais, acrescentando que o fato de as mulheres assumirem um papel passivo e os homens um papel ativo no comportamento sexual, não é mais do que uma interpretação cultural. Desta forma, Solberg desafia a coisificação do corpo feminino, oferecendo uma oposição lúdica/divertida entre imagens e entre aquilo que é visto e dito através de um *détournement*.

Antes do final do filme, uma Glória hesitante explica que aceitou as suas próprias contradições e que encontrou coerência na sua ambiguidade. Excepcionalmente, nesta entrevista, imagem e som coincidem; assim como, Solberg surge no enquadramento gravando o som. A presença da realizadora indica no entanto mais do que o simples processo fílmico; este procedimento reflexivo expressa a necessidade de ouvir alguém para a emergência de um espaço plural de reconhecimento mútuo que de acordo com Cavarero, é a definição de uma cena política.

Nos seus filmes posteriores, Solberg utiliza um procedimento reflexivo semelhante, no entanto, aqui neste filme, as circunstâncias pessoais de Solberg - mulher e mãe, e pertencendo a uma classe média alta - são as mesmas circunstâncias das mulheres entrevistadas. Por isso, a sua presença física parece reforçar a ideia de narração recíproca mais do que indicar o próprio processo fílmico. Com isto, não pretendo defender que o filme seja autobiográfico, pois a forma como o 'eu' reconhece a sua própria história não é através da introspeção mas sim através do reconhecimento da sua história pelos outros. Isto significa que a identidade é relacional e recíproca e que a autobiografia não é possível; ou nas palavras de Cavarero: "quem cada um é, é revelado quando ela ou ele atua na presença de outros, no teatro interativo, onde cada um é, simultaneamente, ator e espetador" (2000, 22).

A Nova Mulher (1974) e A Dupla Jornada (1975)

Depois de se mudar para os EUA, Solberg começou a colaborar com a cooperativa International Women's Film Project. Desta colaboração resultou *A Nova Mulher (1974)* e *A Dupla Jornada (1975)* e *Simplesmente Jenny (1977)*. O primeiro relata a história do movimento feminista nos Estados Unidos usando imagens de arquivo e também cartas, diários e manifestos lidos e reinterpretados por vozes femininas e masculinas. No caso de *A Dupla Jornada*, o filme é claramente afiliado a um feminismo marxista enquanto que *A Nova Mulher* assume uma abordagem feminista interseccional, pois confronta a forma como o movimento

sufragista ignorou as mulheres negras, assim como, o privilégio de classe. Em *A Nova Mulher*, Solberg entrelaça elementos ficcionais e documentais (ficcional por que os testemunhos e manifestos são reinterpretados por várias vozes), revelando assim, tal como em *A Entrevista*, uma proximidade ao cinema modernista político. Reflexividade é também usada no início do filme, quando Solberg mostra fotografias da equipa toda ela composta por mulheres e revela as dificuldades durante a pré-produção.

A Dupla Jornada examina o trabalho executado por mulheres na América Latina a partir de uma perspectiva marxista-feminista. O filme foi comissariado pelas Nações Unidas e exibido na conferência inaugural do Ano Internacional da Mulher na Cidade do México em 1975. Num estilo etnográfico, Solberg conduz entrevistas a um grande número de trabalhadoras e camponesas, inclusivé a Domitila Barrios de Chungara, líder do Comité das Donas de Casa do distrito mineiro Siglo XX; bem como a trabalhadores e gestores, expondo a divisão do trabalho, a disparidade salarial e as condições laborais das mulheres e seu trabalho reprodutivo. *A Dupla Jornada* propõe a seguinte tese: o trabalho doméstico não reduz apenas os custos de produção mas também gera mais-valia. Deste modo, a criação de mais-valia decorre fora do trabalho direto de produção, no entanto, “apesar de frequentemente não remunerado, o trabalho reprodutivo não está à margem da relação salarial” (FEDERICI, 2013).

O filme emprega também reflexividade quando a equipe de filmagem composta quase na sua totalidade por mulheres, com exceção do diretor de fotografia Affonso Beato, aparece em frente à câmara. Segundo David William Foster, este procedimento, apesar de reflexivo, não é tanto ideológico mas serve sobretudo para revelar à audiência que o que estamos assistindo é um documentário feito por mulheres, e que por isso não é desprovido nem de contexto nem é um recorte neutro duma qualquer realidade social (FOSTER, 2012, 60). Foster rejeita então a ideia de que o processo reflexivo seja ideológico, talvez para não por em risco o seu próprio argumento, segundo o qual, Solberg acaba homogeneizando as experiências singulares das mulheres entrevistadas, ignorando os contextos históricos específicos de cada país, onde o filme foi rodado (Argentina, Bolívia, Venezuela e México). Apesar do filme homogeneizar os testemunhos singulares, assim como as diferenças das condições materiais e históricas dessas experiências, não podemos ignorar que o filme foi feito para uma audiência específica, e que nesse sentido, há uma necessária abordagem didática e pedagógica.

Para melhor ilustrar esta necessidade pedagógica gostaria de citar Domitila Barrios de Chungara relativamente à sua experiência na conferência inaugural do Ano Internacional da Mulher na Cidade do México. Após a rodagem do filme, Solberg convidou Domitila de participar na conferência, onde ela acabou por se confrontar com Betty Friedman, famosa feminista norte-americana pois esta última acusou a delegação boliviana de ser demasiado política, e de ignorar os assuntos especificamente femininos. Inicialmente Domitila foi impedida de intervir, mas acaba por p fazer, respondendo:

Muito bem, falaremos as duas. Mas, se me permite, eu começo. Senhora, faz uma semana que a conheço. Todas as manhãs você chega com uma roupa nova, e no entanto, eu não. Todos os dias você che-

ga pintada e penteada como quem tivesse tempo para passar numa cabeleireiro muito elegante e pudesse gastar um bom dinheiro nisso, e no entanto, eu não. Vejo que todas as tardes tem um chofer com um carro esperando-a à porta para leva-la para casa, e no entanto, eu não.

...

Agora Senhora, diga-me, tem a senhora algo semelhante com a minha situação? Tenho eu algo semelhante à sua situação? Então que igualdade entre nós, iremos falar? Se, você e eu não nos parecemos, se você e eu somos tão diferentes, nós não podemos, neste momento, sermos iguais, mesmo como mulheres, não lhe parece? (CHUNGARA, 2005, 166).

O testemunho de Domitila torna aparente a falta de consciência de parte da audiência no que diz respeito à forma como a desigualdade de gênero intersecciona com raça, etnia e classe, e como no caso da América Latina o movimento feminista surge em articulação com a urgente luta anticolonialista e anticapitalista por causa das circunstâncias materiais e históricas dessa mesmas região apesar do existente machismo socialista/macho esquerdismo.

Em *A Nova Mulher e A Dupla Jornada*, Solberg abandona a técnica fílmica experimental utilizada em *A Entrevista* devido ao seu empenho em informar e engajar a sua audiência norte-americana. Deste modo, as condições de produção e exibição dos seus filmes moldaram as suas escolhas estéticas. O uso de reflexividade num filme como *A Entrevista*, ao contrário dos seus filmes posteriores, indica mais do que o processo fílmico. No entanto, gostaria de concluir que a natureza colaborativa dos seus primeiros filmes e a forma como as mulheres nesses filmes testemunham suas experiências proporciona a emergência de um espaço de narração recíproca e de reconhecimento mútuo.

Referências

- CAVARERO, A. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, New York: Routledge, 2000.
- CHUNGARA, D. B. *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitilia una mujer de las minas de Bolivia*, Moema Vizzer (ed.), Siglo XXI Editores S.A. 2005.
- FEDERICI, S. 'Permanent Reproductive Crisis: An Interview with Silvia Federici'. Marina Vishmidt. *Mute*. 7 March 2013. Last accessed 30 January 2019. Available on: <http://www.metamute.org/editorial/articles/permanent-reproductive-crisis-interview-silvia-federici>.
- FERREIRA, A. P. 'Homebound: The construct of femininity in the Estado Novo, *Portuguese Studies*, 12, 1996, p. 133-144.

Joan Jonas, do espelho ao vídeo¹

Joan Jonas, from the mirror to the video

Paula Nogueira Ramos
 (Doutoranda - FAU/USP)²

Resumo: A estadunidense Joan Jonas usa o espelho como primeiro suporte de suas peças no final da década de 1960. Atuante ainda hoje, a artista passa a operar com dispositivos de vídeo e de projeção de imagens em suas performances. A análise se debruçará na trajetória dos primeiros trabalhos de Jonas, partindo da relação entre o espelho, o espaço urbano de Nova York e o vídeo, com o intuito de compreender os diálogos possíveis entre os meios nos quais atua.

Palavras-chave: espelho, espaço, performance, vídeo.

Abstract: The North American Joan Jonas uses the mirror as the first support of her pieces in the late 1960s. Still performing today, the artist starts to work with video and projection devices in her performances. The analysis will focus on the trajectory of Jonas' early works, based on the relationship between the mirror, the New York urban space and the video, in order to understand the possible dialogues between the media in which she operates.

Keywords: mirror, space, performance, video.

A artista estadunidense Joan Jonas, nascida em 1936 na cidade de Nova York, é uma das precursoras a usar o vídeo em performances ao vivo. Escultora de formação pela School of the Museum of Fine Arts em Boston (1958-1961), também estudou história da arte na Mount Holyoke College em Massachusetts (1954-1958). Jonas afirma que existem muitas razões pelas quais escolheu o espelho como sua primeira *prop* (termo que traduzimos para suporte no presente texto) no final da década de 1960. Uma delas é a presença do objeto nos contos do escritor argentino Jorge Luís Borges, capaz de criar imagens labirínticas e complexas. Outro motivo é a efervescência do movimento artístico das décadas de 1960 e 1970 em Nova York, onde retorna após os estudos, em 1961.

A aproximação dos artistas do minimalismo (Jonas foi parceira das caminhadas de Richard Serra no momento de criação da obra *Shift*³, 1970-1972), da dança (a artista é admiradora do trabalho da Judson Dance Theater) e da performance (a sonoridade nos

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Intersecções Cinema e Arte - Cinema e arte contemporânea.

2 - Doutoranda na linha de Projeto, Espaço e Cultura da Pós-graduação em Arquitetura da USP. Mestre em História da Arte Contemporânea e Cultura Visual pela UCM, Madrid, e formada em Midialogia pela Unicamp.

3 - Richard Serra descreve a atenção ao corpo na criação desta obra em seu texto *Deslocamento (Shift)*, escrito originalmente em 1973: "No verão de 1970, Joan (Jonas) e eu passamos cinco dias andando pelo lugar. Descobrimos que duas pessoas, percorrendo a pé a distância do campo em sentidos opostos, cada uma tentando manter a outra à vista, apesar da curvatura do terreno, iriam determinar mutuamente uma definição topológica do espaço. Os limites do trabalho se tornaram a distância máxima que duas pessoas podiam tomar uma da outra mantendo ainda, cada uma, a outra à vista." (SERRA, 2009, p. 325).

trabalhos de Jonas se deve muito às experimentações do artista John Cage), traz à tona novas formas de pensar o corpo e a presença do público. No caso de sua relação com a arte mínima, isso se vê no valor que outorga à fisicalidade do objeto artístico – também quando se compreende as obras escultóricas em uma chave espacial ou arquitetônica. Já sua relação com a dança provoca rupturas no que concerne a teatralidade, em prol da ação e do gesto cotidianos. E sua afinidade com a performance desemboca em mudanças no caráter perceptivo e sensorial, dado pela participação e protagonismo do espectador.

Na presente investigação, considera-se o espelho ponto de inflexão da artista acerca do espaço. De modo geral, se pensarmos em artistas que trabalhavam com a reflexividade do espelho e com materiais translúcidos e transparentes no mesmo período, caso de Robert Morris, Robert Smithson, Dan Graham, entre tantos outros, percebe-se em comum o corpo como ativador do espaço da obra em *sítios específicos*. Pode-se considerar que a superfície especular cria uma série de tensões sobre a forma estática da escultura, transformando o modo de percepção do público ao experimentar e caminhar por uma obra, multiplicando seus pontos de vista.

O uso de espelhos contribuiu para o deslocamento das preocupações de Jonas para trabalhos que exploram a espacialidade, como a performance. Também o cinema, em sua possibilidade de provocar sensações pelo movimento do corpo no espaço, é outro interesse da artista. As traduções de um meio a outro promovem as fusões entre as diferentes linguagens. As obras analisadas a seguir realizam, ainda que de maneira breve, um percurso que tem o intuito de promover uma ligação entre o espelho (visto aqui como ponto de partida) e o modo como a artista se apropria do vídeo, como se o primeiro desembocasse no segundo, ambos utilizando como efeito a reflexividade.

Mirror Pieces I e II (1969 e 1970)

As primeiras performances de Joan Jonas com os espelhos, *Mirror Pieces I e II* (1969 e 1970), foram feitas ao ar livre, no Bard College, Annandale-on-Hudson, e em espaços fechados, no Loeb Student Center, New York University. Quinze performers estão em cena, manuseando espelhos e vidros retangulares em uma coreografia lenta, criando linhas geométricas, diagonais e paralelas ao público. Alguns trechos dos contos de Jorge Luis Borges são lidos simultaneamente à ação. A obra foi remontada a partir de fotografias e notas da artista na Tate Modern, em Londres, e na Mountain College, em Nova York, em 2018.

Jonas refere-se aos reflexos dos performers, do público e da sala, e à fragmentação causada pela superfície do espelho, como um mergulho no espaço pictórico – manifestação de sua implicação com as características formalmente atribuídas à história da pintura, por exemplo, a bidimensionalidade. Em suas palavras, “tudo se tornou parte de uma superfície cubista” (JONAS, 2007, p. 50, tradução minha). Ao permitir a entrada do observador na espacialidade do objeto, coloca-o em coexistência, trazendo-o para dentro de sua moldura, quebrando a quarta parede que separaria obra e espectador.

Ao ser refletido, o espectador é deslocado de seu centro, pelo fato de que se vê num lugar diferente do que se encontra. A noção de excentricidade, cunhada por Rosalind Krauss (2007) a partir da obra *Duplo negativo* (1969), de Michael Heizer, ajuda a associar o espelho ao público na obra de Jonas, indo além do gesto narcísico comumente ligado ao objeto, para alcançar outro contorno, mais atrelado à fragmentação e à duplicação dos corpos em um espaço efêmero, transitório e, talvez, coletivo, já que não se trata de uma experiência individual. A ideia de projeção e de duplo é trazida por Krauss a partir da percepção do visitante no local da obra feita por Heizer. Nela, a dupla fenda feita nas montanhas do deserto de Nevada é separada por um grande vale. Olhar para o que está adiante é o que torna possível reconhecer a espacialidade da obra.

Os trabalhos feitos com espelhos por Robert Smithson (*Sixth Mirror Displacement*, 1969) e Robert Morris (*Mirrored Cubes*, 1965-1971) colocam em pauta, como nas obras de Joan Jonas, questões relacionadas às noções de impermanência diante do objeto de caráter reflexivo. Morris aponta em seu texto *O tempo presente do espaço*, originalmente publicado em 1978⁴, em uma nota de rodapé:

“Os espaços dos espelhos são presentes, mas não se pode entrar neles, coexistindo apenas visualmente com o espaço real, sendo que o próprio termo ‘reflexão’ descreve tanto esse tipo de espaço ilusório quanto as operações mentais. O espaço do espelho pode ser uma metáfora material para o espaço mental, que por sua vez é a metáfora do “eu” para o espaço do mundo. Com obras de espelhos, o “eu” e o “mim” se encontram face a face. Um estranho modo triangular de a arte impor o espelho da natureza.” (MORRIS, 2009, p. 418)

As indagações de Morris sugerem que o objeto estaria ligado a uma experiência quase sempre efêmera, “não-relembável” (MORRIS, 2009, p. 418) e impermanente – que depende de um sujeito para a sua existência. Sabemos que o espelho não é um suporte capaz de imprimir imagens. A fugacidade de seus reflexos somente pode ser capturada por outros meios, como a fotografia, o filme ou o vídeo. Nesse sentido, se traçarmos um paralelo com as *Mirror Pieces* de Jonas, notamos que a imagem especular, em seu atributo imaterial, estaria fortemente atrelada às questões da performance e de suas implicações processuais, mais especificamente à presença de um público, ativador da obra a partir do movimento no espaço.

Jones Beach Peace (1970) e Song Delay (1973)

Em *Acción más allá de los márgenes* (2010), texto autobiográfico escrito por ocasião de uma mostra sobre as práticas artísticas de Manhattan nos anos 1970, Douglas Crimp descreve como tais eventos, principalmente a performance, se ocuparam de armar uma aliança

4 - Em *O tempo presente do espaço* (1978), um dos textos críticos de Robert Morris, o artista faz uma reivindicação para o modo de subjetivação do visitante em uma obra, a partir de uma distinção do *self* entre os estados do “eu” (*I*) e do “mim” (*me*). O último é associado ao estado mental, ao caráter estático da memória, da fotografia, que tem como foco a lembrança do objeto artístico. Já o “eu” seria o estado vivido pela experiência imersiva no espaço físico em um “presente continuamente imediato” (MORRIS, 2009, p. 404). A ideia de “presentidade” (*presentness*) se refere a trabalhos artísticos que apenas existem pela presença e pelo movimento do público e que, portanto, são providos de uma espacialidade que vai além da contemplação de uma obra, diferença entre “circundar” e ser “circundado”.

com os espaços vazios e abandonados pela desindustrialização do pós-guerra. Joan Jonas é uma das artistas que faz parte deste relato que mapeia os espaços mais obscuros e periféricos da cidade, já que, como descreve Crimp, tinha uma clareza considerável sobre as possibilidades de apropriação dos espaços urbanos e de seus usos experimentais. O espaço urbano não foi apenas pano de fundo visual de obras que representam, hoje, a urbe desse período, mas um meio a ser ocupado com os fins de uma produção social (SUÁREZ, 2010, p. 134).

Nos primeiros anos da década de 1970, Jonas cria obras para serem experimentadas em espaços públicos e abertos. *Jones Beach Peace* (1970) é uma performance feita na praia, de paisagem completamente vazia, da costa sul de Long Island, localizada no sudoeste do estado de Nova York, no lado leste da ilha de Manhattan. Jonas estava interessada em investigar os efeitos da distância na percepção do público que está localizado a uns quatrocentos metros da ação. A artista veste uma máscara de jóquei e sentada no topo de uma escada usa um espelho retangular para refletir os raios de sol nos olhos das pessoas que assistem à ação. Influenciados pelo trabalho de John Cage, os performers, na maioria amigos de Jonas e não profissionais, produzem ruídos a partir de blocos de madeira. Às ondas sonoras e luminosas, Jonas denomina sinais. Os espectadores, marcados pela distância da movimentação que veem apenas de longe, compreendem a manifestação do espaço através do alcance da imagem e do som.

Song Delay (1973) é uma obra emblemática desse período de ocupação dos espaços urbanos, públicos e periféricos. Jonas cria este filme experimental, em 16 mm, com o intuito de traduzir algumas de suas performances em locais abertos (como *Delay Delay*, 1972) em um documento filmado. *Song Delay* foi feito nos terrenos baldios próximos às docas 20 e 21, pertencente à companhia de trem Erie-Lackawanna, entre as ruas Greenwich e Warren, em Tribeca. Os entulhos que marcam os resquícios de abandono da periferia de Manhattan, assim como os barcos que cruzam o rio Hudson e atravessam algumas cenas no fundo do plano, transmitem o cenário de transição pela qual a cidade passava.

A obra coletiva, também feita com a participação de amigos, retoma alguns eventos recorrentes em seus trabalhos, resultados de situações simples e repetitivas, de movimentações corriqueiras, utilizando-se dos mesmos objetos, como o espelho e os blocos de madeira, além de suportes que representam e criam formas básicas como os círculos e as linhas. Os gestos cotidianos, como correr e caminhar, podem ser dança, assim como o som, música. O espelho surge novamente nas mãos da artista que aparece em meio a um terreno de sedimentação indefinida, refletindo os raios de sol apontados, dessa vez, diretamente para a câmera, tingindo a imagem de branco, como se comunicasse ao espectador sobre sua condição de vidente.

Organic Honey's Visual Telepathy (1972)

Depois de comprar sua primeira câmera Portapak da Sony, em uma viagem ao Japão em 1970, Jonas faz seu primeiro vídeo, *Organic Honey's Visual Telepathy (1972)*, nome da performance que também aconteceu em galerias de Nova York no mesmo ano. Em seu *loft*, a artista coloca a câmera em um tripé ligado a um monitor de TV em um circuito fechado. Posicionando-se entre os dois equipamentos, Jonas improvisa diante do monitor. Ela desenha e se move para ele, mantendo o olho na tela enquanto trabalha, criando um *personagem eletrônico*, que ela denomina *Organic Honey*.

Rosalind Krauss (2006), no texto *Video: a estética do narcisismo*, publicado originalmente em 1978, faz uma análise de obras que utilizam o monitor ligado à câmera de vídeo, no chamado circuito fechado. O sistema seria um meio propício de relação narcísica com a própria imagem, já que a instantaneidade da gravação e de transmissão tem o mesmo efeito de imediatismo do reflexo no espelho. No entanto, em *Organic Honey's*, Jonas não alia semelhança a sua duplicação: não se relaciona apenas com a própria imagem refletida no vídeo como sendo seu "outro". Jonas expõe os problemas que concernem a si e seu duplo, na medida em que cria uma personagem com expressões diversas às suas através do *travestimento* pelo uso de uma máscara. A plena transformação acontece quando se vê distanciada de si, concedendo liberdade para seus gestos.

O espelho aparece novamente no vídeo, nas mãos da personagem *Organic Honey*, que observa seu reflexo. Um pote de vidro com água é utilizado como um meio translúcido, gerando deformações no rosto quando posicionado atrás dele. Ao longo da obra, a reflexividade do espelho sofre transformações. Sem a máscara, Jonas rompe-o à força com a ajuda de um machado. Por meio dessa ação, o objeto e sua imagem refletida se desmaterializam, desfigurando o próprio corpo - antes em sua total integridade e em seguida, em sua completa ruptura.

Do espelho ao vídeo

O que pretendemos, ao alinhar as primeiras obras em que Jonas usa o espelho até sua primeira obra em vídeo, foi pontuar e destacar as operações fundamentais do suporte especular. Seu potencial imanente de criar duplos, sombras e fantasmas participa da reflexividade no circuito fechado do vídeo, sendo capaz de deformar, fragmentar e transformar a própria imagem, posicionando-a distante e distintamente de seu referente real. A artista produz, ainda mais radicalmente, na vídeo performance, os mesmos efeitos de criações de imagens espectrais. Jonas faz isso de muitas maneiras: através da presença do espelho, pela criação de um duplo que se distingue de si e, finalmente, pelo modo de utilização do sistema fechado do vídeo.

Referências

- CRIMP, DOUGLAS. "Acción más allá de los márgenes". In: CRIMP, Douglas et al. *Manhattan, uso mixto*. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- ILES, Chrissie. "Espacios de reflexión: el cine y el vídeo en la obra de Joan Jonas". In: SICHEL, Berta (org.). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.
- JONAS, Joan. "Transmission" in MALLOY, Judy (ed.). *Women, art, and technology*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2003.
- JONAS, Joan. In: DENERI, Anna; NATALICCHIO, Cristina (ed.). *Joan Jonas*. Milão: Edizioni Charta, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- KRAUSS, Rosalind. "Videoarte: la estética del narcisismo" (1978). In: SICHEL, Berta (org.). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2006.
- MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço (1978)". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- SERRA, Richard. "Deslocamento (1973)". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas - anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- SUÁREZ, Juan. "Estilos de ocupación: Manhattan en el cine y vídeo experimental, de los años setenta al presente". In: CRIMP, Douglas et al. *Manhattan, uso mixto*. Fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

Câmeras de vigilância e um novo regime de visualidades ¹

Surveillance cameras and a new visual scheme

Paulo Souza²

(Doutorando - Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: O presente estudo se propõe a investigar a câmera de vigilância como dispositivo fotográfico. Buscamos lançar olhar sobre uma nova forma de experimentar a relação com a imagem, mediada pelas particularidades que a cinematografia de vigilância oferece. Estilo visual e rupturas narrativas serão discutidos a partir da presença desse dispositivo fotográfico. Analisaremos a presença dos dispositivos em duas obras onde a vigilância surge de forma bastante distinta, *Caché* e *Atividade Paranormal 2*.

Palavras-chave: Direção de fotografia, vigilância, cinema, pós cinema.

Abstract: This study aims to investigate the surveillance camera as a photographic device. We seek to look at a new way of experimenting with the relationship with the image, mediated by the particularities that surveillance cinematography offers. Visual style and narrative ruptures will be discussed from the presence of this photographic device. We will analyze the presence of devices in two works where surveillance arises quite differently, *Caché* and *Paranormal Activity 2*.

Keywords: Cinematography, surveillance, film, post cinema.

Caché, a vigilância como condição

Caché é o resultado de uma coprodução Alemanha/Áustria/Itália e França sob a direção de Michael Haneke. O filme apresenta uma trama protagonizada pelo casal Georges Laurent (Daniel Auteuil) e Anne Laurent (Juliette Binoche) que, sem qualquer explicação aparente, começa a receber misteriosos pacotes com fitas de vídeo. As imagens apresentam longos planos estáticos da fachada de sua casa, sem qualquer evento aparentemente significativo acontecer. Vemos uma residência vigiada, mas há aqui duas subversões claras ao que se consolidou como estilo de câmeras de vigilância, não há qualquer textura ou indicação em tela que diferencie a imagem vigilante diegética das imagens do próprio filme que assistimos, tampouco a espera do espectador é cessada pelo acontecimento de algo narrativamente

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no ST Teorias e análises da direção de fotografia - Sessão 1.

2 - Professor da graduação e pós-graduação em fotografia e audiovisual da Universidade Católica de Pernambuco, doutorando e mestre em comunicação pela UFPE.

significativo, as imagens apenas estão lá. O efeito é explorado pela condição do dispositivo, não pela estilização da imagem, pois não há na obra uma preocupação em replicar as imagens de câmeras de vigilância, mas o estatuto da vigilância.

A estratégia de *Caché* é interessante por deixar clara a tensão sobre a condição de estar sendo vigiado, algo que narrativamente convoca o espectador a cognitivamente experimentar as implicações desse estado. O filme, no entanto, recusa o uso de artifícios de estilo para diferenciar as imagens da câmera vigilante, internas a diegese, das imagens do filme em si, colocando em xeque a própria imagem em tela. Dessa forma, o filme propõe reflexões sobre a credibilidade da imagem e desnor-teia o espectador, que sequer é capaz de afirmar se o que vê em tela são as filmagens assistidas pelos personagens do filme ou o próprio filme.



Imagem 1: Abertura de *Caché* mostra a residência sob vigília.

Os fundamentos do panoptismo, propostos por Bentham (2008, p. 20), apontam para um fundamental efeito da vigilância, a incerteza imposta ao vigiado de se estar sob observação. Diante da impossibilidade real de viabilizar uma situação de vigilância em tempo integral, é a incerteza que mantém os vigiados sob os efeitos de sua condição, mesmo quando não há qualquer olhar lançado sobre eles, ao ponto ideal de, em dado momento, eles sequer serem capazes de imaginar o contrário.

“(...) quanto maior for a probabilidade de que uma determinada pessoa, em determinado momento, esteja realmente sob inspeção, mais forte será a persuasão - mais intenso, se assim posso dizer, o sentimento que ele tem de estar sendo inspecionado” (BENTHAM, 2008, p. 20).

O vigiado teme a “aparente onipresença do inspetor (se os teólogos me permitirem a expressão), combinadas com a extrema facilidade de sua real presença” (BENTHAM, 2008, p. 29). A vigilância estrutura um jogo mental que transforma o comportamento dos que são monitorados, tornando-se assim um ótimo gatilho a ser explorado na construção de narrativas ficcionais. É nessa perspectiva de um observador invisível, mas que reiteradamente

demonstra sua presença, que a trama de *Caché* situa seus protagonistas. O horror surge com o medo do desconhecido, que se mostra ao entregar as misteriosas filmagens, mas que, ao mesmo tempo não pode ter sua presença verificada, o que é exatamente um dos princípios propostos por Bentham (2008), para quem o poder deve ser visível e inverificável.

A mesma ideia de uma condição de vigilância é abordada por Foucault, que discorre sobre essa condição do vigiado, algo que é perfeitamente apreendido pelo espectador de *Caché* que, ao verificar a situação dos protagonistas do filme, naturalmente pode sofrer algum dos efeitos emocionais propostos, como medo, empatia pelos personagens ou mesmo imaginar-se em situação parecida. É incerto apontar efeitos de recepção, mas a situação de vigilância pode ser cognitivamente compreendida e provoca seus efeitos a partir dessa condição. Um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade do seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce (FOUCAULT, 2004, p. 166).

O espectador observa a angústia de Anne, que teme por seu filho adolescente. *Caché* – “escondido”, em francês – fala do obscuro, do passado escondido de seu protagonista, de uma ameaça invisível. Cria-se imediatamente uma ameaça desconhecida, um medo de algo que sequer se pode dimensionar, o que certamente torna verossímil toda a angústia da personagem interpretada por Juliette Binoche.

***Atividade Paranormal 2*, a vigilância como estilo**

Atividade Paranormal 2, lançado em 2010, com direção de Tod Williams, acompanha o casal Kristi (Sprague Grayden) e Daniel (Brian Boland) e seu filho recém-nascido retornando para sua casa. Certo dia, ao chegarem ao local, encontram o imóvel completamente revirado. Diante da situação, Daniel resolve instalar um circuito fechado de vigilância monitorando diversos cômodos de sua casa. Aos poucos, fenômenos sobrenaturais se intensificam e a estrutura da família é completamente desestabilizada pela presença de alguma entidade demoníaca.

A série *Atividade Paranormal* recorrentemente aborda o uso de tecnologias cotidianas em sua cinematografia, o primeiro exemplar da série explora as câmeras portáteis, já a segunda versão faz uso de um circuito fechado de câmeras de segurança. Mesmo em outras edições da série vemos esse desejo por alcançar o sobrenatural através da tecnologia, com imagens de telefones, computadores, interações com o sistema de videogames Xbox Kinect, entre outros usos.

A câmera passa a ser a ferramenta de segurança, é um instrumento de vigília contra um ente sobrenatural que ronda o ambiente. Dessa forma, o dispositivo é usado como uma ferramenta de contra vigilância, que busca desvendar aquele que atua nas sombras, longe da possibilidade humana de visão. Os personagens decidem então estabelecer um regime

de monitoramento do tempo integral, mesmo durante o sono as máquinas continuam funcionando, o que Chamayou (2016, p 40) apresenta como o “princípio do olhar persistente ou de vigília permanente”, onde o dispositivo supera as limitações orgânicas do ser humano, pois “seu olhar pode permanecer constante, 24 horas por dia – o olho mecânico não tem pálpebras”.



Imagem 2: Câmera de vigilância em *Atividade Paranormal 2*.

A estratégia da família, de violar a sua própria privacidade, a intimidade do lar, é uma tensão que constantemente está presente quando pensamos em vigilância, oferecemos nossa privacidade, nossos dados, em troca de benefícios, sejam eles de entretenimento, sejam eles de segurança. Há um flerte com o que Chamayou (2015, p.41) nomeia como um “princípio de arquivamento total ou do filme de todas as vidas”, pois através da captura e armazenamento dos vídeos por dispositivos técnicos é possível revê-los a posteriori, em uma experiência de consulta a acervo em busca de evidências sobre algum fato supostamente capturado.

Depois de realizado, esse filme de todas as vidas e de todas as coisas poderia ser repassado milhares de vezes, focalizando cada vez um personagem diferente, aproximando dele para rever a história a partir de sua escala. Seria possível escolher trechos, voltar, rever ou adiantar as cenas. Navegar a bel-prazer, não só no espaço, mas também no tempo. Com a ocorrência de um acontecimento, seria possível voltar para retrair sua genealogia CHAMAYOU (2015, p. 41).

A estratégia construtiva do filma se ancora no dispositivo, algo que não só viabiliza a realização técnica, mas conduz os personagens e seus gestos na narrativa. Conforme defende Chamayou (2015, p. 41), o arquivamento total garante uma rastreabilidade retrospectiva de todas as ações capturadas pela câmera, gesto que alimenta toda a investigação paranormal proposta no filme, onde os personagens revisitam, a cada dia, os vídeos de segurança gravados, em busca de identificar anormalidades na residência;

Além de apontar os aspectos psicológicos propiciados por uma cinematografia baseada em vigilância, cabe aqui discutir a direção de fotografia enquanto solução estilística para recriação da atmosfera e textura das imagens capturadas por tais dispositivos. Lucas (2014, p. 141) utiliza a expressão “realismo de baixa resolução” ao descrever a técnica de intensificação do efeito realista a partir do uso de formatos não profissionais de captura de imagem. Nesse quesito, aderimos ao proposto por Carreiro (2017, p. 19), que qualifica a ideia de câmera diegética não como mero instrumento de captação audiovisual, mas como “princípio estilístico”, condicionado e atendente às restrições da criação cinematográfica. Para tanto, discutimos a vigilância doméstica utilizada em *Atividade Paranormal 2*, reconhecendo que a obra incorpora não só a cinematografia em uma perspectiva vigilante, mas os recursos visuais e a temporalidade dos sistemas de monitoramento e câmeras de segurança.

O empobrecimento voluntário da legibilidade das imagens é um recorrente artifício de verossimilhança, a manifestação do desejo de tornar espontâneo o fruto de uma série de procedimentos que envolvem a construção da obra. A restrição fotográfica do dispositivo impõe a necessidade de um rigoroso planejamento de toda *mise-en-scène*, visto que a câmera de vigilância, em geral, não se move e tampouco oferece boa qualidade de imagens e sons, esses últimos muitas vezes sequer são capturados. Quando os personagens visualizam e manipulam as imagens de vigilância capturadas é recorrente o ato de acelerar, retroceder, ampliar e pausar. Há uma constante busca pelo acontecimento, um desejo de apreender o que se põe em frente ao dispositivo.

Um primeiro apontamento, já preliminarmente citado, diz respeito ao intuito de revestir a imagem do filme com uma aparência de câmera da vigilância. Para tanto, *Atividade Paranormal 2* faz uso de diversos artifícios. Nas imagens vemos a presença constante de um *timestamp* indicando a horário e turno do dia, o que surge não apenas para sugerir que a finalidade do dispositivo é de gerar imagens de monitoramento, mas também dando um uso narrativo ao recurso, pois frequentemente a aceleração, as pausas e rebobinamentos da imagem são construídos a partir da indicação de horário. Esse recurso é especialmente útil para denotar a passagem de tempo em uma imagem onde não há movimento dos atores, como em uma noite de sono, por exemplo.

Imagens noturnas são colorizadas com um tom azul, também no intuito de replicar a capacidade de visão noturna do dispositivo. Os planos são constantemente muito abertos, com claro uso de uma lente grande angular, tal qual nas verdadeiras câmeras de vigilância, o que nos dá uma ampla visão do ambiente, mas limita a capacidade de observar detalhes. O ruído, gerado pelas limitações do sensor digital em capturar as informações baixa luminosidade, também é replicado, reforçando a coerência da simulação do dispositivo. A inserção voluntária de tais limitações termina por contribuir para o efeito do horror, pois durante os longos planos estáticos somos por vezes pegos enxergando algum movimento ou acontecimento estranho em meio aquelas imagens escuras e granuladas quando, na verdade, nada acontece lá. Plantar essa incerteza sobre os acontecimentos é um potente efeito emocional, que está associado a baixa legibilidade de algumas das imagens.

Em construção fílmica ancorada predominantemente em simulações de imagens de vigilância, não observamos o uso de recursos comuns de movimentação de câmera, o que restringe o uso de reenquadramentos, *zooms*, *close-ups*, entre outros. Fica a cargo da montagem construir a narrativa, direcionando o espectador por meio das trocas de câmeras em tela. Tal qual em *Caché*, os planos são longos, por vezes se estendendo por vários segundos, o que impõe um ato contemplativo de busca pelo acontecimento. O ato de observar a imagem de segurança dialoga com nossa experiência cotidiana de consumo de imagens pois, diariamente são publicados, na imprensa ou na internet, vídeos reais de eventos capturados por câmeras de vigilância. Ocorre que, em geral, as imagens veiculadas pela mídia se concentram em mostrar poucos instantes que antecedem alguma ocorrência, finalizando logo após seu término. Diante disso, a veiculação dos vídeos de vigilância está normalmente vinculada ao acontecimento de algo que foge do ordinário. Já em *Atividade Paranormal 2*, somos conduzidos a contemplar as imagens muitas vezes banais, pelo próprio ato de acompanhar a vigilância, uma situação que termina por outorgar ao espectador a tarefa de procurar algo na filmagem que assiste, deslocando-o de uma postura passiva para uma vigília ativa. Os espectadores, assim como os personagens, passam a assistir as gravações.

Entendemos que intensificação das estratégias de verossimilhança são também uma marca de estilo que se consolida no cinema contemporâneo, no filme analisado o dispositivo não só é reconhecido pelos personagens, é por eles operado e se incorpora como parte de sua rotina. O próprio espectador é alvo desse dispositivo diegético, pois quando a câmera é atacada por algum fenômeno sobrenatural, ou sofre algum choque mecânico, somos privados de informações, pois surgem interferências e falhas na tela, demonstrando um dano ao equipamento.

Considerações finais

O cinema contemporâneo apresenta diversos tensionamentos, observamos uma recorrência na busca por intensificar a experiência, busca já percebida por Bordwell (2002) quando apresenta sua descrição de continuidade intensificada, mas que hoje entendemos utilizar de novos artifícios direcionados ao aparato sensorial, um corpo de estratégias de estilo que compõem um cinema material, que busca afetar nossos corpos, transcendendo a passividade da espectadorialidade calcada na construção de sentidos.

Os apontamentos realizados na análise de nosso objeto apontam o uso do dispositivo de vigilância como gatilho para discorrermos sobre múltiplas incorporações de alterações nos procedimentos de estilo, como a montagem priorizando o efeito de cada plano individualmente, imagens estetizadas em busca de verossimilhança, manipulação do tempo e restrição dos espaços. Essas são apenas algumas das marcas estilísticas presentes em um cinema direcionado para sensorial, que aponta para tantas outras soluções para deslocar o espectador de uma postura passiva, engajando-o e afetando-o, como a gamificação, a interatividade, os recursos imersivos de som e imagem, a supressão de sentidos de persona-

gens, o estímulo de movimentos de assentos, entre outros, que compõem um vasto campo a ser investigado de forma a mapear e compreender o cinema contemporâneo com maior completude.

Referências

BENTHAM, Jeremy. O Panóptico. In: TADEU, Tomaz (Org.). O Panóptico. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 15-87.

BORDWELL, David. Intensified Continuity Visual Style in Contemporary American Film. *Film Quarterly* 55, n. 3 (2002): 16-28. doi:10.1525/fq.2002.55.3.16.

CARREIRO, Rodrigo. A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. In: *Revista Significação*, v. 40, n. 40, 2013.

CHAMAYOU, Grégoire. Teoria do drone. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

LUCAS, Christopher. "THE MODERN ENTERTAINMENT MARKETPLACE, 2000–present." In *Cinematography*, edited by Patrick Keating, 132-58. New Jersey: Rutgers University Press, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

“Bravo, Sr. Baez!”: O Brasil em *The United Artists Around the World*¹

“Bravo, Mr. Baez!”: Brazil in *The United Artists Around the World*

Pedro Butcher²
(Doutor - ESPM)

Resumo: Esse artigo analisa as notas sobre o Brasil publicadas em *The United Artists Around the World*, revista interna criada em 1932 para ser distribuída entre as filiais de distribuição da United Artists ao redor do mundo. A publicação destaca as ações publicitárias realizadas sob o comando do gerente geral no Brasil, Enrique Baez, e contribuem para demonstrar a importância deste profissional no período que marcou a consolidação da hegemonia hollywoodiana no mercado cinematográfico brasileiro.

Palavras-chave: História do cinema, indústria cinematográfica, distribuição, publicidade.

Abstract: This article analyzes the notes about Brazil in *The United Artists Around the World*, an internal publication created in 1932 to be distributed among United Artists foreign distribution branches. The magazine highlights the publicity actions carried out under the command of the general manager in Brazil, Enrique Baez, and contribute to demonstrate the importance of this professional in the period that marked the consolidation of Hollywood hegemony in the Brazilian film market.

Keywords: Film history, film industry, distribution, advertising.

Introdução

Estúdio hollywoodiano de história singular, a United Artists se constituiu em 1919 a partir da união de Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks e David W. Grith, quatro criadores de imensa importância no período do cinema silencioso estadunidense. Apesar de ter como objetivo principal a independência artística, nas práticas de comercialização o novo estúdio reproduziu os modelos de seus pares já estabelecidos (como Paramount, Fox e Universal), tanto no mercado interno como em mercados internacionais.

Por representar a união de figuras de imenso prestígio e popularidade, a UA se tornou um evento midiático assim que as especulações sobre sua formação começaram a circular. Mas o processo de estabelecimento do estúdio foi lento e sua expansão internacional rela-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE, na sessão 1 do Seminário Temático Exibição cinematográfica, espectadorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Doutor pelo PPGCine-UFF e professor do curso de cinema e audiovisual da ESPM. Jornalista, crítico de cinema e programador, colabora com diversas publicações e festivais de cinema brasileiros.

tivamente tardia. Durante quase sete anos, devido aos altos preços cobrados aos importadores, as produções da UA praticamente não circularam pelo Brasil, o que só aumentou a ansiedade em torno de seus filmes no país.

A UA desembarcou oficialmente no mercado brasileiro em maio de 1926. Uma nota da revista *Cinearte* de 26 de maio confirmava os rumores da abertura do escritório da companhia no Rio de Janeiro e anunciava a equipe: Enrique Baez, gerente geral; Albert Lowe, tesoureiro; e J. A. Guimarães, representante de vendas³.

United Artists Around the World

Seis anos depois, em setembro de 1932, o departamento estrangeiro da UA lançou a publicação *The United Artists Around The World*, concebida para circular entre os escritórios de distribuição do estúdio fora dos EUA. O editorial da primeira edição, assinado pelo diretor do departamento, Samuel L. Cohen, dizia:

Com essa edição inicial, AROUND THE WORLD faz sua estreia como a 'voz' oficial do Departamento Estrangeiro da United Artists. Ela foi projetada para refletir os objetivos, esforços e realizações de nossos legionários em todo o mundo. Semana após semana, essa publicação da casa vai correr o mundo, carregando em suas páginas um capítulo da história da United Artists em plena construção⁴.

Adiante, o texto recrutava a contribuição dos gerentes dos escritórios internacionais:

AROUND THE WORLD precisa de seu apoio entusiástico... Ele precisa de toda a sua cooperação para apresentar uma imagem completa de nossa organização estrangeira como um todo. [...] Está nas suas mãos fazê-lo o mais interessante, informativo e útil possível. [...] Em resumo, ajude a fazer AROUND THE WORLD o meio valioso que você quer que seja nos enviando regularmente - toda semana, se possível - uma compilação completa das atividades de seu escritório⁵.

De tom corporativo, o conteúdo da revista enfatiza a importância da publicidade, sobretudo em suas ações mais espetaculares e criativas, que envolvessem a própria sala de cinema. Em todas as edições são apresentadas galerias de fotos com exemplos de ações diferenciadas, em geral ocupando fachadas e *halls* das salas que exibiam filmes da UA ao redor do globo.

Logo na edição inaugural, uma nota com o título "Bravo, Mr. Baez!" destacava a atuação do gerente geral da companhia no Brasil:

3 - *Cinearte*, 26 mai 1926, p. 32.

4 - *United Artists Around the World*, vol. 1, n. 1, 17 set 1932, p. 1. Tradução nossa. No original: "With this initial issue, AROUND THE WORLD makes its debut as the official 'voice' of the United Artists foreign department. It is designed to reflect the aims, efforts and achievements of our foreign legionnaires the world over. Week in week out, this house organ will griddle the globe, carrying in its pages a running chapter in the United Artists history in the making".

5 - *United Artists Around the World*, vol. 1, n. 1, 17 set 1932, p. 1. Tradução nossa. No original: "AROUND THE WORLD needs your enthusiastic support. It must have your whole-hearted cooperation if it is to present a well-rounded picture of our whole foreign organization. [...] It is up to you to make it as interesting, as informative and as helpful as possible. [...] In short, help make AROUND THE WORLD the valuable medium you want it to be by sending in reguarly - everyweek if possible - a complete digest of the activities of your office".

As ações publicitárias de Enrique Baez [...] devem servir como inspiração para todo nosso departamento estrangeiro. Ele iniciou uma campanha de publicidade enérgica para Mickey Mouse e já conseguiu vários anúncios em jornais e revistas, usando as reportagens e fotografias enviadas pelo escritório sede. E os editores desse território o bombardearam com pedidos de mais e mais histórias e artigos especiais. [...] Dizemos: Bravo, Sr. Baez! e acrescentamos: se o Sr. Baez pode fazê-lo no Brasil, você pode fazê-lo em seu território⁶.

Em outras edições, surgem pelo menos duas novas menções a Baez. Uma delas elogia a divulgação do “*line up*” da companhia de 1933 e as páginas duplas e triplas publicadas nas revistas de cinema locais⁷. Em 1936, a campanha desenvolvida por Baez para *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, também foi motivo de destaque: “Se algum dia uma história da exibição de *Tempos modernos* for escrita, um capítulo inteiro deverá ser dedicado às campanhas boladas por Ricky Baez, gerente geral no Brasil, com a assistência de seu departamento de publicidade e pelos gerentes das filiais em Porto Alegre e São Paulo”⁸. A campanha brasileira para o lançamento de *Tempos modernos* envolveu ações com a fábrica de sabão Lever Bros, edições inteiras de jornais e revistas dedicadas ao filme, um grupo de oito imitadores que realizaram ações nas ruas e uma *première* “de rivalizar com as maiores hollywoodianas”.

O material de *The United Artists Around the World* se conecta com pelo menos três aspectos levantados em minha pesquisa de doutorado, que resultou na tese *Hollywood e o mercado de cinema no Brasil: princípio(s) de uma hegemonia* (BUTCHER, 2019). O primeiro deles é percepção da importância da informação para a indústria cinematográfica e o investimento na construção de uma rede de produção e circulação de dados – o que nos remete à afirmação de Arthur De Vany (2004, p. 1), que considera “a indústria do cinema como uma indústria de informação, indiscutivelmente a primeira indústria de informação do século XX”. O objetivo principal da publicação era criar uma rede de informações corporativas, centrada nas ações publicitárias dos escritórios estrangeiros.

O segundo aspecto é a grande importância da publicidade nas ações hollywoodianas, sobretudo da publicidade urbana que ocupa as fachadas e *lobbies* dos cinemas, prática que foi amplamente estimulada pelos escritórios das companhias estadunidenses no Brasil (ver VIEIRA; PEREIRA, 1983). Cabe lembrar que o desenvolvimento do cinema como atividade autônoma se deu paralelamente a uma profunda transformação na publicidade. Segundo Staiger (1985, p. 98), a intensificação dos investimentos publicitários foi uma característica essencial do capitalismo avançado, quando produtos vendidos genericamente ganharam

6 - *United Artists Around the World*, vol. 1, n. 1, 17 set 1932, p. 3. Observação: A UA representava a Disney no Brasil. Tradução nossa. No original: “The publicity activities of Enrique Baez [...] should serve as an inspiration for our whole foreign department. He has begun an energetic publicity campaign on Mickey Mouse, and has already succeeded in getting several spreads in newspapers and magazines, using the feature stories and photographs sent out from Home Office. And the Editors in his territory have been bombarding him with requests for more and more stories and special articles. [...] We say – Bravo, Mr. Baez! – and add – if Mr. Baez can do it in Brazil, you can do it in your territory”.

7 - *United Artists Around the World*, vol. 1, n. 13, 1932, data ilegível p. 3.

8 - *United Artists Around the World*, vol. 4, jun-jul 1936, p. 22. Tradução nossa. No original: “If ever a history of exploitation of ‘Modern Times’ is written, an entire chapter will have to be devoted to the campaign put on by Enrique Baez, general manager in Brazil, assisted by his publicity department and the branch managers in Porto Alegre and São Paulo”.

nomes de marcas, novas técnicas publicitárias se proliferaram e as marcas se espalharam pelas cidades em *outdoors* e fachadas. No processo de expansão da indústria do cinema estadunidense para mercados estrangeiros, onde a produção europeia predominou até a eclosão da Primeira Guerra, a publicidade desempenhou um papel fundamental na fixação de novas marcas e estrelas e na aceitação de um produto até então minoritário. Na escolha dos profissionais contratados pelas companhias para comandar seus escritórios estrangeiros, o “tino” publicitário era um requisito indispensável, como foi o caso de Enrique Baez.

E o terceiro aspecto, talvez mais importante e pouco estudado, é justamente a importância dos gerentes dos escritórios internacionais na defesa dos filmes de Hollywood e no estabelecimento de uma rede de distribuição para seus produtos.

Enrique Baez

Baez chegou ao Brasil em 1926, vindo de Cuba, onde trabalhava há quatro anos no escritório da UA. Em 26 de janeiro de 1927, a revista *Cinearte* publicou na coluna “Cinemas e Cinematographistas” um depoimento, do qual alguns trechos merecem destaque:

Falar da cinematografia, hoje, é quase só falar da cinematografia americana. A produção dos demais países ao lado do que nos fornece os Estados Unidos é apenas uma mínima parcela. A eles não cabe só o renome dos monopolizadores da indústria cinematográfica, mas a legítima glória de terem elevado aquilo que durante muitos anos foi apenas um arremedo de arte, quase destituído de interesse e valor, à categoria de arte tão legítima e tão verdadeira como qualquer outra das filhas do gênio humano⁹.

Baez lembra a estagnação europeia após a Primeira Guerra e prossegue:

Compreendendo o partido que poderiam tirar dessa emergência, os americanos atiraram-se ao cinema com aquele ardor, com aquela impetuosidade que caracterizam suas indústrias durante esse período agitado da história (...) E assim a grande nação das fábricas (...) apresentou ao mundo uma nova arte. Os americanos, que não possuíam teatro nacional, sem sofrerem a influência deste, procuraram com afincado aperfeiçoar a técnica cinematográfica. (...) Para tal não lhes faltou o precioso auxílio do capital, a vastidão e variedade do território e a estupenda plástica do povo, cujo tipo étnico superiormente belo, ainda mais aprimorado pela cultura esportiva, constituiu um dos elementos decisivos para o sucesso¹⁰.

O depoimento reproduz um discurso que começou a ser construído no início da Primeira Guerra Mundial, quando o projeto de ocupação de mercados estrangeiros pela indústria do cinema estadunidense – inserido em um projeto mais amplo de expansão econômica e cultural dos EUA – se tornou particularmente intenso e agressivo. Esse discurso, que começa a circular nas revistas especializadas (os *trades*), defende uma superioridade da produção estadunidense (muitas vezes vinculada ao discurso da superioridade racial, como no caso

9 - *Cinearte*, 26 jan 1927, p. 30.

10 - *Cinearte*, 26 jan 1927, p. 30.

do texto de Baez) e procura definir seus modos de produção, distribuição e exibição como únicos (ver BUTCHER, 2019, capítulo 3). Na primeira parte destacada, Baez atribuiu aos EUA a elevação do cinema como arte; na segunda, afirmou que isso só se tornou possível porque “os americanos não possuíam teatro nacional” e, por isso, “sem a influência deste, procuraram com afincos aperfeiçoar a técnica cinematográfica” – o que, evidentemente, é uma distorção dos fatos. Ainda que os EUA não tivessem uma tradição teatral tão longínqua quanto a europeia, parte dos nomes que contribuíram para desenvolver a chamada linguagem clássica de Hollywood vieram do teatro (como David W. Griffith) e o estúdio mais poderoso da época, a Paramount Pictures, buscou no teatro, sobretudo na Broadway, o selo de legitimação de seus filmes junto à classe média e as elites, bem como algumas bases dramáticas para o estabelecimento do longa-metragem de ficção como principal produto da indústria do cinema hollywoodiano.

Enrique Baez se estabelecerá como um dos mais importantes e prestigiados agentes do comércio cinematográfico no Brasil. Sua influência cresce na medida em que estabelece uma relação particularmente forte com o exibidor em ascensão Luiz Severiano Ribeiro. A biografia oficial do exibidor conta:

Severiano Ribeiro e Enrique Baez iriam se tornar grandes amigos, além de parceiros comerciais. A relação entre os dois não se limitava aos compromissos entre as duas empresas. Baez seria um eficiente colaborador de Ribeiro durante sua adaptação ao Rio, auxiliando-o, sobretudo, nas relações com os grandes estúdios e investidores do mercado internacional. Mais tarde, essa amizade seria consagrada com o casamento de Sonia Severiano Ribeiro, sua neta, e Sergio Baez, filho de Enrique, selando definitivamente a união das duas famílias (VAZ, 2008, p. 101-102).

Um dos pontos que chamam atenção no texto de Vaz é o auxílio a um exibidor nacional partindo de um representante de um estúdio específico, no sentido de ajudá-lo a fechar acordos com outros estúdios. Pelo que indica o texto, essa relação se estenderia a contatos com “investidores no mercado internacional”. Mais adiante, Vaz reforça os laços entre Baez e Ribeiro (que viria a se tornar o maior grupo exibidor do país) ao narrar que, em 1942, quando Ribeiro Júnior assumiu um posto de comando na empresa, as negociações internacionais, até então “conduzidas com o auxílio de Enrique Baez, principalmente pela fluência do idioma inglês”, passariam a ser conduzidas por Ribeiro Júnior.

Enrique Baez foi, possivelmente, o mais longo dirigente de um escritório de um grande estúdio no país e certamente um dos mais prestigiados e poderosos. Saiu do cargo em 1961. Cinco anos antes, em junho de 1956, a revista *Cine-Repórter* dedicou uma edição especial às comemorações dos 35 anos na UA e dos 30 anos de Baez no Brasil:

Enrique Baez não é um amigo. É o amigo. (...) Baez sentiu o *embrujo* da terra morena e cálida, que acolheu sua imensa simpatia e aproveitou suas qualidades de homem protestante. Ele é hoje brasileiro. (...) Homem de negócios, hábil planejador, seguro realizador, Enri-

que Baez é mais, entretanto, o gentleman, o diplomata, o espírito alto e belo que amacia o caminho dos outros, que prepara os êxitos alheios¹¹.

No ano em que deixou a UA, Baez obteve naturalidade brasileira. Em 1969, foi testamenteiro de Luiz Severiano Ribeiro, “fechando o último ato de um clima de confiança” (VAZ, 2008, p.167).

Referências

BUTCHER, P. Hollywood e o mercado de cinema brasileiro: princípio(s) de uma hegemonia. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

DE VANY, A. Hollywood Economics: How extreme uncertainty shapes the film industry. Nova York, Londres: Routledge, 2004.

STAIGER, J. *The Hollywood Mode of Production to 1930*. In BORDWELL, D; STAIGER, J e THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985, p. 85-153.

VAZ, T. O rei do cinema: A extraordinária história de Luiz Severiano Ribeiro, o homem que multiplicava e dividia. Rio de Janeiro: Record, 2008.

VIEIRA, JL e PEREIRA, Margareth Campos. Espaços de sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro, 1920-1950. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983 (mimeografado).

11 - *Cine-repórter*, 11 ago 1956, p. 5.

Sonhar não é reviver algo que é seu: traumatipo documental¹

To dream is not to live something that is yours: documentary traumatipo

Pedro Drumond²
(Doutorando - PPGCOM-UFF)

Resumo: Em *Era o Hotel Cambridge* (2016), Ngandu sonha. Seu sonho aparece como um documentário de cinema. Não como uma sequência de imagens meramente realizadas sob o estereótipo de um registro documental, mas a reaparição de imagens que tiveram sua gênese em outro filme. O que acontece quando imagens de vocação documental aparecem para dar forma à interioridade subjetiva de um personagem de ficção cuja lacuna biográfica é preenchida por uma realidade de vidas que não são a sua?

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo, era o hotel cambridge, documental.

Abstract: In *The Cambridge Squatter* (2016), Ngandu dreams. His dream appears as a documentary film. Not as a sequence of images merely made under the stereotype of a documentary register, but the reappearance of images that had their origins in another film. What happens when documentary images appear to shape the subjective interiority of a fictional character whose biographical gap is filled with the reality of lives that are not his own?

Keywords: contemporary brazilian cinema, the cambridge squatter, documentary.

Se tem uma coisa que Freud mostrou é que o sonho nunca é seu. Significa dizer que viver esse sonho que ocorre em você não significa reviver algo que é seu. Significa, na verdade, compreender como, se para você só faz sentido viver e assumir algo que só possa ser submetido à condição de seu (...), você nunca vai conseguir entender o que é um sonho. Então o sonho nunca vai ter sentido. (...) Não se sonha individualmente, não há um indivíduo que sonha. (SAFATLE, 2018, transcrição minha)

No interior de um edifício abandonado, "(...) fragmentos de cantos de parede, curvas de corredores, colunas, fiação exposta, vão de escada, sobreposição de tapumes, sarrafos, forros etc. Não sabemos se o espaço está em reforma ou em demolição." (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017, p.88). As formas do inacabamento do antigo Hotel Cambridge movem ao ponto de indiscernibilidade entre o esboço e a ruína. Um cano exposto em uma parede inacabada é signo ambíguo, capaz de levar ao pânico de uma precariedade estrutural ou à esperança

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 4 do Seminário Temático Cinema Brasileiro Contemporâneo: política, estética, invenção.

2 - Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM-UFF, na linha de estéticas e tecnologias da comunicação. Mestre em Comunicação pela mesma instituição, na linha de estudos do cinema e do audiovisual.

de um lar a ser erguido. Nesse intervalo não-designável se instalam as vidas incertas de um movimento político de luta pelo direito à moradia, que reivindica dos corredores e quartos abandonados do Cambridge um espaço de convivência de uma ocupação.

Era o Hotel Cambridge é, um filme de dupla vocação. Possui ímpeto documentário ao se reconhecer como um filme que só se faz possível a partir de um encontro com a realidade de uma vida não filmada. No entanto, faz desse ímpeto um disparador de ficções. Trata-se desde cedo, afinal, de um prédio imaginário concebido para abrigar um mundo alheio ao cinema: realidades históricas, políticas, emocionais. Uma ficção que faz da sua própria natureza negativa e deficitária de consistência a condição de possibilidade de um reencontro com o real: “Foi surpreendente perceber como nossa ficção ia ganhando respaldo no mundo real” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C., 2017, p.236).

Ao contrário do que escreve Caffé, não é a ficção que ganha respaldo no mundo real. A ficção já é respaldo da realidade de uma dimensão imaginária que excede a determinação dos estados de coisa da realidade. É isso que torna possível contestar o abandono de um prédio, tomado como arruinado, e fazer valer, dentro do possível de uma violência estatal, um direito à moradia. Por isso não será surpresa que a ocupação Cambridge, quando fábula de um filme, se converta em espaço de conservação de incertezas entre o referencial e o ficcional, o flagrante e o delírio, o indicativo e o não correspondente. A arquitetura da aparição filmada do Hotel Cambridge instaura os interstícios entre fatos, ficções, factícios e factões.

O Hotel Cambridge tal como aparece em filme é habitado por trabalhadores sem teto como Ngandu (Guylan Mukendi), imigrante Congolês, Rassam (Isam Ahmad Issa), imigrante palestino, Carmen Silva (Carmen Silva), líder da FLM. Um dos ocupantes, Apolo (José Dumont), coordena atividades culturais do Cambridge, conduz um jornal interno e estimula oficinas de dança, música e fotografia. Embora todos sejam personagens de ficção, parte deles assume como sua matéria subjetiva e biográfica a história e interioridade dos recém-atores que os encenam, como é o caso de Ngandu, Rassam e Carmen. Outros se distanciam da correspondência que fazem aos atores profissionais que os performam, como Apolo e Gilda (Suely Franco). Assim, mais surpreendente do que a vida artística que sobrevive nas ruínas do edifício Cambridge é ninguém notar a semelhança entre Apolo e José Dumont, ator profissional. Não só Apolo é idêntico a José Dumont, mas Gilda, sua tia, é a exata duplicação de Suely Franco, reconhecida atriz da dramaturgia brasileira. Na ocupação do edifício Cambridge, se visitada hoje, não serão encontrados Apolo e Gilda. Pode ser dito que estiveram por lá José Dumont, Suely Franco e um filme. *Era o Hotel Cambridge*, por mais que fundado sob um gesto de lançar-se ao mundo histórico de uma ocupação real, não se realiza sem produzir uma não circularidade entre filme e vida.

Personagens como Ngandu e Rassam não devem ser assumidos como “mais reais” apenas porque possuem mais pontos de partilha com seus atores do que Apolo e Gilda. Não há juízo catalográfico possível capaz de medir os graus de intensidade de referencialidade e invenção na dramaturgia de *Era o Hotel Cambridge* e sua difração em relação ao mundo sobre o qual intercede. Isso não faz, no entanto, que sua vocação documentária se perca. Ape-

nas uma teoria simplória do documentarismo assumiria sua força como meramente aquela da homogeneidade entre mundo e imagem. Daí a curiosidade de pensar que, longe de estar recusado como horizonte de realização, o documentário aparece em *Éra o Hotel Cambridge* onde pouco se espera.

Em um dos apartamentos do Hotel Cambridge, Ngandu sonha. Seu sonho aparece como um documentário de cinema. As imagens que vemos no íntimo do seu sono parecem expressar algo do seu passado. Nessas memórias, ouvimos o depoimento grave de um homem envolvido na mineração de cassiterita no Congo, atividade diretamente ligada à guerra civil do país. As imagens aparecem em uma gramática tipificada como documentária, com depoimento endereçado ao realizador implícito, imagens instáveis e intuitivas de uma câmera na mão. Se a representação do sonho do cinema sempre foi espaço livre de criação de ficções oníricas, há aqui uma reversão curiosa que faz lembrar que a retórica de uma honestidade realista do cinema já é, de saída, “(...) algo como o realismo sonhado.” (COMOLLI, 2006, p.92). Ou seja, o realismo cinematográfico que se associa tão facilmente ao modo documentário de enunciação já é sempre um “sonho” da máquina cinematográfica.

Ngandu e Guylan não compartilham o mesmo nome, mas dividem uma história: nascidos no Congo, refugiaram-se no Brasil em busca de melhores condições de vida. As vidas de Ngandu e Guylan coincidem e defasam entre si. Por isso, Ngandu já é ele mesmo uma espécie de “terceiro personagem”, como descrito por Jacques Rancière para lidar com o estatuto de um personagem quando “(...) já não é um personagem de documentário acompanhado em sua atividade cotidiana, nem um personagem de ficção, mas uma pura figura nascida da própria anulação dessa oposição que divide a humanidade em espécies diferentes” (RANCIÈRE, 2016, p.162).

Antes de sonhar, Ngandu vê fotografias de quando vivia em continente africano. As imagens fotográficas são originárias de um mundo alheio à ficção do filme, já que são objetos pessoais de Guylan arrancados ao filme para pertencerem ao passado de Ngandu. As fotografias foram arrancadas do mundo ao filme não em razão de uma violência em seu reemprego, mas porque não há passagem das imagens da vida às imagens do filme que não efetue um gesto profundo de despossessão e destituição do lugar próprio³. Na sequência em que as fotografias reaparecem em filme, a montagem antecipa a voz de um homem que dá depoimento sobre os perigos dos conflitos armados nas disputas pela mineração. A voz ganhará corpo no sonho de Ngandu, aquele composto por imagens documentárias. É essa justaposição fílmica entre a voz, as imagens documentárias e as fotografias referenciais que nos movem a um ordenamento sob o qual o depoimento e as filmagens subterrâneas dos mineradores congolezes se tornam também elementos do passado de Ngandu, lembrados como pesadelo. Surge, a partir disso, uma verdade que não se diz do mundo da vida nem, necessariamente, da realidade do mundo da ficção, mas de um mundo de sonho de uma ficção: existe somente enquanto efeito, traumático, de montagem.

3 - Como defende Emanuele Coccia quando escreve que “A possibilidade de devir imagem não é outra senão aquela de não estar mais no próprio lugar, aquela de chegar a existir fora de si mesmo” (COCCIA, 2013, p.23)

Não será surpresa descobrirmos que o sonho de Ngandu não é apenas uma sequência realizada sob a mera aparência de um registro documentário, mas são imagens que tiveram sua gênese em outro filme. Eliane Caffé se apropriou de trechos do documentário *Blood in the mobile* (Frank Piasecki Poulsen, 2010), que denuncia a cumplicidade entre a indústria de eletrônicos e a guerra civil Congoleza. O homem filmado por Frank Poulsen, aquele que no ato da tomada estava realmente envolvido nas tensões dos conflitos no Congo, se perde enquanto referencialidade quando surge duplicado para aterrorizar o sono de um homem ficcional. Em *Era o Hotel Cambridge* ele pode ser um delírio, um amigo, um parente, um estranho. Sua identidade importa menos do que a fantasmática que faz figurar. O passado e o sonho de Ngandu, aquilo que lhe seria mais próprio, íntimo e privado, é feito de matérias que não são suas, mas empréstimos e apropriações.

Caffé afirma que fez uso ficcional de um material documental, que “quando migraram para nosso filme, deixaram de existir como registro de realidade e se transformaram nas imagens oníricas dos personagens fictícios Ghandu e Rassam” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017, p.242). Defende, portanto, que um estatuto ficcional ou documentário das imagens é questão de *uso*. Assume, com isso, que uma distinção entre os modos basta se limita ao campo da pragmática. No entanto, para além de sua intencionalidade, as imagens que Caffé faz emergir em seu filme como matéria de sonho e memória não foram trocadas ou transferidas, mas arrancadas a uma duplicação. Dizer que imagens documentárias são passíveis de um uso ficcional implica defender que essas imagens reaparecem enquanto ficção, apenas por terem sido apropriadas e reempregadas? Ainda que destituídas de sua origem, as imagens ressignificadas são um sonho que não apaga o que há de documentário em sua modalidade de ser.

Poderíamos seguir aqui a própria lição que a ocupação do Cambridge nos exige: assim como ocupar e ressignificar o edifício não elimina seu passado como marca de uma profunda injustiça social, as formas das imagens sobrevivem mesmo quando reabertas a uma nova história. O documentário pode aparecer em um “fora de si mesmo” que não equivale à ficção, assim como fazer Guylan encenar Ngandu é documentar uma realidade que ao mesmo tempo pertence e não pertence a eles, da mesma maneira que o sonho. Se a experiência do sonho não é o real da vigília lúcida nem mera irrealidade, o documentário quando sonho é aquilo que, não sendo documentário, tampouco é ficção. Não um falso-documentário, como o gênero ficcional que apenas emula o estereótipo documentário, mas uma espécie de traumatipo⁴ documentário. Esse “resto” de documentário no sonho faz com que ele apareça como uma espécie de vocação perdida, um documentário esquecido no sonho-lembrança. De certo modo, a origem documentária das imagens do sonho são o próprio “umbigo do sonho” de Ngandu, na medida em que o filme documentário é sua origem abandonada e esquecida: “O esquecimento é, por assim dizer, aquilo a partir do qual e em direção ao qual se desenha o umbigo do sonho – do mesmo modo que é o ponto de fuga da interpretação” (FREUD apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 207).

4 - Para Bernard Stiegler, “(...) o sonho põe em movimento traumatipos que estão escondidos sob estereótipos – o que é exatamente o que acontece em qualquer bom filme.” (STIEGLER, 2018, p.167).

Caffé declara frequentemente que seu filme é “pura ficção”⁵, posição que parece amparada pelo senso comum quando assume que a indistinção aparente entre as imagens documentais e sua reaparição modulada sob o “uso ficcional” demonstra um princípio que equivale a semelhança ao grau de indiferença, de como “a semelhança era feita para estabelecer entre dois termos algo como a reconciliação do *mesmo*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.199). Porém, o fato dessas imagens aparecerem enquanto imageria onírica e processo de figuração de sonho nos mostra, a contrapelo, exatamente aquilo que é próprio de como o “(...) trabalho do sonho rasgará por dentro a serenidade dessa reconciliação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.199). O sonho-documentário revela como, mesmo no horizonte de igualdade do onírico, a distinção fundamental entre o documentário e o ficcional se põe na experiência do aparecer e do sentir, o que nos leva a recordar a importante lição de que a realidade dessa distinção não está em uma pureza ontológica ou numa semiose dos gêneros, mas em uma fenomenologia, como escreveram César Guimarães e Ruben Caixeta, fenomenologia esta especialmente dedicada a “compreender o lugar dos sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam estar juntos” (GUIMARÃES, CAIXETA in. COMOLLI, 2006, p.36).

É por isso que, apesar de reempregá-las enquanto sonho de um personagem de ficção, Eliane Caffé não apaga a vocação documentária das imagens de Poulsen. A realização de Caffé, longe de ser a tal pura ficção, é território incerto de múltiplas fenomenologias, um cinema apesar dos modos. *Era o Hotel Cambridge* deve ser compreendido não como caso notável de um cinema híbrido⁶ que atesta a possibilidade de uma justaposição entre o documentário e a ficção, mas sim como uma forma filmica que não cessa de figurar os modos da ficção e do documentário sem nunca permitir sua totalização. É “apesar” porque não é “aquém dos modos”, ou seja, não aposta em um suposto cinema “pré-individual” não maculado pela modalização e tampouco é “além dos modos”, como um cinema redentor que assume ter superado em definitivo essa diferença, tomada por antiquada. Um filme que se faz sob um “apesar” porque parece recusar, em um só tempo, a força da correspondência documentária e o apelo suplementar da ficção, mas que também não se furta de afirmar suas formas mínimas, aquilo que no documentário é menos que documento e aquilo que na ficção é menos que irrealidade. Os modos de encenação se tornam graus de distância em uma economia estética muito particular, que instaura um campo de sentido onde ficção e documentário podem entrar em indiscernibilidade sem que percam sua distinção, campo sobre o qual não cessam de por as próprias lógicas pelas quais são inteiramente distintos.

5 - “Minha opinião, como diretora e espectadora, é que o filme é pura ficção.” (CAFFÉ, E. in. CAFFÉ, C. 2017, p.212)

6 - Como sugere Lucia Santaella, em consonância com parte dos estudos sobre certo cinema brasileiro contemporâneo, pensado sob um princípio de hibridação entre os modos: “Trata-se de um híbrido de documentário e ficção em que a dose de ficção é apenas aquela necessária para que uma narrativa se teça.” (SANTAELLA in. CAFFÉ, 2017, p.247)

Referências

CAFFÉ, Carla. *Era o hotel Cambridge*. Arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

GUIMARÃES, Cesar, CAIXETA, Ruben. *Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente*. In COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 32-49.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SAFATLE, Vladimir. *Repensar a liberdade depois do inconsciente*. In. Instituto cpfl, 2018. (1h44m28s). Disponível em: <https://youtu.be/103DjF1pDMg> (Acesso: 05 dez. 2019)

STIEGLER, Bernard. *The Neganthropocene*. Londres: Open Humanity Press, 2018.

Aparelho relacional¹

Relational apparatus

Pedro Urano²

(Escola de Belas Artes UFRJ)

Resumo: Uma investigação da direção de fotografia no cinema, a partir de entrevistas com diretores de fotografia e da experiência do próprio autor na função.

Palavras-chave: Cinematografia. Fotografia. Arte e Ciência.

Abstract: A research on cinematography through interviews with cinematographers and the author's background as cinematographer.

Keywords: Cinematography. Photography. Art & Science.

A câmara fotográfica possui natureza mecânica e opera num universo finito. Sua atuação está sempre limitada pela relação com o mundo físico. A quantidade de luz está dada, mas a modulação que a partir dela o fotógrafo vai realizar pode seguir diferentes caminhos, e resultar em imagens distintas. Essa diversidade de caminhos possíveis – que inclui ainda a escolha da câmera, do suporte de gravação/filmagem e a modulação da luz que alcança a objetiva (e os recursos de filtragem, refração e reflexão) – fazem da fotografia uma técnica do contraste. Contraste entre tonalidades, cores e formas no plano, no caso da fotografia fixa; e ainda entre movimentos da câmera e ritmos, no caso da fotografia em movimento.

O contraste, em geral compreendido através de metáfora espacial como 'distância', nada mais é que a expressão de uma relação – entre tonalidades, cores, formas na composição, movimentos da câmera, e entre os planos agrupados pela montagem.

Shoot for the edit

A escassez de teorias específicas para a fotografia em movimento talvez indique o despropósito de pensar a cinematografia a partir de planos isolados, ou seja, o absurdo implícito no esforço em desconsiderar que a fotografia em movimento sempre supõe uma etapa ulterior de montagem, (i.e., sua articulação com outros planos). Mesmo no chamado plano-sequência, ou no caso mais extremo de filmes compostos por um único plano, a relação entre os planos (ou sua ausência) é previamente pensada. Como lembra Anatoli Golovnya³,

1 - Este trabalho foi apresentado no ST Teorias e análises da direção de fotografia do XXIII Encontro SOCINE em Porto Alegre.

2 - Cineasta e artista visual. Mestre em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia pela UFRJ. Doutorando em Linguagens Visuais na EBA-UFRJ. Diretor de 'Estrada Real da Cachaça' (melhor doc nos festivais do Rio e Mar del Plata); 'HU' (melhor filme nos festivais de Tiradentes e Monterrey); e da série 'Inhotim Arte Presente', que recebeu o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro. Atualmente, está montando 'Subterrânea', seu primeiro longa de ficção.

3 - Diretor de fotografia e professor do departamento de câmera do VGIK. Conhecido por sua extensa colaboração com Vsevolod Pudovkin, roteirista, diretor e teórico do cinema soviético (também professor do VGIK).

“a composição cinematográfica é uma composição de montagem; cada plano está sempre relacionado com os que o precedem ou os que o seguem” (apud ARONOVICH, 2004, p. 98). Os norte-americanos explicitam essa relação quando nomeiam uma, digamos, abordagem da filmagem como *shoot for the edit*. O *shoot for the edit* consiste justamente em decupar uma sequência visualizando seu corte final, ou seja, a posição de cada plano na montagem final. A ideia advém do entendimento de que é impossível postular uma regra geral para divisão de uma ação em planos (i.e. decupagem) que funcione em um amplo grupo de situações de filmagem. Cada sequência possui suas exigências de andamento e ritmo, cada ideia exige uma forma apropriada de expressão (e se confunde com ela – a forma é parte do conteúdo). O *shoot for the edit* exige que o pensamento sobre a montagem se inicie antes da filmagem e informe inclusive a construção interna de cada plano.

Trabalhar com fotografia é modular contrastes relacionados. É por isso que, além da *visualização*, outro conceito muito presente no discurso de diretores de fotografia é aquele expresso pela palavra inglesa ‘*compromise*’, de difícil tradução.

Compromise

Muitas vezes erroneamente traduzido como ‘compromisso’, este termo tão comum entre diretores de fotografia diz respeito à ideia de um ‘consenso com perdas’ alcançado através de concessões admitidas pelas partes envolvidas. É o próprio funcionamento da câmera, aparelho em que todas as principais variáveis técnicas sob o controle do fotógrafo estão relacionadas, que sugere o expediente. Assim, para modularmos a quantidade de luz à qual o filme ou sensor será exposto contamos com, a princípio, dois mecanismos: aquele que determina o tamanho da abertura pela qual a luz entrará na câmera – o diafragma – e aquele que determina o tempo que tal abertura permanecerá aberta – o obturador. No entanto, ambas opções determinam, por sua vez, alterações na imagem, ou seja, exigem um ‘custo’ para realizar a modulação da quantidade de luz que atinge o plano fílmico. No caso do diafragma, quanto maior a abertura, mais luz irá entrar na câmera, no entanto, o procedimento também resultará numa menor profundidade de campo, ou seja, a área da imagem ‘em foco’ será menor, e vice-versa. No caso do obturador, quanto maior for o tempo de exposição (i.e. maior o tempo que a abertura da câmera permanecer aberta), maiores serão as oportunidades para que a câmera e o ‘assunto’ fotografado se movimentem durante a exposição, resultando numa imagem borrada. Em ambos os casos, as redes de relação se prolongam, pois o borramento na imagem que resulta de tempos de exposição mais longos é relativo à quantidade de movimento entre câmera e assunto (se ambos permanecerem parados um *em relação* ao outro, não há borramento algum). Seguindo a mesma lógica relacional, o próprio foco não é uma grandeza absoluta, pois se trata de uma percepção de nitidez que é fruto de outra relação, desta vez entre resolução da imagem, resolução do aparato que vê a imagem (na maior parte dos casos, o próprio olho humano) e a distância entre um e outro.

Dessa maneira, o manuseio do aparelho fotográfico coloca em ação uma lógica relacional que atua em um universo finito. E a arte de fotografar, em sua dimensão técnica, se torna assim a arte de encontrar a relação entre as diferentes variáveis encontradas na câmera (e

fora dela) que melhor atenda aos objetivos que a cada oportunidade norteiam a construção da imagem. Diretores de fotografia estão sempre falando em ‘compromisso’ (em referência a palavra em inglês ‘compromise’), pois o ‘consenso com perdas’ imposto pelo mecanismo fotográfico é determinante para se entender as escolhas que produzem a imagem final.

A dinâmica texto-imagem na construção cinematográfica

O caráter eminentemente coletivo da realização cinematográfica exige um processo criativo compartilhado. Em geral, maior e melhor o diálogo entre os membros da equipe de realização, melhor o filme. Território de um conhecimento tácito, a relação com os demais membros da equipe, em especial com o diretor, é um dos maiores e menos estudados desafios encarados por todo diretor de fotografia. Como alerta o diretor de fotografia (DF) Jacob Solitrenick “Entre as funções do diretor de fotografia, uma das mais difíceis, justamente por que não é técnica, é como você se adapta ao diretor. Essa relação diretor-fotógrafo que muitas vezes você só descobre no *set* de filmagem, que é onde as coisas ficam claras mesmo.” (CINEMATOGRAFIA, 2008)

O instrumento fundamental para a criação de um território comum que permita o diálogo efetivo entre os membros de uma equipe de cinema é afinal uma peça textual, o roteiro. Um documento especial, o roteiro é um texto que, desde sua gênese, tem por objetivo se tornar uma imagem visual. Um dos poucos textos a efetivamente sobreviver ao processo de realização, o roteiro, no entanto, não é a única peça textual produzida por um filme, ainda que se considere o grupo mais restrito dos instrumentos de comunicação intersubjetiva exigidos pela criação coletivizada de uma obra cinematográfica. Muitos são os textos produzidos ao longo de uma produção cinematográfica – ‘análise técnica’, ‘decupagem’ e ‘ordem do dia’ são alguns dos documentos fundamentais para que a equipe haja como um organismo coerente ao longo da filmagem.

A dinâmica texto-imagem atravessa assim todo o processo de realização de um filme. Presente desde o roteiro, é, no entanto, na decupagem que ela é exarcebada ao extremo. O roteiro ainda traz literatura em suas linhas, possui diálogos e, por mais que não raro inclua indicações visuais e sonoras, privilegia o enredo e a dramaturgia. A decupagem, por outro lado, tem por objetivo principal descrever os planos. Produto na maior parte das vezes da colaboração entre diretor de cena e diretor de fotografia, durante sua confecção já é possível identificar os principais obstáculos e desafios a serem superados para que o diálogo criativo se estabeleça. Independente dos termos de tal parceria ou do grau de troca efetiva que dela se espere, o diálogo deve manter-se fluido. Os hiatos e silêncios compreendidos neste documento são inúmeros, a tradução em texto de imagens visuais que sequer foram criadas é precária e não raro esse diálogo inclui referências a toda sorte de elemento não-textual (principalmente peças visuais como trechos de filmes, fotografias e pinturas, mas também peças sonoras, toda sorte de obras de arte e o que mais se fizer necessário para expressar uma ideia ou sensação). Um documento quase sempre invisível, a que poucos membros da equipe tem acesso e que normalmente é descartado após as filmagens, a decupagem registra uma das mais decisivas etapas do planejamento de um filme para o diretor de fotografia.

Um estudo comparativo capaz de revelar a diversidade de formas que este tipo de texto pode assumir ainda está por ser realizado. Trata-se, por fim, do documento onde um caráter central da atividade do fotógrafo se torna especialmente visível – a *tradução de texto em imagem visual*.

A decupagem é o marco inaugural desse processo de tradução – é onde ele passa a assumir um caráter mais consequente, onde toda ideia ou plano passa a exigir uma estratégia de realização efetiva, o momento onde se passa a planejar a realização dos sonhos que motivaram a produção do filme. As ideias devem se tornar possibilidades reais, seja por abandonarem seu caráter mais modelar e ideal, seja pela construção das condições que tornem possível o impossível. E o primeiro desafio que a realização supõe é a comunicação e compartilhamento de imaginações, o confronto de uma imagem até então íntima com as visualizações alternativas da mesma ideia ou conceito que, não raro, compreendem entendimentos distintos dessas mesmas ideias e conceitos. As longas conversas exigidas por esse processo são a primeira grande oportunidade para o desenvolvimento de construções sofisticadas, que articulem diversos departamentos do filme (roteiro, direção, fotografia, arte, som) e sejam capazes de conjugar a composição do quadro com a iluminação da cena, os objetos, o figurino e o cenário, a dramaturgia e o enredo, a performance dos atores, e a montagem das peças de imagem e som. Eventualmente, o próprio roteiro é atualizado no processo de decupagem. Diálogos amadurecem, sequências noturnas se tornam diurnas (e vice-versa), cenas inteiras são cortadas.

Cinematografia como tradução

O verbo ‘traduzir’ é conjugado com frequência pelos DFs quando questionados sobre a natureza do trabalho que realizam. Uli Burtin: “Pra mim o diretor de fotografia tem como grande tarefa *traduzir*, como especialista, dramaturgia.” Lauro Escorel: “Você na verdade é convidado, por um diretor, por um produtor, a contar uma história. Você precisa absorver aquela história e *traduzir* em imagens aquela história.” Walter Carvalho: “[o DF é o olhar] ... que transforma, que transporta, que *traduz* o código verbal para o código visual.” Christopher Doyle (2011): “Eu fiz um filme chamado ‘A way with words’, acho que sempre se trata de um caminho com palavras, trata-se de pegar as palavras e dá-lhes forma, enformá-las...” Se, como defende o filósofo húngaro Vilém Flusser (1986, p. 66), a linearidade progressiva do código verbal, que convida ao estabelecimento de relações em cadeia (como as da lógica, da matemática e da causalidade), está na origem do pensamento conceitual, não há exagero algum em concluir pela dupla natureza da dimensão conceitual da cinematografia – a fotografia em movimento do cinema está lastreada não só na natureza técnica de sua imagem, produzida por um aparelho construído a partir de conceitos (a câmera cinematográfica), como também na natureza conceitual do uso que do aparelho faz o diretor de fotografia (em diálogo com o diretor e demais membros da equipe).

O caráter temporal da imagem cinematográfica, sua necessária e permanente articulação com um extenso universo de imagens – seja através da montagem ou dos movimentos da câmera e demais elementos presentes no espaço profílmico (se pensarmos nos fotogra-

mas que compõem o plano) – exige, para a composição de uma obra, que se criem princípios ordenadores mais ou menos explícitos. Nas construções mais felizes, essa ordem implícita informa não só cada fotograma, como o trabalho dos demais departamentos envolvidos na realização cinematográfica, instaurando um princípio ‘holográfico’⁴ de composição, em que cada parte encerra em si uma ‘imagem’ global da obra. Longe de ser exclusivo à cinematografia, esse princípio holográfico de composição pode ser encontrado em inúmeras obras de arte, especialmente naquelas em que se intui um pulso vital, uma totalidade coerente e em movimento – e foi o que instigou o nobel de química Ilya Prigogine a ver na arte a mais justa metáfora para a maneira como a ciência contemporânea compreende o universo. “A metáfora que nós [N. do T.: a ciência] temos hoje para o mundo é a arte. É a arte no sentido de que se trata de algo que contém tanto as leis quanto os eventos.”⁵

Referências

ARONOVICH, Ricardo. *Expor uma história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

BOHM, David; PEAT, F. David. *Science, Order and Creativity*. New York: Bantam Books, 1987.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *Texto/Imagem enquanto dinâmica do Ocidente*. Cadernos RioArte Caderno Lilás, Rio de Janeiro, p. 64-68, jan.1986.

ART MEETS SCIENCE AND SPIRITUALITY IN A CHANGING ECONOMY. ASSET Foundation / Mystic Fire, 1993. 5 filmes de 52 minutos cada. Disponível em <https://www.youtube.com/playlist?list=PLV4uV6GKLmOu9cDA3_lpV_bo1TwWmbel3>. Acesso em maio de 2015.

CHRISTOPHER DOYLE, Cinematography in tight spaces (In Conversation, TIFF Bell Lightbox, hosted by Noah Cowan). 1 filme (3’26”), sonoro e colorido, digital. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yGgSaqlnamM>>. Acesso em maio de 2015.

CINEMATOGRAFIA. Direção: Gabriel Barros. 1 filme (54min), sonoro e colorido, digital.

EXPERIMENTAR O CINEMA: ENSAIO DE CINEMA. 1 filme (9’17”), sonoro e colorido, digital. Disponível em <<https://vimeo.com/86618116>>. Acesso em março de 2015.

4 - Segundo Bohm e Peat “Na fotografia tradicional, a lente é usada para focalizar a luz oriunda de um objeto, de maneira que cada pequena seção do objeto seja reproduzida em uma pequena seção da placa fotográfica. Na holografia, no entanto, o registro fotográfico com luz de laser não se parece de fato com o objeto, mas consiste em um fino padrão de interferências marginais. Cada porção da placa contém agora informação do objeto como um todo. Quando a luz do laser ilumina a placa, as ondas luminosas que emergem se parecem com aquelas que vinheram originalmente do objeto. Torna-se então possível ver, em três dimensões, uma imagem do objeto original. Na fotografia tradicional, a informação é armazenada localmente, mas na holografia ela é armazenada globalmente.” (BOHM & PEAT, 1987, p. 175)

5 - “A metáfora que nós [N. do T.: a ciência] temos hoje para o mundo é a arte. É a arte no sentido de que se trata de algo que contém tanto as leis quanto os eventos.” (ARTS MEET SCIENCE AND SPIRITUALITY IN A CHANGING ECONOMY, 1990)

Leon Hirszman, 1969: popular e marginal¹

Leon Hirszman, 1969: popular and marginal

Pedro Vaz Perez²
(Doutorando - PPGCine/UFF)

Resumo: Faremos um comparativo entre os dois curtas realizados por Hirszman em 1969, *Nelson Cavaquinho* e *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia*, que apontam para propostas opostas: um documentário popular e um filme marginal. O fato sugere um dilema estético-político do cineasta em momento de revisão do cinema novo frente ao contexto nacional e internacional. Recorreremos a pesquisas documentais e à análise fílmica comparada.

Palavras-chave: Leon Hirszman; Nelson Cavaquinho; Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia; Cinema brasileiro.

Abstract: Will be made a comparison between two short films made by Hirszman in 1969, *Nelson Cavaquinho* and *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia*, which point to opposite proposals: a popular documentary and a marginal film. The fact suggests a director's aesthetic-political dilemma in a period of revision of cinema novo before the national and international context. We will resort to documentary research and comparative film analysis.

Keywords: Leon Hirszman; Nelson Cavaquinho; Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia; Brazilian Cinema.

Leon Hirszman dirigiu dois filmes curtos nos primeiros meses de 1969: *Nelson Cavaquinho*, documentário sobre o universo popular do samba, e *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia*, um filme marginal. Frente a obras tão díspares realizados em curto período de tempo por um cineasta marcado pelo rigor estético e político, buscaremos compreender motivações históricas para as escolhas estéticas distintas. Recorreremos à pesquisa documental primária para reconstituir a trajetória do cineasta, o contexto em que as obras foram produzidas, bem como seu percurso crítico e de exibição. E apresentaremos uma análise fílmica para identificar padrões estilísticos.

Não foi possível apurar a data exata de filmagem de *Nelson*, rodado em três dias, antes da semana santa (SALEM, 1997). Não há registros de exibições do filme anteriores a 1971, quando foi apresentado no 1º Festival de Curta-Metragem, realizado pelo INC e pelo Jornal do Brasil, com Jean Rouch como presidente de honra do júri. *Nelson* ganhou menção honrosa.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados.

2 - Doutorando pelo PPGCine-UFF. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da PUC Minas.

Na ocasião, recebeu dois comentários críticos. Para José Carlos Monteiro (1971, p. 32), na *Filme Cultura*, era um trabalho “Excessivamente despojado e amargo”, um “esbôço de retrato do autor de ‘A Dama das Camélias’”. Já Ely Azeredo (1971, p. 10) seria mais direto: “um rico ponto de partida mal aproveitado”.

se excetuarmos o belo plano final (...), é lamentável sob todos os aspectos. São 13 minutos de autocomplacente e tedioso rascunho fotográfico para um documentário sobre o compositor, na linha do chamado cinema-verdade. Leon Hirszman simplesmente deixou a câmara rodar para registrar a velhice triste e marginalizada do personagem-tema.

Mesmo no cenário adverso que a década de 70 apresentava para os curtas, como apontou Monteiro, encontramos registros de sua programação em ao menos 21 sessões no Rio ao longo da década de 70, e outras duas em Ouro Preto, programadas por José Tavares de Barros, com média de 500 pessoas por sessão.

Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia foi rodado entre 19 e 20 de abril. É um dos quatro episódios de *América do Sexo*, que reúne os filmes de Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa e Rubens Maia. Segundo documento não catalogado, assinado por Rubens Maia em setembro de 1997, disponível na pasta do filme na Cinemateca do MAM, os negativos foram levados à avaliação dos militares, cuja reação “foi de repúdio e estupefação (...). foi decretada ali mesmo a sua interdição, com recolhimento dos negativos”. Em uma manobra junto a um dos censores, porém, os protocolos de interdição teriam sido destruídos, e filme levado ao Rio sob o pretexto de que os cortes necessários fossem mostrados. Com o apoio de Cosme Netto, a cópia nunca foi devolvida para Brasília. A primeira exibição pública do longa aconteceu somente em 1997, na *Mostra Leon de Ouro*, no CCBB do Rio.

Mesmo que o filme tivesse estreado, não deveria contar com a fita de Leon. Segundo Rosemberg, “Ele disse que era muito louco, muita porralouquice, que o público não ia entender nada e que ele tinha uma preocupação muito grande com essa coisa do público” (SALEM, 1997, p. 193). Sumiu com a lata do episódio, só encontrada por Rubens Maia após sua morte.

Após o golpe militar e a fraca bilheteria de *A Falecida*, Leon viveu um ano no Chile. Afirmou a Viany (1999, p. 295), na entrevista de 1983: “Eu estava de ‘cabeça dançada’. Eu estava querendo pensar, compreender melhor a realidade, por que é que tinha acontecido aquele golpe de Estado... Começou a me dar uma insegurança quanto ao método que pensávamos dominar”.

Ao retornar, em 1966, deu continuidade a projetos populares na Saga Filmes, em meio à concorrência do mercado e ao acirramento da censura. Em 1967, realizou *Garota de Ipanema*, com pretensões comerciais pelo grupo cinemanovista em busca de liberdade econômica para manter sua produção. Mas o filme não decolou (SALEM, 1997).

Depois disso, afirma Leon, “foi uma época barra-pesada” (VIANY, 1999, p. 297). Ele viu os episódios de 68 de perto. Ítala Nandi, atriz de *América do Sexo*, relata que o cineasta esteve com ela e Zé Celso Martinez em Paris, no auge das barricadas e das bombas (SALEM, 1997). Ele relatou a Viany ter sentido uma “efervescência tremenda”, mas que estaria acompanhada por uma mudança de estilo de vida no interesse dos estudantes, separados dos trabalhadores. Uma moda “hippie”.

Leon esteve na Europa negociando exhibições de *Garota de Ipanema*, e para comparecer à *Mostra do Cinema Novo de Pesaro*, realizado com a temática “*Cinema latinoamericano: cultura como ação*”, logo em junho de 1968, ocasião que marcou o lançamento mundial de *La hora de los Hornos*, de Solanas e Getino. A mostra teve momentos turbulentos e marcantes, como relata Mariano Mestman (2018, p. 308):

Uma cena se repete nos relatos da estreia internacional de *A hora dos fornos* em Pesaro: os espectadores, depois da projeção da primeira parte, movidos por sua força expressiva, interpelados pelo rosto em primeiríssimo plano do cadáver de Che Guevara na tela, musicalmente realçado por um ritmo percussivo ensurdecedor, levantam-se gritando e carregam nos ombros o diretor do filme. Os testemunhos tendem a associar essa cena com a agitação de 1968 pelas ruas de Pesaro e a afluência dos espectadores para uma manifestação que terminou em confrontos com grupos fascistas e a polícia, com a prisão de militantes e cineastas. “Todo espectador é um covarde ou um traidor”: esta frase de Frantz Fanon estava escrita em um cartaz afixado sob a tela durante a projeção. O filme se transformou em um ato político.

Não foi possível encontrar menções de Leon a este incidente, mas é pouco provável que não tenha estado presente. Inclusive, a fita argentina traz, em sua montagem, fragmentos de *Maioria absoluta*, do próprio Leon. O que ele afirmou foi o seguinte:

Na Itália senti reflexos de toda esta efervescência que logo veio bater no Brasil (...) Uma perseguição total a toda e qualquer pessoa que pensava. Num quadro desses, fazer cinema ou qualquer coisa assim... Para mim chegou a ser um momento até de não fazer mais porra nenhuma. Comecei a estudar alemão... (VIANY, 1999, p. 297).

É em meio a toda essa convulsão, social e individual, que Hirszman realizaria, nos meses seguintes, esses dois filmes díspares. Da volta ao Chile até os últimos episódios de 1968, se reforçaram as dúvidas do cineasta sobre o fazer cinema, gestadas desde o pós-golpe, e acerca das maneiras possíveis de articulação, sob o céu escuro da ditadura militar e do autoritarismo, entre a estética e a política. Um momento de incerteza e de busca em meio a uma encruzilhada: a manutenção das linhas mais gerais do projeto nacional-popular e de seu vínculo à ideologia pecebista, ou o mergulho na onda underground. Em diálogo com seu tempo, resolve experimentar um pouco de cada. Podemos, portanto, pensar que o período compreendido entre 1967 e 1972, entre *Garota* e *São Bernardo*, atravessados pelos dois filmes aqui investigados, formam o início e o fim da fase de indecisão estético-política do cineasta, marcada pela abertura ao improvisado estilístico e a um despojamento, mesmo na

exasperação. Importante momento de reflexão, após o momento-chave do nacional-popular pré-64, e que viria a ser sucedido, no fim da década de 1970, pelo que Cardenuto (2014) chamou de “dramaturgia de avaliação”.

Nelson Cavaquinho não é um filme isolado. Há registros de ao menos 20 curtas sobre música popular entre 68 e 75, 13 deles produzidos entre 1969 e 1970. Marcando diferenças a esses projetos, com *Nelson* Leon percorre mais a música do sambista e seu imaginário do que uma organização biográfica da trajetória do compositor, com objetivos mais informativos, como é visto em muitos desses filmes.

No filme de Leon, o personagem Nelson é apresentado, mas saímos do curta sem saber muita coisa sobre sua trajetória. Suas declarações são mais anedóticas, melancólicas ou bem-humoradas, e contribuem para construir, pelo filme, a *atmosfera* das composições do sambista, um pouco daquilo que orbita em seu imaginário, bem como do dia a dia no morro da Mangueira. A música, como apontou Cristiane Lima (2012), atribui o sentido da cena, cumprindo função estruturadora da narrativa – ocupando o lugar deixado pelo enredo informacional.

A câmera registra as formas do tempo, pelo olhar perdido e melancólico do cantor, nos intervalos, nos silêncios, respiros e soluços em sua fala. Na fumaça de seu cigarro que insiste em subir por quase todos os planos, anunciando o fim latente daquilo que queima rumo à desintegração, de algo próximo a se perder na história, mas que, por isso mesmo, o cinema se esforça em registrar. A fumaça sai pela janela, e são muitas as janelas. Mas a infância e sua alegria desconfiada entra pelas diversas portas. Velhice e juventude convivem no espaço da comunidade. O plano, e seus sobre-enquadramentos, é permeável, e marca as constantes passagens entre o dentro e o fora, nublando as distâncias entre o que é público e o que é privado.

A fita atinge uma atmosfera sublime, entre a melancolia, a raiva e a descontração. O ímpeto, a raiva nas brigas, e a alegria entre amigos. Sugiro que o filme se divide em duas estratégias estilísticas distintas, alternadas pela montagem e que ajudam a construir os efeitos estéticos desejados, em meio ao improvisado – já experimentado pelo cineasta em *Garota*.

Há as incursões de Mário Carneiro, câmera à mão, investigando as relações sociais daquela comunidade: no bar, na feijoada, na casa de Cavaquinho. A câmera vasculha os indícios das formas de vida. Nelson, apresentado na simplicidade de seus cômodos, é apenas mais um dentre vários, como o plano final, no bar, parece sugerir. A câmera se demora sobre vestígios aparentemente insignificantes, mas, ao contrário do barômetro de Flaubert, sob o monte piramidal de caixas, citado por Barthes, os objetos em Hirszman deixam de ser apenas “signo do real”, para encontrar sua significação social e de classe. Aqui, o realismo é crítico, lavado no materialismo histórico, na investigação da realidade social, sempre cara a Leon Hirszman.

Ao mesmo tempo, essa câmera solta se contrasta com uma câmera fixa, com planos bem estruturados, com enquadramentos rigorosos, pictóricos, um dos traços estilísticos da filmografia de Leon. Mas, em uma dialética, o cineasta alivia o peso do rigor formal no improvisado, na câmera solta que observa, desliza e persegue. A espessura do mundo libera o quadro de sua função de limite rigoroso, deixando-o mais permeável ao acontecimento.

Se por um lado, a produção brasileira apontava para o registro da cultura popular, ao mesmo tempo víamos a ascensão de um estilo marginal, fragmentado, desapegado dos dramas e da coesão narrativa e marcado pelo *improvisado*. Com toda a carga de 67-68 nas costas, o episódio *Sexta-feira* é um mergulho de Hirszman na curtição que estava no ar em 1969, como resposta à violência do Estado.

De maneira sensual e bem-humorada, vemos jovens brancos, bonitos, políglotas, sorridentes e com poucas roupas, possivelmente sob efeito de algum alucinógeno. Uma burguesia hippie, improvisando diálogos com pouca importância, sentada à grama para inventar canções *folk* em inglês ao violão, para depois destruir o instrumento com sorriso jovial no canto do rosto.

As filmagens obedeceram a uma única regra: cada pessoa da equipe poderia levar até quatro objetos, e a partir deles, se desenharia a encenação. Na entrevista a Cárdenas (1969, p.16), Leon afirmou: “Não havia indicações de nenhum tipo. Saíamos e rodávamos: o próprio tema do filme eram as relações humanas colocadas em condições de total improvisação”.

Podemos ver nesse episódio algumas das características da estilística marginal (RAMOS, 2018): a dialética da exasperação e da curtição, a produção precária e com rápida realização, o flerte com o erótico, o abandono da teleologia histórica, a fratura dos esquemas narrativos em busca da dilatação da duração, a ausência da consequência do movimento como mediação lógica, sensorio-motora, entre as imagens. Mas, apesar da estilística radical, a fita ainda apresenta traços de Hirszman, como a observação de hábitos, comportamentos e costumes de classe.

No episódio ao contrário dos demais segmentos de *América do Sexo*, mais sisudos, é o deboche que dá o tom. *Garota* apresentava um olhar nuançado e elegante sob a classe média, mesmo que em perspectiva crítica. É a mesma juventude – um pouco mais madura – que ele agora filma de maneira mais *ácida*. O prisma de seu olhar em relação à juventude, após a experiência de 68 na Europa e no Brasil, parece ter mudado. Mas Leon se projeta também naquele grupo. Chega a ser, inclusive, convidado à cena na última e longa sequência, por um semi nu Luiz Carlos Saldanha, deitado com Nandi: “Se você pede o Leon o Leon vem. Num vem, Leon?”.

Para além da curtição, *Sexta-feira* aponta o desenvolvimento da pesquisa estética neste momento de “revisão do método”. A liberdade criativa, a experimentação da duração da tomada e o trabalho com o enquadramento. Os 22:24 minutos do filme são divididos em apenas seis planos, com duração média de 3:44 minutos. O último plano chega a durar nove minutos e meio. *Nelson Cavaquinho* tem duração média de 36 segundos.

A câmera ora joga com a centralização e com a duração, ora com o desenquadramento e a explicitação das bordas do quadro. Alternância, mais uma vez, entre a câmera que passeia – e agora, desenquadra seus motivos – e a câmera que fixa e centraliza. Esboça a organização – precária – de um *tableau*; demonstrando, no improvisado, traços do estilo de Leon como compositor de planos estruturados. Dialogando, em alguma medida, com os planos estendidos e fixos de filmes marginais como *O anjo nasceu*, de Bressane.

Elementos presentes nas duas obras antecipam o estilo investido em *S. Bernardo*, dois anos depois: a distensão do tempo; o jogo entre o centro e as bordas; o plano estruturado; a câmera fixa que constrói; e a que desliza e observa. A preferência de Leon por *Nelson*, no entanto, pode ser vista, hoje, como indício de que Hirszman viria a ser um dos primeiros a sair da crise e apostar novamente no realismo e na comunicação.

Olhar para os dois projetos contribui para nuançar as distâncias entre cinema novo e marginal, num período em que Glauber filmava *Câncer em 67*, e *Der leone* em 70; Nelson Pereira fazia *Fome de amor* (68) e as obras de Paraty, e Walter Lima Jr. deslizava entre o grandioso *Brasil ano 2000* (1968) e a estética marginal de *Na boca da noite* (1971).

Referências

- AVELLAR, J. “Curta-metragem, apenas sete dias num ano”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Cad. B, p. 4, 13 set 1972.
- AZEREDO, E. “Primeira crítica. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 19 set 1971.
- CÁRDENAS, F. “Leon Hirszman”. *Hablemos de Cine*. Peru, n49, p. 16-20, 1969.
- CARDENUTO, R. O cinema político de Leon Hirszman (1976-1981): engajamento e resistência durante o regime militar brasileiro. 2014. Tese (Doutorado) – USP.
- LIMA, C. S. Música em cena: à escuta do documentário brasileiro. 2015. Tese (Doutorado) – UFMG, PPGCOM.
- MESTMAN, M. “A hora dos fornos e o cinema político italiano por volta de 1968”. *Significação*, v.45, n.50, p. 297-317, jul-dez. 2018.
- MONTEIRO, J. “Curta-metragem: rodar cativo”. *Revista Filme Cultura*, ed 18, p. 28-33, 1971.
- RAMOS, F. “Cinema Novo/Cinema Marginal: entre a curtição e a exasperação”. In: RAMOS, F.; SCHVARTZMAN, S. (org). *Nova história do cinema brasileiro*. v2. São Paulo: Sesc SP, 2018.
- SALEM, H. *Leon Hirszman*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- VIANY, A. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Voices in the head: possibilidades da narração em voz-over no realismo imersivo¹

Voices in the head: possibilities for voice-over narration in immersive realism

Rafael Leal²
(Doutorando - UFF)

Resumo: No contexto das narrativas imersivas, em que o espectador (interator) dispõe-se dentro da cena, e não mais diante dela como nas narrativas de tela plana, o recurso do narrador em voz-over adquire um estatuto distinto. Partindo da tensão entre presença e narrativa nos ambientes imersivos, este estudo mapeia as possibilidades do uso da narração em voz-over, relacionando a prática da escrita de roteiros audiovisuais em ambas as modalidades - narrativas planas e imersivas.

Palavras-chave: Voz-over, Narrativas Imersivas, Poética, Roteiro, Realidade Virtual.

Abstract: In the context of immersive narratives, where the viewer (interactor) is disposed within the scene, and no longer in front of it as in flat-screen narratives, the voice-over narrator feature acquires a distinct status. Starting from the tension between presence and narrative in immersive environments, this study maps the possibilities of using voice-over narration, relating to the practice of writing audiovisual scripts in both modalities - flat and immersive narratives.

Keywords: Voice-over, Immersive Narrative, Poetics, Screenwriting, Virtual Reality.

Introdução

Inserido no contexto de uma pesquisa mais ampla sobre a Poética do Roteiro Audiovisual nas Narrativas Imersivas, que inclui minha tese de doutorado, este trabalho busca compreender o narrador em voz-over como uma ferramenta potencial na prática do roteirista, aqui diligentemente delimitada a filmes de ficção realistas, filmados em 360 graus para fruição em óculos de realidade virtual. Trata-se de uma área ainda bastante experimental, de modo que o recurso do voz-over tem sido decisivo para abordar algumas questões como a circulação das obras, devido à dificuldade de se inserirem as legendas na imagem imersiva.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na mesa temática "Narração em voz-over como recurso criativo do roteiro cinematográfico."

2 - Rafael Leal é doutorando em Cinema (UFF) com tese sobre narrativas imersivas, professor de Roteiro (PUC-Rio), roteirista do longa Cedo Demais (FOX) e criador das séries A Dona da Banca (CineBrasilTV) e Jungle Pilot (Universal).

Tendo como referencial a Poética do Roteiro, ou seja, o ponto de vista do roteirista que precisa criar, planejar e realizar esse tipo de obra, compreende-se cada roteiro como a resultante de um longo - e pouco estudado - processo criativo, evitando assim incorrer na análise fílmica ou na experiência do usuário em determinada obra.

Dessa maneira, este estudo se debruça também sobre as potencialidades do som imersivo, que possui uma participação determinante na construção da sensação de imersão, agindo sobre o espectador de maneira distinta do que ocorre nos filmes planos, notadamente no caso do narrador em voz-over, foco central do presente trabalho.

Contrastes entre o filme plano e o filme imersivo

Ao analisar as diferenças entre tais modalidades audiovisuais - mas longe de querer antagonizá-las - o primeiro fator marcante que surge é o fato de que no filme plano, o espectador está diante da cena, ao passo que no filme imersivo ele se encontra dentro da cena, capaz de se ver circundado ou inserido nela. Isso faz com que o filme plano seja centrado na narração, ou seja, o que importa ou está delimitado pelo quadro, ou é localizável fora dele - num extracampo diegético que pode ser, e vem sendo, utilizado como espaço de atenção do espectador, em benefício da narrativa que conduz o espectador por aquelas imagens e sons.

Em contraste, há as narrativas imersivas, que são centradas no espectador - que aqui prefiro chamar de interator - e sua experiência. Cercado por uma imagem esférica que pode ocupar todo o seu campo de visão, o interator tem o poder de decidir para onde olhar - na forma mais rudimentar de interação proporcionada por tais narrativas - e dessa forma construir sua própria trajetória aproximando-se ou afastando-se dos estímulos determinados pelos criadores.

Em termos práticos, isso significa que há pouca valia em inserir uma cena no quadrante norte da visão do espectador se naquele momento ele decidir olhar para trás e explorar o quadrante sul. Dessa maneira, a criação e a condução da narrativa imersiva - mais do que aspectos internos da obra, como nos filmes planos - pressupõem considerar o corpo do espectador e sua posição no espaço de exibição.

Do fato de o espectador estar diante da cena decorre que sua identificação na narrativa plana se dá por meio de um processo de empatia: o espectador se conecta emocionalmente com um personagem - uma conexão que pode se dar por meio de atração, repulsa, desejo, mas direcionada ao personagem. Ao contrário, no filme imersivo, onde o espectador se envolve diretamente com seu próprio corpo, sem a mediação da personagem, de modo que a camada de experiência do interator tem se mostrado central na criação de narrativas imersivas.

Se nas narrativas planas cabe ao roteiro descrever o som e a imagem, não apenas para permitir a fruição narrativa, mas também para orientar a produção de um audiovisual tal qual uma planta baixa, na narrativa imersiva, além da descrição do som e da imagem - que pode se tornar muitas vezes excessiva, em função da quantidade de imagem necessária para cobrir todos os 360 graus do campo, é preciso incluir as possibilidades de experiência.

Por exemplo, quando um personagem de um filme plano olha para a tela e fala com a audiência, dificilmente um espectador contemporâneo consideraria que está falando consigo, tanto pelo código de fruição daquela narrativa, longamente consolidado, quanto pela bidimensionalidade da imagem, ao passo que na narrativa imersiva, pela tridimensionalidade do corpo virtual, por suas proporções e inserção no espaço virtual, a sensação é exatamente a oposta: o interator se sente o alvo direto da interpelação dos personagens, que assim se torna capaz de afetar o corpo do espectador com emoções diretas. O que tenho investigado, e que consiste em um dos principais pontos de minha tese, é justamente como essa possibilidade de experiência se traduz textualmente no roteiro das narrativas imersivas.

Som, roteiro, imersão

Embora o aprofundamento sobre a natureza do som na experiência imersiva exceda o escopo deste trabalho, é importante ressaltar que estamos falando de uma captação ambisônica e binaural. A ambissonia, que existe desde os anos 1970, pode ser definida como “um formato de som surround em formato de esfera: em adição ao plano horizontal, ele cobre fontes sonoras abaixo e acima do ouvinte” (Gerson, 1973, p. 21), capaz portanto de oferecer um desenho de som móvel, relativo aos movimentos do interator. Já o binaural, que também não é exatamente uma tecnologia nova, encontra-se em evolução desde o final do século XIX, e consiste em sons captados por meio de microfones que simulam a topografia da cabeça humana, oferecendo um resultado muito fidedigno quando reproduzido em fones, preservando a capacidade de localização das informações sonoras. Esse tipo de microfone é frequentemente instalado dentro de uma cabeça de manequim, ou de um suporte que sustenta apenas as orelhas, posicionadas na mesma distância das orelhas humanas e sob a mesma influência da densidade da nossa cabeça.

Essas características técnicas se relacionam com a noção de fontes sonoras volumétricas, que conforme você se move as fontes sonoras também precisam se mover considerando o seu posicionamento relativo. Os dispositivos de VR, principalmente os mais complexos, são dotados de capacidade de referência geoespacial, capazes de processar uma mistura dinâmica, processada em tempo real, que distribui espacialmente o som de acordo com a posição da cabeça do espectador relativa às fontes sonoras diegéticas ou extradiegéticas, resultando numa sensação poderosa de imersão.

Dessa forma, são elementos que se conjugam na espacialização sonora, componente fundamental da sensação de imersão que a obra busca proporcionar a seus interatores, considerados como um corpo real, presente, cujo posicionamento no espaço determina as características do som e da imagem apresentados pelo dispositivo.

Aqui reside outra diferença fundamental entre as narrativas imersivas e as lineares: o processo criativo em Roteiro no contexto do audiovisual plano não considera o corpo do espectador, que se presume sentado em um cinema genérico ou largado num sofá diante da televisão. Da mesma maneira, os manuais de roteiro passam ao largo do corpo do espectador, uma vez que não se considera qualquer influência sua sobre a coerência interna da obra. Já nas narrativas imersivas, uma pergunta que surge nos primeiros momentos de planejamento do roteiro é: esse interator estará sentado ou em pé durante sua fruição? E se ele está sentado, também convém saber se trata-se de uma cadeira fixa ou giratória.

Na cadeira fixa, o interator terá menos facilidade para acessar as informações visuais localizadas no quadrante sul, concentrando até 75% de sua atenção no que se apresenta à sua frente, de acordo com o Youtube Creators Blog. Ele poderá até passar seu olhar por ali, mas fixar-se no sul envolverá uma dose de desconforto físico. Por outro lado, na cadeira giratória, ele poderá flutuar melhor pela esfera e distribuir sua atenção por todos os quadrantes de modo mais confortável.

Além da cadeira, outro fator de elevada importância é a distância entre os dispositivos de exibição - tela e fones - e os dispositivos de recepção - olhos e ouvidos, que nunca foi tão reduzida em toda a história do audiovisual, nem mesmo nas máquinas dos primeiros cinemas. Ao estabelecer a tela a poucos centímetros dos olhos do interator e ao colocar um fone dentro de cada um de seus ouvidos, as narrativas imersivas adquirem um domínio sobre o aparato sensitivo do interator cuja potência não possui pares nas mídias análogas.

O narrador em voz-over

Na mesa “Narração em voz-over como recurso criativo do roteiro cinematográfico,” em sua apresentação “O narrador *acousmêtre* em Woody Allen”, a pesquisadora Maria Caú se dedica a analisar essa categoria de narração em terceira pessoa, proposta por Chion para identificar a voz que surge no espaço do cinema sem que sua origem seja revelada, ou seja, sem que ela corresponda a um corpo emitente. Caú pondera uma questão importante que eu gostaria de retomar: quem fala quando o narrador está falando?

Dessa resposta depende muito menos o roteirista de filmes planos do que de narrativas imersivas, em que essa questão ultrapassa o campo da teoria e invade a prática do roteiro, não apenas porque é central compreender quem é esse corpo que fala, como também de onde ele fala, uma vez que o interator possui um amplo campo de visão e audição, e os fones em seu ouvido reproduzem a dinâmica sonora do mundo real, ao contrário da mixagem específica e consolidada do filme plano, que distribui a voz do narrador de maneira deslocalizada de modo a evocar uma sensação de onipresença e onisciência que emana de fora do quadro.

Nas narrativas imersivas, cabe perguntar: de onde vem a voz do narrador, uma vez que não há quadro? Emana do chão? Do céu? Da extremidade da imagem esférica? Tais decisões estão intimamente ligadas à experiência que a narrativa visa a proporcionar ao interator

e consequentemente devem fazer parte do processo criativo do roteiro para tais narrativas. Essa gramática dos sentidos faz parte da cultura de fruição das narrativas planas e seu equivalente nas narrativas imersivas ainda está em formação e qualquer previsão quanto a seu futuro ou tendências corre sérios riscos de se tornarem precocemente anacrônicas.

A busca por variações na captação do som e do uso da narração apresenta oportunidades interessantes de experimentação, inalcançáveis por ora pelo cinema plano. Por exemplo, ao se aproximarem os dois microfones no processo de captação ambissônico e binaural, evocando uma distância menor entre as orelhas - e dessa maneira situando os dispositivos de captação sonora não mais na altura do ouvido interno, mas enterrado ainda mais profundamente na cabeça - é possível gerar a sensação de a voz captada emana de dentro da cabeça do interator, fenômeno ao qual remete o título deste trabalho e que pretendo explorar, em um de meus próximos roteiros imersivos, a partir da perspectiva de um portador de esquizofrenia.

Essas novas possibilidades ensejam uma reconfiguração do estatuto do narrador e dos personagens: imerso em uma cena realista, o interator ouve uma voz-over que ele não reconhece como sendo sua; trata-se portanto da voz de outra pessoa, que pode ou não estar em cena, mesmo que fora do campo de visão. Caso não esteja, a dissociação entre a sensação de realidade e a experiência da voz-over não-espacializada concorre contra os desejados processos de imersão e telepresença.

Isso permite ainda refletir sobre a narração em voz-over em segunda pessoa, que foi tema da apresentação da pesquisadora Carolina Amaral, em diálogo direto com os outros trabalhos apresentados na mesa: o de Maria Caú e este. Nessa modalidade que Carolina investiga, o narrador em voz-over se dirige diretamente a um ou a mais personagens, como é o caso da série *Você* (2018), analisada por ela. No caso das narrativas imersivas, esse recurso permite estabelecer o recurso da interação simulada, mesmo em obras com menor potencial técnico de interação, o que equivale a dizer que o narrador, ou outro personagem, pode se dirigir ao interator e reagir em seguida à sua resposta hipotética, mesmo que não seja capaz de efetivamente processá-la e considerá-la em sua reação.

Apresentando-se como uma possibilidade de solução estética, a interação simulada vem ao encontro da dificuldade em se produzirem filmes imersivos interativos com atores, em função da grande quantidade de material audiovisual que precisaria ser processado, necessitando portanto de grande capacidade computacional, e produzido, aumentando geometricamente os custos envolvidos em relação aos filmes planos e lineares, sem que haja, no momento em que escrevo este trabalho, um circuito consolidado de exibição capaz de rentabilizar tais produções e viabilizá-las economicamente.

Por outro lado, o efeito provocado quando os personagens em cena ignoram a presença virtual do interator, fazendo dele um espectador invisível, tem sido chamado no jargão dos criadores de Efeito Swayze. Na definição de Matt Burdette, do Oculus Story Studio, essa

“expressão descreve a expressão de não possuir qualquer relação tangível com suas cercanias, a despeito de se sentir presente no mundo, tal qual o protagonista do icônico filme *Ghost*, interpretado pelo ator Patrick Swayze.” (Burdette, 2015).

Em algum momento, todos nós possivelmente já nos deparamos com a vontade, própria ou alheia, de ser um pequeno inseto voador - uma mosca, digamos - para termos a capacidade de testemunhar acontecimentos reservados sem sermos percebidos. Essa oportunidade, no entanto, é oferecida pelas narrativas imersivas, com as quais o interator pode se situar na cena de modo invisível, apenas observando ativamente seu desenrolar, sem que sua presença alerte ou influencie as ações dos personagens. Esse fenômeno peculiar é capaz de agregar vantagens narrativas, que se contrapõem à redução da telepresença, à medida que o interator não percebe seu corpo virtual inserido no espaço diegético, o que provoca desconforto, estranheza e, conseqüentemente, concorrem contra a sensação de imersão.

Conclusão

No sentido de contribuir com o desenvolvimento técnico e teórico de um campo tão recente quanto o estudo das narrativas imersivas, este trabalho - limitado em tamanho, abrangência e profundidade - procurou elencar os principais desafios que se apresentam ao roteirista nessa nova modalidade de criação, notadamente no que diz respeito ao recurso do narrador em voz-over, que adquire um estatuto diferente de seu uso no cinema plano.

Trata-se de um pequeno indicativo do imenso potencial teórico do campo, que oferece uma oportunidade única para renovar conceitos, evitando utilizar todo um arcabouço teórico formado sobre um corpus de narrativas planas e lineares, ao mesmo tempo em que aponta múltiplos caminhos para sua aplicação na criação de novas obras imersivas e em novas maneiras de pensar e consumir audiovisual.

Referências

- AMARAL, Carolina. *A narração em segunda pessoa e “Você”*. Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE
- BURDETTE, Matt. The Swayze Effect. Disponível em: <https://www.oculus.com/story-studio/blog/the-swayze-effect/> Acessado em 20/11/2019.
- CAÚ, Maria. *O narrador acousmètre em Woody Allen*. Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE.
- CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1999.
- GERZON, Michael A. *Periphony: With-Height Sound Reproduction*. Journal of the Audio Engineering Society, 1973, 21(1):2-10.
- GRAU, Oliver. *Virtual Art: From Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- MARAS, Steven. *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press, 2009.

MACDONALD, Ian. W. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

YOUTUBE Creators Blog. Disponível em: <https://youtube-creators.googleblog.com/2017/06/hot-and-cold-heatmaps-in-vr.html> Acessado em 20/11/2019.

Sensório motor como coextensão do corpo personagem-espectador.¹

Motor sensory as coextension of the spectator-character body.

Régis Orlando Rasia²
(Doutor - Unicamp)

Resumo: Esta comunicação aborda sobre a intervenção do montador pensada como um agenciamento capaz de conectar tempo, espaço e movimento na cena. Entendida como um restauro do moto contínuo do presente do corpo, a montagem se torna capaz de criar uma espécie de coextensão com as ligações sensório motoras entre o personagem e o espectador, mesmo que por fragmentos.

Palavras-chave: Deleuze, Montagem, sensório-motor,

Abstract: This paper discusses the editor's intervention as an agency capable of connecting time, space and movement in the scene. Understood as a restoration of the present body motor continuous, the edition becomes capable of creating a kind of coextension with the sensory motor links between the character and the viewer, even by fragments.

Keywords: Deleuze, Montage, sensory motor,

Como a ideia de sensório-motor pode ser entendida como extensiva aos corpos e aos movimentos câmeras? De que maneira a montagem, combinada com a decupagem, torna-se uma parte indissociável da construção da atmosfera e da ambiência da obra, capaz de interligar os afetos e as rupturas do sensório motor das personagens com o espectador?

Para falar da imagem-mental como uma espécie de coextensão do personagem com o espectador, Deleuze discorre sobre esta questão na entrevista concedida para a *Cahiers du cinéma*, intitulada "O cérebro é a tela"³. O filósofo diz que o cinema "não põe o movimento apenas na imagem, mas também no espírito [...] É com muita naturalidade que se vai da filosofia ao cinema, mas também do cinema à filosofia. É o cérebro, ele é a unidade". Nesta entrevista Deleuze fala de uma tela pensada como parte de nós mesmos, e a capacidade com que as imagens do cinema traçam circuitos cerebrais-mentais em que o cérebro é colocado em movimento.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Deleuze e Cinema.

2 - Doutor em multimeios pela UNICAMP e professor do Bacharelado em audiovisual do Centro Universitário SENAC.

3 - Publicado originalmente como "Le cerveau, c'est l'écran" na revista Cahiers du cinéma 380, em 1986.

Partindo desta ideia inicial, da tela como uma unidade de um corpo coextensivo, busca-se nesta comunicação destacar três dimensões que correspondem a interrupção ou a suspensão do sensorio motor das personagens: *afetado*, *colapsado* e a dimensão do *tempo fora do eixo*.

Do neorrealismo a Hitchcock

O Neorrealismo Italiano, na perspectiva teórica de Deleuze, abarcou na ascensão de situações puramente óticas, em distinção das situações sensorio-motoras da imagem abalizada pela ação (recorrente a antiga noção de realismo).

Para exemplificar sobre esta questão, Deleuze (2005) analisou a cena da personagem da empregada gestante do filme *Umberto D* (1951) de Vittorio De Sica. A jovem empregada entra na cozinha pela manhã, sob uma série de gestos maquinais e ordinários enquanto a câmera perambula com a personagem pelo espaço, acompanhando seus afazeres. Em dado momento a empregada mostra o cansaço ao limpar a casa, expulsando as formigas com um jato d'água e fitando sua barriga de grávida.

Calcado no drama sutil (mas potente), versado pela mise-en-scène minimalista e composta por uma encenação de pequenos gestos, os filmes do Neorrealismo se destacaram por contar histórias vertidas por hábitos e ações do cotidiano. Daí o modo como o filósofo descreve, essencialmente, as questões do afeto diante do intervalo de situações comuns, ações cotidianas e corriqueiras que surgem para o espectador. Sobretudo pelo fato de que a personagem não ter resposta ou reação, e naquele instante é “como se nascesse toda a miséria do mundo” (DELEUZE, 2005, p.10).

Por certo, na ótica de Deleuze (2005, p.29), o cinema moderno deriva do que é “poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também do belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensorio-motoras”. A carga responsiva pelo afeto surge destas situações capaz de paralisar o personagem incapaz de prolongar suas ações. Em outras palavras, estes personagens se encontram em crise, em estado de inação (mesmo porque, nada ou pouco reagem), de modo que dificilmente conseguem explicar o indizível e o invisível do mundo.

Sendo assim, o cinema moderno do pós-guerra é estabelecido dentro das fissuras entre as relações óbvias da causa e efeito (comuns ao cinema clássico), rompendo com a explicação das circunstâncias do ambiente que rodeiam os corpos, instalando-se nos afetos das personagens (conflitos interiores e exteriores como a fome, o frio e a miséria humana, a crise existencial, etc).

Alfred Hitchcock é outro diretor tomado como exemplo por Deleuze ao transformar o movimento da câmera (e a decupagem) em estados de inação do personagem. Leonardo Araújo Oliveira (2015)⁴ desdobra esta mesma questão abordada pelo filósofo, sobretudo dos “lugares ocupados por espectador e personagem” nos filmes de Hitchcock, a efeito de uma imagem mental pelo colapso da ação. Em outras palavras, nas conversões das visões do filme em coextensão do estado sensório motor afetado ou colapsado.

Janela Indiscreta (1954) abarca a ideia do esquema sensório-motor afetado e dilacerado sobre o ponto de vista do fotógrafo Jeff (protagonizado por James Stewart e acidentado no trabalho), quando confinado em seu apartamento, passa a assistir o mundo e uma série de acontecimentos a partir de sua janela. Com uma de suas pernas paralisadas, e instalado em uma cadeira de rodas, o personagem é tragado pela visão do mundo alheio sempre a distância (o ponto de vista de seus vizinhos é restrita a janela). Embora no início o binóculo traduza a forma da vidência da câmera, Oliveira (2015) vai dizer que o corpo de Jeff passa a “atuar como um sistema sensório-motor danificado [... pois] não pode responder da maneira que se esperaria em um filme de ação”. Aos poucos, a imagem deixa de ser binocular para se tornar voyeurística, ocupando todas as bordas do quadro (uma das maiores vocações do cinema de Hitchcock).

Mas, como reagir quando falta a reação? Como “filmar” o que se passa internamente na cabeça de um personagem tragado por intervalos de crise, afetado ou colapsado por condições patológicas ou circunstanciais aos eventos do ambiente? Daí o recorte sobre o sensório motor *afetado, agora, então, abrindo-se para a perspectiva do colapso*. Como bem definiu Deleuze (2005, p.55), quando o esquema sensório-motor já não se exerce de forma automatizada, mas também não é ultrapassado ou superado, “ele se quebra por dentro”. “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage” (DELEUZE, 2005, p.11).

Se torna difícil discorrer, com mais precisão sobre como um evento pode afetar determinado sujeito. Na grande maioria dos casos tratam-se de questões de ordem da experiência pessoal. Mas é corrente pensar em como a construção da edição de um filme ambienta um cenário de guerra, recria o estado da contemplação, bem como retrata o devaneio ou a suspensão da consciência (do mesmo modo que à experiência de um determinado acontecimento pode ser visto como estado de graça ou em estado de crise emocional). Nestes casos, inclusive, é interessante perceber como a montagem traduz o ritmo interior através dos movimentos de câmera, junto ao desenho do som, elaborando uma espécie de forma como um personagem percebe e é afetado por eventos externos ou subjetivos.

4 - Esta abordagem também foi trabalhada no texto “O personagem-espectador e o colapso do esquema sensório-motor no cinema” em que Oliveira analisa os filmes de Alfred Hitchcock sobre a questão lançada por Deleuze

O colapso do sensório motor em *Amor* de Haneke

Não exclusivo, mas avançando em filmes mais contemporâneos, pode-se observar algumas questões basilares sobre a ruptura do sensório motor, quando as imagens e os sons são articulados como parte de um fluxo do encadeamento da montagem, ao traduzir o interior das personagens pelos movimentos de câmeras. Além disso, destaque as circunstâncias do design sonoro, por intermédio dos diálogos, dos ritmos ditados pelo corte, entram em comum acordo com os ruídos e as ambiências do som, ou por recursos expressivos do ritmo e do emprego de cortes repentinos, a tela em *black*, imagens congeladas, *time-lapse*, ou efeitos como o *ramping* que proporcionam acelerações e desacelerações sob efeito de recursos especiais na time-line. Enfim, recursos que mostram capacidade da montagem traduzir na tela os movimentos determinados pelo tempo, e que produz relações rítmicas no encadeamento das imagens como processos mentais do personagem.

Daí pensar o colapso do sensório motor do personagem mais próximo do caos do que do tempo estritamente subordinado ao estado cronológico. Ou seja, da dimensão kairótica instalada na narrativa, e não do *chronos*, reservado ao passar das horas como nos ponteiros do relógio. Em vez de representar um real decifrado do mundo, o sensório motor danificado consiste na impressão de um real sobrecarregado pelas condições expressivas e imersivas do espectador que dilatam a esfera emocional da personagem.

Tendo em mente o aspecto temporal da montagem, pode-se destacar as questões ligadas as acelerações ou dilatações do tempo evidentes na obra *Amor* (2012), do diretor austríaco Michael Haneke, nos instantes em que o filme mergulha na atmosfera pesada do transcórrer do tempo na velhice. Com recortes precisos, câmeras estáticas no tripé, a história acompanha o cotidiano de dois idosos, Georges (Jean-Louis Trintignant) e Anne (Emmanuelle Riva) cujo drama interior das personagens se revela dentro da própria casa (cheia de códigos, hábitos e relações com o cotidiano dos personagens). Haneke expõem o vazio e a solidão que impacta um casal de classe média alta na França, por meio de uma experiência mais pessimista da visão de George sobre a decadência da saúde de Anne.

Com uma sucessão de quadros estáticos, com planos mais longos, os diálogos expõem o tempo através de um olhar interminável de uma paisagem interior das personagens, onde pouca coisa muda - exceto a enfermidade e a degradação do corpo - o filme de Haneke não retrata o amor sob o verniz do romance ou amor platônico, pelo contrário, expõe a dura realidade das situações e dramas interiores de seus personagens. Pois é a doença dará encaminhamentos em direção a finitude da vida. O diretor faz isso com cortes sutis, diálogos longos que são acompanhados de intervalos de silêncios, tudo para compor um universo carregado pelo sofrimento humano. Cabendo, então, ao espectador se resguardar e observar um corpo que definha no tempo, enquanto a montagem parecer arrastar-se no tempo, resguardando-se a um "relógio", que demora a percorrer o seu caminho circular, recheado de repetições, pois a história é arrastada para a imobilidade da grave enfermidade da esposa.

Em uma das cenas Haneke filma as circunstâncias dos corpos, demonstrando a decomposição da vida da virtuosa pianista Anne, conforme avança a sua doença, passa a ser acompanhada por uma enfermeira. Na sequência posterior, porém, um embaralhamento das circunstâncias temporal torna a ver Anne, agora, então, executando uma música em seu piano. Esta situação surge a efeito da memória e da lembrança como parte da perturbação do sensorio motor de George, que apenas olha para o fora de quadro, para o lugar ocupado pela presença do piano. Quase sem reação e cheio de melancolia, em dado momento, George desliga o aparelho, interrompe o som, encerrando não só o devaneio (de ver Anne tocando o instrumento), mas a intervenção da música que agora ocupava a banda sonora de maneira funcional a “diegese”. Vê-se que as imagens anteriores pertencem a cabeça e o espaço da tela/sala.

A ordem temporal da cena é como se “deslocada” na montagem para fundir o que o espectador e o que a personagem vê. Sendo assim, uma imagem que se desenvolve apenas na cabeça e na visão do marido de Anne, mas também é transportada para a confusão (e fusão) de acontecimentos para a ótica do espectador.

Pela vidência adquirida pela imagem e o som, a câmera e a edição mergulham no emocional do personagem. A música permanece em sua execução apenas na cabeça de George, como um estatuto que se forma não só para a imagem do filme, mas para a ordenação dos sons na montagem, sobretudo com a noção de um tempo (e dos acontecimentos) fora dos eixos, que toma a tela como uma espécie de extensão da visão e audição do personagem montada para o espectador. O que a personagem afetada pela crise vê já não pode ser prolongada ou impressa na imagem somente pela ação. O tempo em colapso é percebido na condição da esfera mental, pois não se acredita mais nas possibilidades de agir ou de reagir sobre as situações e ações (muito embora esse personagem não está de modo algum passiva aos eventos a sua volta).

É curioso notar como a montagem transfere essa impossibilidade (ou ruína do estado perceptivo da personagem) para a tela. Pouco a pouco o universo da edição adquire uma nova finalidade, pois as imagens não mais se encadeiam segundo a ordem unívoca dos cortes, tampouco privilegia uma ligação entre os movimentos e a ação, mas os objetos da montagem se organizam e se desorganizam em reencadeamentos, falsos *raccords*, falsas paralelas, falsas sensações de presença ou, então, passagens indiscerníveis de tempo (o real, o concreto e o natural).

Com o tempo fora do eixo, ou afastado do transcorrer natural (a narrativa com início, meio ou fim), é corrente aos filmes refletir as perturbações das personagens por acontecimentos mais soltos, que desequilibram ou distraem a percepção do espectador diante das rupturas das ligações entre os acontecimentos internalizados ou mais externalizados. Neste caso, então, a variável temporal se torna indissociável da ligação do sensorio motor de um determinado personagem com o espectador. O tempo passa a ser percebido pelo espectador através do modo como o corpo do personagem entende, estende e representa

os acontecimentos através da montagem. Sendo assim, tratam-se de filmes que distorcem, quebram e transformam a montagem em um quebra-cabeças afim de absorver as dinâmicas da forma temporal da narrativa.

Com o mergulho na visão subjetiva ou objetiva, então, não é apenas a visão de mundo do personagem que se transforma, mas o ritmo das coisas do mundo do filme é elencado na edição, que passa a ser convertido pelos estados alterados de percepção com fragmentos e recortes acelerados levando as distorções na imagem. Em outros termos, vê-se uma série de imagens sem “bordas”, através com os limites borrados do quadro da visão, cujo o mundo é apreendido por recortes da percepção do personagem.

A respeito dos artifícios da montagem, pensa-se sobre a ordenação dos planos como um coextensão dos cérebros (no plural, pensados como uma interlocução cerebral entre o espectador-personagem). A ideia destes movimentos cerebrais surge como interligados ao conjunto do movimento em suas relações do tempo impresso na imagem, aspectos fundamentais para a compreensão da coextensão entre mentes-corpos que habitam o interstício entre a sala e a tela. A noção de extensão, assim, não se refere apenas a uma circunstância “espacial”, mas a uma ampliação do corpo e da extensão do sujeito, por meio do olhar para a presença como ser na imagem.

Para concluir, vale destacar o fato de que não é somente a câmera que funciona como extensão da projeção e do espaço, mas a edição e a ordenação dos tempos da imagem e do som que tornam o cinema uma máquina capaz de lançar os demais corpos na tela, indicando o movimento do tempo como parte de um autônomo mental (ou o cérebro em movimento). Desse modo, o cérebro se configura como uma grande unidade, pois o cérebro é a própria tela, e a tela se estende aos corpos na plateia.

Referências

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema: Uma introdução. Ed: Edusp. 2013
- CHION, Michel. A audiovisualização: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 338 p.
- OLIVEIRA, Leonardo Araújo. O personagem-espectador e o colapso do esquema sensório-motor no cinema. In: Revista Sísifo, 28/08/2015. Acessado em 05/08/2019 Disponível em: <<http://www.revistasisifo.com/2015/08/o-personagem-espectador-e-o-colapso-do.html>>
- PUDOVKIN, V. “Os métodos do cinema” In: XAVIER, Ismail. (org.) A experiência do cinema: Antologia. Rio de Janeiro. Ed: Graal. p.66-70

Fantasma, rastros e memórias. 10 anos do filme de André Novais¹

Ghosts, traces and memories. 10 years since André Novais' film

Richard dos Anjos Tavares²
(Mestrando - PUCRS)

Resumo: Fantasma, curta-metragem realizado por André Novais Oliveira está completando uma década. Desde a sua exibição na Mostra de Tiradentes em 2010, o filme gera debates em torno de sua forma e sobre sua maneira concisa de discutir um tema através da linguagem audiovisual. Uma história simples e direta que funde realizador e personagem, propondo ao espectador a um diálogo denso e ao mesmo tempo irônico sobre rastros e memória.

Palavras-chave: Comunicação; cinema; curta-metragem; Fantasma; André Novais Oliveira.

Abstract: Ghosts (*Fantasma*), short film by André Novais Oliveira, is completing a decade. Since its first screening at Mostra de Tiradentes in 2010, the film brings forth debates regarding its form and its concise ways of discussing a theme through the language of filmmaking. A simple and direct story that merges filmmaker and character, proposing to its viewers a dialogue that is both dense and ironic about traces and memory.

Keywords: Communication; cinema; short film; Ghosts; André Novais Oliveira.

A geração que se formou após a consolidação do que ficou reconhecido como *Novíssimo cinema brasileiro* acabou por construir uma nova e complexa cadeia de produção de curtas-metragens. São muitos os fatores que contribuíram para que o *Novíssimo* obtivesse reconhecimento como um importante momento dentro da história do cinema brasileiro. Para enumerá-los, primeiro é preciso estabelecer que não estamos falando de um movimento ou de uma escola.

É o caso de pensar menos em um movimento, como em geral se organiza a historiografia do cinema, e mais em um *momento*, uma geração, ou segmentos dela, aglomerada aqui pela proximidade temporal de afinidades cinematográficas que não necessariamente compartilham o mesmo espaço físico. (ARTHUSO, 2015. p 12).

Isto posto, podemos então citar alguns dos motores que tornaram possível este importante momento. São eles: a facilitação do acesso e da operação dos equipamentos que permitem o fazer fílmico por meio da evolução das tecnologias digitais; a obtenção de orçamento

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: As dobras da memória e do exílio.

2 - Mestrando em comunicação, é também formado em cinema, atua também como realizador e diretor de arte. É um dos idealizadores do Festival Diálogo de Cinema de Porto Alegre.

através políticas públicas voltadas para o audiovisual; a descentralização que permitiu um maior alcance da linguagem cinematográfica; a expansão dos cursos e faculdades de cinema e a ampliação do circuito de festivais e mostras que passaram cada vez mais a englobar a produção universitária. É desse contexto surge em 2009 o curta-metragem *Fantasma*. Vemos durante todo o filme em um enquadramento estranho em uma esquina mal iluminada um posto de gasolina e carros subindo e descendo a rua do que parece ser uma região periférica de uma grande cidade. Acompanhamos o diálogo despretensioso entre dois amigos carregados de sotaque mineiro, eles conversam sobre temas cotidianos como a próxima partida de futebol, o paradeiro de velhos amigos do bairro e talvez o mais relevante de seus assuntos: uma dívida contraída no valor de dez reais. No momento em que um deles descobre uma câmera de vídeo gravando a rua, entende-se então que a estranha imagem está sendo registrada, junto de todo o áudio da conversa. Se estabelece então a ideia da ausência do privado. O personagem se usa do mesmo artifício que o realizador: registrar uma ideia e transpor a subjetividade da angústia particular para a narração audiovisual, usando como ferramenta uma câmera barata e comum. Sobre isso, Cleber Eduardo escreve para revista *cinética*³:

“Essa câmera funciona como uma espécie de câmera de vigilância para seu dono, na verdade uma câmera de confirmação de suspeita, sem, no entanto, ter nada a ver com proteção do posto ou da casa do rapaz. O rapaz quer apenas uma prova de que sua ex-namorada de meses passa por ali. Uma vizinha parece tê-la visto. Ele quer uma confirmação. Por que? Para que? Não importam as respostas ou bom senso nesse caso. Ele apenas precisa ver essa imagem. Para depois esquecê-la.” (EDUARDO, 2009).

A inteligibilidade com que André Novais conduz a metalinguagem, torna este filme de ficção uma espécie de documento comprobatório da relevância do novíssimo e abre caminho para que demais obras afluentes desaguem no mar do cinema brasileiro contemporâneo.

O curta-metragem toma um certo cuidado com o espectador por não subestimá-lo. A imagem despretensiosa se torna instigante por conta da potência narrativa e de sua proximidade com o real, abrindo mão de virtuosidade imagética e de técnicas que se empregadas soariam apenas como amparo na atração do olhar. O filme causa interesse pela crueza na forma de se comunicar.

“O espectador também age, tal como aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.” (RANCIÈRE, 2008, p17).

3 - EDUARDO, Cleber para revista *cinética*. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/taurifantasma.htm>

Em um texto intitulado “Rua de mão múltipla: notas sobre “Fantasmas”, de André Novais”⁴, Juliano Gomes configura o curta-metragem como “um curto-circuito de formas, construindo através de sua mise-en-scene uma aguda reflexão sobre o estatuto ontológico das imagens hoje”(GOMES, 2016). O texto ainda discorre sobre a ética da perspectiva:

Tal superfície radicalmente superficial já é uma marca ética de sua perspectiva. Seus aparentes parcos meios (um filme de plano único, fixo, com câmera amadora, sem atores profissionais, imagens escuras, indefinidas) e enredo pra lá de pueril à princípio (reencontro de dois amigos, e conversa acerca de uma desventura amorosa de um deles) são ferramentas de uma ação aguda na composição dramática e numa investigação sobre o estatuto da imagem simultaneamente. (GOMES, 2016).

O roteiro do curta-metragem *Fantasmas* propõe uma alternância entre escrita e ação, o espectador está diante da memória, mas ao longo de quase todo filme imaginou ser ele um *voyeur* da situação. Escutando as histórias, fitando um posto de gasolina sem que qualquer relação entre imagem e som fosse esmiuçada até que ao se deparar com a tomada de conhecimento de uma câmera de vídeo por parte do personagem Maurílio, ele, o espectador, também se surpreenda e passe a integrar o universo do filme. O cotidiano está descrito no roteiro, mas a transformação da obra cinematográfica em um espaço de intersecção artística entre realizador, personagens e audiência não pode ser simplesmente planejada em forma de texto a ser filmado. É preciso que haja o contato com a plateia através da obra audiovisual. Logicamente todo roteiro é escrito para ser filmado e assistido, mas concluir que é possível a narrativa ser transposta para a realidade do espectador requer uma certeza imediata, a comunicação precisa ser eficaz e pensada para ser executada tal qual foi proposta, no caso de *Fantasmas*, na duração de um curta-metragem. Fosse um filme elaborado sob uma estrutura de longa duração, talvez todo o processo pudesse diluir a ideia inicial e manter a atenção do espectador seria um desafio. A ação se dá pela aproximação, que por sua vez se dá pela contextualização da realidade do bairro contada através de um simples diálogo, com elementos regionais, características únicas e aforismos perpendiculares ao discurso mais certo do filme: ver para esquecer. Recortar a imagem, decompor cada pedaço seu, estudar suas cores, tamanhos, movimentos e decorar cada um dos espaços presentes na memória que está sendo criada para então ter a certeza de que tudo foi consumido. A partir daí pensar na próxima composição que norteará a vida ou o senso crítico sobre os próximos espaços da memória a serem descritos.

Da mesma forma que apontava em “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (Benjamin, 2017), para além da crítica à reprodução das peças e seus questionamentos em torno do valor primordial da obra quando replicada, o avanço tecnológico, por sua vez, é capaz de expandir o contato entre arte e povo. “A possibilidade de reprodução

4 - GOMES, Juliano, 2016. Comunicação realizada no XX encontro SOCINE. Texto disponível em https://associado.socine.org.br/anais/2016/16531/juliano_gomes/rua_de_mao_multipla_notas_sobre_fantasmas_2010_de_andre_novais

técnica da obra de arte transforma a relação das massas com a arte” (BENJAMIN, 2017, p35) . Em Posto de Gasolina, texto que abre o livro Rua de mão dupla⁵, escreve Benjamin que “aquelas formas despretensiosas que se ajustam melhor à sua influência sobre comunidades ativas do que o ambicioso gesto universal do livro”⁶. Fugindo da exclusiva manutenção de uma forma tradicional de atuar, talvez seja possível comunicar-se melhor com as massas. Assumir inovações tecnológicas ao menos como uma fração de um método que aproxime espectador e obra causa um efeito na história das comunicações artísticas. Em *Fantasma* é o personagem quem está gravando a imagem que vemos, as escolhas estéticas podem ser do realizador, mas a justificativa é que é sob o olhar leigo de do personagem Gabriel, angustiado pela sua própria memória, o enquadramento não deve ser dos melhores. A câmera utilizada neste caso capta o vídeo em fita MiniDV, distante de um profissionalismo cinematográfico.

André Novais Oliveira filma a cidade, discute relações humanas e critica os símbolos utilizando o cinema como ferramenta. Filmes podem ser independentes, tais como seus espectadores. E os trajetos que diluem a faísca motivacional de cada história devem instigar a comunicação e não interferi-la. *Fantasma* é um exemplo de curta-metragem bem sucedido porque mantém em sua gênese uma estrutura de emoção primária que por vezes parece se perder no processo de realização de um curta-metragem.

Referências

ARTHUSO, Raul Lemos. Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro. São Paulo, 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Meios e processos audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes / USP.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). Texto presente em *Estética e sociologia da arte* ; edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900. Belo horizonte: Autêntica: 2013.

EDUARDO, Cleber. Mais que plano único. Revista cinética, 2009. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/taurifantasma.htm>

GOMES, Juliano. Rua de mão múltipla, notas sobre “Fantasma” de André Novais. In: XX encontro SOCINE. 2016, Brasil. Anais eletrônicos. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2016/16531/juliano_gomes/rua_de_mao_multipl_a_notas_sobre_fantasma_2010_de_andre_novais

RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

5 - BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

6 - BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 .p 9.

Invenções e (re)existências em *Cuauhtémoc* e *Mundo Incrível REMIX*¹

Inventions and (re)actions in *Cuauhtémoc*
and *Amazing World REMIX*

Roberto Ribeiro Miranda Cotta²

(Doutor - Universidade Federal de Pelotas)

Resumo: Imagens de arquivo, de câmeras de vigilância, estáticas, dinâmicas e/ou capturadas da tela do computador. Sons de cliques de *mouse*, da *webcam*, do *hip hop*, do *grindcore* ou de uma ópera nacional. *Cuauhtémoc* (Leo Pyrata, 2012) e *Mundo Incrível REMIX* (Gabriel Martins, 2014) retomam algumas tradições do cinema brasileiro, na mesma proporção em que as ressignificam. Este trabalho pretende analisar como tais filmes constroem formas políticas de resistência através de suas articulações estéticas.

Palavras-chave: *Cuauhtémoc*, *Mundo Incrível REMIX*, cinema brasileiro, tradição, invenção.

Abstract: Archive images from surveillance cameras, static, dynamic and / or captured from a computer screen. Sounds of mouse clicks, webcam, hip hop, grindcore or a Brazilian opera. *Cuauhtémoc* (Leo Pyrata, 2012) and *Amazing World REMIX* (Gabriel Martins, 2014) retake some traditions of Brazilian cinema, in the same proportion in which they re-signify them. This paper aims to analyze how these films build political forms of resistance through their aesthetic articulations.

Keywords: *Cuauhtémoc*, *Amazing World REMIX*, Brazilian cinema, tradition, invention.

Existências

Cuauhtémoc (2012) e *Mundo Incrível REMIX* (2014) são dois curtas-metragens brasileiros dirigidos, respectivamente, por Leo Pyrata e Gabriel Martins. Ambos pertencem a uma geração de realizadores mineiros consolidada nesta década, cujos filmes têm circulado amplamente em festivais nacionais e internacionais. Mesmo possuindo estilísticas distintas, tais diretores já trabalharam juntos em diversas ocasiões. Dentre esses trabalhos, destacam-se *Estado de Sítio* (2011), feito em parceria com outros seis realizadores, *Contagem* (2010) e *No Coração do Mundo* (2019) - esses dois últimos protagonizados por Leo Pyrata e dirigidos por Gabriel Martins (em coautoria com Maurílio Martins).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 3 - ST Cinema brasileiro contemporâneo: política, estética, invenção.

2 - Professor dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Crítico de cinema e coeditor da revista Rocinante.

Apesar de sua estrutura experimental, pode-se dizer que *Cuahtémoc* é dividido em duas partes. Na primeira delas, imagens de câmera de vigilância são acompanhadas por uma conversa ruidosa, cujo principal interlocutor defende o disfarce da precariedade técnica em filmes brasileiros, negando as raízes desse cinema e sua trajetória de subdesenvolvimento (SALES GOMES, 1996). Essa voz é interrompida por uma música erudita brasileira chamada Tango Batuque, não creditada, composta por Luciano Gallet. Inicia-se então a segunda parte. Nesta, a sinfonia mistura-se a imagens capturadas de uma tela de computador, mostrando rabiscos disformes de cores variadas. Esses dois momentos são interligados por incessantes cliques de *mouse*, que ampliam a cacofonia narrativa e a complexidade de decodificação do curta. Através dessas escolhas, o filme contesta a tentativa de apagamento da história do cinema brasileiro, manifestando possibilidades estéticas de reinvenção de suas tradições.

Em *Mundo Incrível REMIX*, uma família recebe uma tartaruga que seria a última encarnação de Cristo na Terra. Pouco a pouco, diversas práticas cotidianas vão ganhando ares fantásticos: a tartaruga é colocada num altar, ao lado de ícones artesanais cristãos; o globo terrestre se materializa dentro de uma máquina de lavar; um bombardeio atinge o bairro suburbano onde a narrativa acontece. Propondo um hibridismo entre o real e o onírico, o filme estabelece um procedimento de transformação constante de sons e imagens. Tal fator dialoga com a inventividade que permeia a história do cinema brasileiro, buscando repensar a utilização de aparatos técnicos que diferenciam o cinema local de outras produções mundo afora.

Diante desses pressupostos, o presente artigo analisa a maneira como esses dois filmes proporcionam um retorno às tradições históricas do cinema brasileiro, mas também forjam seus próprios códigos de linguagem, representando um modo político de resistência à hegemonia do cinema industrial norte-americano. Esta proposta faz parte do projeto *Cinema brasileiro: invenção permanente*, realizado através do grupo de pesquisa *Técnicas e poéticas no cinema e no audiovisual* da UFPel. O objetivo desta comunicação é perceber como cineastas brasileiros contemporâneos têm ressignificado a proposta de *cinema de invenção* defendida por Ferreira (2016), uma tradição cinematográfica nacional. A metodologia apresenta uma abordagem qualitativa e o quadro teórico apoia-se, sobretudo, em estudiosos do cinema brasileiro.

Invenções

Adriano (2015) aponta a existência da apropriação de imagens de arquivo como uma das condições fundadoras do cinema brasileiro. Para tanto, ele cita o caso de José Roberto Cunha Salles, um bicheiro responsável pela patente dos fotogramas mais antigos registrados no Brasil, cuja autoria até hoje é questionada ou contestada. No entanto, mesmo que esses fotogramas não tenham sido realmente filmados por Cunha Salles, a situação pode estabelecer um gesto pioneiro de *found footage* no país, oferecendo uma tradição diversas vezes renegada por críticos e pesquisadores do cinema nacional.

Cuauhtémoc incorpora essa tradição e apresenta uma constelação de imagens e sons de arquivo, construindo um experimentalismo repleto de camadas estéticas. O título do curta-metragem toma emprestado o nome do último imperador asteca, que resistiu à invasão espanhola, às vésperas de um violento processo de colonização. Fora isso, a narrativa não faz qualquer menção a tal governante, às características culturais do seu povo ou às influências colonizatórias sofridas. Mas essa escolha possibilita associações simbólicas: “Em *Cuauhtémoc*, a implosão e a reconfiguração da língua é um ato de resistência” (ANDRADE, 2013, online). Sendo assim, a obra pode ser analisada pelo uso da linguagem cinematográfica como forma de resistir/confrontar uma sistemática vigente, o que permite contato com outras tradições do cinema brasileiro.

A mais notória delas é a defesa de uma potencialização estética mesmo diante da escassez orçamentária, discurso encontrado em estudiosos como Rocha (2013) e Xavier (2012), por exemplo. Nesse filme, dentre vários elementos, a crítica ao disfarce da precariedade traz uma condição de resistência política. Como argumento, propõe-se a ideia de que, ao invés de negar sua história, o cinema brasileiro pode ressignificar suas tradições, sem se envergonhar de uma estilística oposta aos moldes hegemônicos hollywoodianos.

Mundo Incrível REMIX também vai ao encontro dessas percepções características do cinema brasileiro e de sua história. Igualmente realizado com poucos recursos financeiros, o filme baseia-se numa pluralidade de formas de registro, atribuindo a elas matrizes estéticas diversas. Das fotografias de arquivo às imagens em VHS do acervo pessoal do realizador, dos planos registrados pela *webcam* aos efeitos visuais não-realistas, uma série de situações se descortinam, muitas vezes sem oferecer qualquer atribuição de causalidade ou consequência.

O desafio aqui é conseguir criar uma linha que leve de um elemento ao outro e que seja de continuidade e descontinuidade ao mesmo tempo. [...] É a crença na forma das coisas, e no poder da imagem como agente dessas formas, que funciona como pulmão para a sucessão de transformações que não cessamos de ver em *Mundo Incrível REMIX*. (GOMES, 2014, online)

É importante ressaltar que as transformações indicadas por Gomes (Ibid.) atravessam as vivências de uma família negra (a do próprio realizador) que mora numa região periférica de Contagem/MG. Numa das cenas, o cineasta relata um sonho no qual confronta o racismo com um rabo de dinossauro. Nesse sentido, é possível afirmar que as articulações estéticas desse curta também pressupõem o uso da linguagem como forma de resistência política, permitindo que o absurdo e o fantástico estejam próximos de uma experiência de mundo verossímil e cotidiana.

Mundo Incrível REMIX lida com a tradição do arquivo buscando sua autoafirmação. E essa postura remete ao pensamento de Augusto (2018), que sinaliza a dificuldade de uma pessoa negra brasileira avançar na reconstituição da árvore genealógica de sua família, ten-

do em vista o apagamento histórico proporcionado pelo racismo entranhado na formação do país. O ato de rememorar, então, torna-se uma maneira de apresentar a trajetória familiar para outras gerações, de modo que aquela história nunca mais seja esquecida.

(Re)Existências

Arendt (2017) define resistência como uma ação política que representa insatisfação diante de uma condição hegemônica, provocando formas de confronto e/ou subversão. O cinema industrial norte-americano consolidou-se como uma ferramenta econômica de abrangência mundial, determinando uma hegemonia de padrões narrativos, concepções estéticas e modelos de produção. Através de uma diegese composta por elementos verossímeis e enredos modulados por arcos dramáticos esquematizados, as estruturas desse cinema servem como baliza para todo e qualquer produto cinematográfico realizado ao redor do mundo. Contrapor esse modelo dominante, portanto, pode ser considerada uma ação de resistência.

Bernardet (2009) declara que é impossível compreender o cinema brasileiro sem levar em conta a participação agressiva do filme estrangeiro, sobretudo o norte-americano, no mercado consumidor nacional. Em contrapartida, a história cinematográfica do Brasil é atravessada por gestos de experimentação de linguagem que transcendem a condição hegemônica. Entre os 1960 e 1970, durante o regime militar, a subversão de códigos narrativos, muitas vezes munidos de uma representação alegórica, tornaram-se a base de um cinema brasileiro que seguia na contramão dos padrões comerciais. Ferreira (2016) analisa esse formalismo como uma condição de ressignificação:

O experimental no nosso cinema se apoia na arte como tradição/ tradução/ transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável. (FERREIRA, *Ibid.*, p.23)

Conferindo uma possibilidade de diálogo com tal geração, *Cuauhtémoc* e *Mundo Incrível REMIX* se colocam como exemplos contemporâneos que abrigam tradições e as reinventam. Ambos utilizam códigos derivados de outras cinematografias e nacionalidades para atribuir a eles uma condição *sui generis*. Nesse sentido, a apropriação de elementos da cultura *pop* e questionamentos a respeito da técnica tornam-se princípios estéticos essenciais nesses filmes.

O uso de recursos de computação gráfica não-realistas é uma tônica em *Mundo Incrível REMIX*. Se para o cinema estadunidense, em geral, os efeitos visuais têm o objetivo de trazer verossimilhança às cenas, o curta faz um movimento oposto. Tais efeitos proporcionam aqui um estranhamento do olhar. Sua utilização demonstra que é possível, mesmo com baixo orçamento, construir uma perspectiva singular de associação de formas, deso-

bedecendo noções mais objetivas de proporção e continuidade de ações. Esse gesto permite pensar que o filme fabrica uma condição própria de imagem, refletida na relação entre apropriação e recriação.

A utilização de músicas estrangeiras, sobretudo norte-americanas, toma conta da banda sonora de *Mundo Incrível REMIX*. A primeira cena do filme traz “um homem com roupas coloridas que dança ao som de ‘Hallelujah’, de Leonard Cohen, tocada por músicos de rua” (Gomes, 2014, online). Em seguida, percebe-se a voz de Gabriel Martins interagindo com esse homem, em inglês. Outro momento apresenta um plano dos olhos de Rimenna Procópio, namorada do realizador, e enquanto o fechamento de suas pálpebras acontece, a tela se divide em várias. Neste instante, pode ser ouvida *Single Lady*, música gravada pela famosa cantora *pop* Beyoncé Knowles. Na cena final, quando o nascimento de um porquinho abriga a nova encarnação de Cristo na Terra, surge a canção *Return to Innocence*, do grupo estadunidense de *hip hop* Das Racist, que segue até o encerramento dos créditos.

Ferreira (2016) reflete que a musicalidade é parte importante para a compreensão de um cinema brasileiro de invenção: “o experimental em nosso cinema é a música da mente livre. A iluminação de um novo continente” (Ibid., p.15). Nesse viés, é possível definir que esse filme transforma o uso de músicas norte-americanas numa espécie de prosódia familiar experimental. Tais canções, uma vez apropriadas, são ressignificadas e passam a fazer parte do imaginário da família do realizador de uma maneira singular. Portanto, o *hip hop* e o *pop* tornam-se componentes de vivências abrigadas numa região periférica de uma metrópole brasileira.

Cuauhtémoc começa com uma música *grindcore* associada à imagem de uma caixa d’água. Nesta, constam grafadas as palavras El Reno, nome da produtora de Leo Pyrata, mas também nome de uma cidade estadunidense localizada no Oklahoma. Logo abaixo, podem ser avistados *outdoors* com palavras em inglês. A resolução do plano traz proporção distorcida que se conjuga à sonoridade barulhenta da música. Em seguida, uma fotografia do próprio realizador surge abruptamente e se sobrepõe ao quadro. A articulação desses elementos evidencia uma construção estética experimental. Embora esse momento traga elementos geográficos associados a uma espacialidade norte-americana, dificilmente estariam presentes numa produção industrial estadunidense. É mediante esse gesto de composição estrutural que Leo Pyrata deglute a concepção hegemônica de cinema e a ressignifica numa obra contra-hegemônica.

No filme, o disfarce da precariedade técnica é defendido por um interlocutor que obtém destaque. Ele argumenta que o cinema brasileiro não precisa mais aceitar esse recurso, já que a tecnologia digital legou a possibilidade de emulação estética dos filmes hollywoodianos, mesmo sem grandes orçamentos à disposição. Contudo, sua fala é contraposta a imagens de câmera de vigilância com resolução baixíssima, denotando justamente a precariedade de sua captação. As sonoridades que acompanham tal parte também apresentam uma oposição ao discurso do interlocutor. Conversas aparentemente captadas de uma mesa

de bar demonstram uma indiferença em relação ao que é dito por ele. Além disso, os cliques de *mouse* soam cada vez mais irônicos, contribuindo pra reforçar a defesa de uma tecnologia que não precisa ser deferente às estéticas industriais norte-americanas.

Na parte final, os créditos indicam que os registros que compõem o filme foram realizados/extraídos de nacionalidades como França, Rússia e República Tcheca, sem a possibilidade de comprovação dessas informações. O curta ainda presta homenagem ao cineasta Adriano Stuart, reconhecido por dirigir *Bacalhau* (1976), uma paródia de baixo orçamento do *blockbuster Tubarão* (1975), de Steven Spielberg. E a cartela de encerramento, composta pela palavra “Fim”, encontra-se sobreimpressa à logomarca da empresa automotiva italiana Fiat. Assim como Gabriel Martins em *Mundo Incrível REMIX*, Leo Pyrata demonstra que o estrangeirismo e a apropriação cultural são fatores inerentes a uma construção de linguagem brasileira, representando uma ressignificação da noção de precariedade técnica e uma constante reinvenção de recursos estéticos pertencentes às tradições do cinema brasileiro.

Referências

- ADRIANO, C. “Reapropriação de arquivo e imantação de afeto”. Goiânia: Visualidades, v.13, n.2, jul-dez, 2015.
- ARENDET, H. Crises da República. Trad.: José Volkmann. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- AUGUSTO, H. *Mil tons de cinema negro*. In: SIQUEIRA, Ana et al. [Orgs.]. 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- ANDRADE, F. “Niilismo em construção: dois filmes de Leo Pyrata”. Cinética, 3 out. 2013 (online). Disponível em: < encurtador.com.br/sAJ12>. Acesso em 7 dez. 2019.
- BERNARDET, J-C. *Cinema brasileiro, propostas para uma história*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FERREIRA, J. *Cinema de invenção*. 3ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.
- GOMES, J. “Além é o que se vê”. Cinética, 14. fev. 2014 (online). Disponível em: <encurtador.com.br/pKOY0>. Acesso em 7 dez. 2019.
- ROCHA, G. “Eztetyka da fome”. *Hambre*, set. 2013 (online). Disponível em: <encurtador.com.br/qzNQ8>. Acesso em 7 dez. 2019.
- SALES GOMES, P. E. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo, 1996.
- XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CINE-PERFORMANCE: Montagens espaciais e temporais entre a PERFORMANCE CORPORAL & PERFORMANCE AUDIOVISUAL¹

CINE-PERFORMANCE: Spacial and temporal
montage between Corporal Performance
& Audiovisual Performance

Roderick Steel²

(Doutorando. ECA-USP. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais) "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001")

Resumo: Esta proposta baseada na prática tem como objetivo discutir a relação entre a arte da performance e os dispositivos audiovisuais experimentais. Pretende delinear como o corpo performativo cria montagens entre espaços e tempos distintos, e como estes arranjos corporais se potencializam na construção de artefatos audiovisuais concebidos para cinema, vídeo-instalação ou vídeo-performance, tendo como base o filme autoral "Cruz Branca Terra Preta". <https://vimeo.com/rodericksteel/terrapreta senha/abre>

Palavras-chave: registro, montagem, documentário, etnografia, performance.

Abstract: This practice-based research aims to explore the relationship between performance art and experimental audiovisual *dispositifs*. It intends to outline how the performative body creates montages between specific spaces and temporalities, and how these embodied arrangements are activated in order to build audiovisual artifacts conceived for cinema, video-installation or video-performance, based on "White Cross Black Earth". <https://vimeo.com/rodericksteel/terrapreta password/abre>

Keywords: Documentation, Montage, documentary, ethnography, performance.

Apoiado na criação autoral de dispositivos experimentais irei explorar a intersecção entre montagens espaciais e temporais do corpo na arte de performance e da performance audiovisual. Entre ambos um *in-betweeness* de uma cadeia de relações. Como o corpo performativo cria montagens entre espaços e tempos distintos, e como estes arranjos corporais

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no SEMINÁRIO TEMÁTICO "Interseções Cinema e Arte".

2 - Artista Visual, fotógrafo, pesquisador e documentarista, Roderick formou-se em cinema nos EUA, e trabalhou com documentários nos EUA e Inglaterra. Participa regularmente de festivais etnográficos, de cinema e arte contemporânea com seus trabalhos em vídeo e vídeo-performance.

são transpostos para artefatos audiovisuais é uma das questões fundamentais para entender a “Cine-Performance”, um conceito aqui sugerido e defendido para descrever performances que acionam dispositivos cinemáticos dentro de um corpus conceitual.



Figura 1. *Frames* extraídos de “Cruz Branca Terra Preta” filmado no Cemitério do Peixe, MG.

Na sua forma, esta abordagem interdisciplinar coloca a performance como: intervenção corporificada no mundo; instrumento conceitual de montagem/desmontagem de territórios e linguagens; elemento de composição visual e sonora no aparato fílmico; ação que pode ser repetida no espaço multimídia junto à projeção de sua imagem audiovisual corporificada (montagem composicional ao vivo). E entende a Cine-Performance como potencialidade expressiva das múltiplas composições entre performance corporal e audiovisual, que: corporifica a performance presencial em imagem através da captação audiovisual; reconfigura o corpo humano frente sua re-montagem em múltiplas telas; redimensiona a relação do corpo na performance com tempos, espaços, e linguagens através da montagem cinematográfica. Em resumo, propomos a construção de vários tipos de arranjos, ou montagens, que agenciam potencialidades poéticas entre performances corporais e audiovisuais.

Através de vozes locais, ações de performers, e conversas com moradores da região, o filme “Cruz Branca Terra Preta” problematiza uma mitologia construída há mais de cem anos sobre um escravo chamado “Peixe” que agia como guarda e fiscalizava uma rota usada por contrabandistas de diamantes na região. De acordo com a lenda, “Peixe” foi encontrado morto com um diamante enorme na mão, assim restituindo a preciosa pedra ao seu dono.

Em forma de “recompensa” por seu ato, Peixe foi enterrado no cemitério ao lado do seu Senhor e família, rompendo com um ciclo em que os corpos dos escravos mortos eram abandonados arbitrariamente pelas redondezas.

“Cruz Branca Terra Preta” é uma experiência compartilhada, diferentemente da antropologia compartilhada de Jean Rouch pois os colaboradores participam de uma experiência em aberto, dentro de um dispositivo artístico experimental. É uma obra que parte da captação audiovisual de performances, encenações, dramatizações e entrevistas construídas em conjunção com artistas e coletivos, que operam em múltiplos ambientes culturais e artísticos, dentro de diretrizes de uma “cine-performance”.

Foi proposto que os performers que colaboraram neste e outros filmes, que já experimentavam ativamente com uma variedade de categorias distintas de performance (das Artes Visuais às Cênicas às culturalmente restituídas), viessem a explorar noções de um corpo coletivo com ênfase especial na: prática da performance presencial expandida; na problematização e construção de narrativas; na relação entre a performance do corpo e a performance audiovisual; na reconfiguração das performances presenciais através da montagem cinematográfica. São pessoas ou grupos cujos corpos - individuais ou coletivos - multiplicam relações entre espaços, tempos e objetos: ao vivo. O diferencial dessas performances é que essas ações influem sobre o corpo audiovisual. Pois cada ação ou intenção presencial também age sobre sua própria imagem audiovisual. São portanto performers-cineastas, cuja intencionalidade impregna toda ação com uma consequência cinemática. O que aparenta ser uma “ecologia efêmera”, ou série de performances presenciais ou corporais efêmeras, de fato é um dispositivo que cria sinergia entre o efêmero e o audiovisual.



Figura 2. *Frames* extraídos de “Cruz Branca Terra Preta”. Performers-Cineastas iluminam e escutam.

Mas o que seria a ecologia efêmera da performance, e como é que este se relaciona com um dispositivo audiovisual? A performance é uma fusão ou construção entre um estado mental (um conceito ou ideia) e postura física (corpo) que gera uma energia transformadora. Através dessa energia, o corpo monta relações através de uma intervenção corporizada no mundo. O corpo performativo caminha, corre, deita, senta, fica de pé e intervém conceitualmente sobre artefatos: objetos, sons e imagens. Em termos gerais, a performance ocorre sempre dentro de uma conjuntura cultural, política, social, econômica. O momento específico em que a performance ocorre pode ter significância histórica, mitológica, religiosa e insere a performance – especialmente para quem presencia a performance ao vivo – dentro de sentidos e contextos específicos, porém momentâneos e transitórios. Pode ser que é justamente a conjuntura específica do momento da performance que não pode ser captada em termos audiovisuais, mas que se faz sentir presencialmente. Este momentos permeia toda a performance através do corpo e os artefatos que o performer usa e é o que é mais difícil de captar através da documentação audiovisual.

Como espaços ou lugares podem alterar ou ser alterados pela performance também apresenta um desafio particular ao registro. Pois os locais são impregnados de sentidos, história, memória, movimento e vida que quem frequenta o espaço regularmente já leva automaticamente à performance presencial, seja performer ou espectador. São elementos que afetam e são afetados pela performance, e compõem, dentro da ecologia efêmera, um elemento que todas as pessoas presentes também “montam” – conscientemente ou não – e que contribuem para os sentidos da performance. Novamente, como criar um documento audiovisual dessa montagem?

Outro elemento fundamental que contribui para a montagem conceitual da performance, e que também faz parte de sua ecologia efêmera, é a cumplicidade entre performer e espectador. Os espectadores podem tanto ser passivos, quanto espectadores-participantes. A performance pode envolver uma plateia inteira dentro de um loop de retroalimentação em que ambos se afetam mutuamente. As vezes a performance é vista como uma ação conjunta, ou co-criação, as vezes nem precisa de espectadores para acontecer. Cria-se também na performance uma cumplicidade entre performers. Especialmente quando este se dá por improvisação. Ou por um jogo, com regras que levam a uma situação de renovação e imprevistos. Nestes casos a performance é composta por um corpo-coletivo, uma co-criação entre performers a partir de um conceito ou proposta coletiva que se renova, redescobre como outro a cada performance.

Estes então são os principais elementos que compõe essa ecologia e que a maioria dos registros de performances deixam de captar. Em muitos casos cabe à curadoria especializada apontar ou elucidar estes contextos em textos ou em conversa com performers e espectadores.

Uma das intenções da “cine-performance” é de justamente usar a linguagem do cinema para expor as relações da performance com seu espaço, momento, e conceito inaugural. De materializar em som e imagem estes os aspectos mais efêmeros e imateriais de qualquer

ação que envolve o corpo. E essa relação depende de um corpo que monta uma enunciação cinemática dentro da própria performance, que ativa e chama a participação de gêneros de cinema, como ficção e documentário que se materializam numa obra audiovisual.

A constituição da sinergia entre a performance do corpo na ecologia efêmera e do corpo digital encontra muitas formas, e “Cruz Branca Terra Preta” apresenta apenas uma delas. Mas faz isso dentro da metodologia de um dispositivo experimental apresentada por essa escrita. Que também podemos chamar de um dispositivo rizomático, cujas multiplicidades se conectam com outros dispositivos dentro de uma cartografia que multiplica montagens e agenciamentos. Gilles Deleuze, em seu ensaio sobre Michel Foucault, descreve os dispositivos como novelos políticos, que se manifestam como conjuntos multilineares compostos por linhas de natureza diferente e dotados de mobilidade. (DELEUZE, 1990, p.155) Os dispositivos são mecanismos de poder; existe um loop de retroalimentação, ou montagem entre performances presenciais e suas captações que constituem dispositivos. Mas artistas também profanam seus próprios dispositivos; sabotando, interferindo, infiltrando, tencionando e construindo dispositivos para criar práticas que questionam e problematizam o dispositivo como eixo central de poder. A cartografia, por exemplo, nos leva ao mapa, que “é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” (DELEUZE, 1995, p.10). Através de dispositivos experimentais artísticos amplia-se a gama de relações da performance com suas e outras performances audiovisuais, agenciando a potencia da performance dentro de montagens cinematográficas. Essas montagens propiciam uma ampliação das dimensões do território da performance numa multiplicidade que aumenta seu poder de conectividade, inclusive com outros dispositivos.



Obviamente o audiovisual gerado pelx(s) performer(s) no ato da performance no Cemitério do Peixe onde o filme foi feito, fornece documentos primários que contribuem para um entendimento da sua intencionalidade conceitual. Em consonância com o conceito original das performances no filme, também foram documentados ações exteriores a performance, que se conectam uma cadeia de relações audiovisuais no entorno do local onde as performances aconteceram. É como se “Cruz Branca Terra Preta” emanasse dos performer-cineastas. É possível comparar as ações fílmicas desses cineastas-performers a artefatos curatoriais, pois servem um propósito similar a um texto crítico que comenta sobre o conceito, espaço ou momento de uma performance. Essas imagens cinemáticas são acionadas pelos próprios performers como armas audiovisuais descritivas que testemunham intenções, processos e fornecem dados ou novas criações em sintonia com as performances presenciais.

Cineastas como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein encontraram na montagem um processo de um mundo já despedaçado a ser reconstruído na era industrial. As qualidades fragmentadas e fragmentárias da montagem, com seus conceitos binários de justaposição, contraste e oposição possibilitaram entrelaçamentos entre tempos e espaços antes inimagináveis. Para eles, o objetivo da montagem cinematográfica era “chocar”, arrebatador. *A priori* a Teoria da Montagem e agenciamento/*assemblage* oferecem paradigmas que podem ser aplicadas não somente a proposições de edição e montagem da captação audiovisual de performance, más também aos gêneros de performance, lembrando que a performance cênica formou a base para o cinema de atrações de Meyerhold e a forma cinema como a conhecemos. Interessa menos criar pares como: performance cênica/montagem restitutiva; performance arte/montagem paratática; performance intercultural/montagem performativa, do que experimentar com montagens e criar dispositivos experimentais em que a intencionalidade do registro e sua montagem sejam incorporados pela performance já como um dos elementos integrais a performance.

Outra questão importante para qualquer discussão sobre o corpo audiovisual de uma performance é a distinção entre arranjos temporais e espaciais da *mise-en-scène* e do *mise-en-cadre*. A temporalidade e a espacialidade da *mise-en-scène* é intrínseca, e da *mise-en-cadre* é extrínseca. Enquanto um constitui o movimento dentro da cena e o palco, o outro cria movimento através da montagem de imagens. A própria performance arte é a arte de desenhar a cena, e de posicionar e movimentar o corpo e objetos dentro desta cena. É da coreografia entre essas partes, nos diz André Bazin, que se compõe a estética da *mise-en-scène*. Quando Schechner une os grupos de performance nas categorias de jogo, esporte, teatro e ritual ele elucida que suas principais características envolvem a organização espacial de tempo, a designação de um valor especial aos objetos, e a não produtividade em termos da geração de bens e regras específicas. (SCHECHNER, 1985, p. 8)

O tempo da performance é estruturado por eventos, por sistemas internos, pela conclusão de tarefas, ou ações repetidas, que podem ser curtas ou de longa duração e que descentralizam um olhar ou perspectiva. Quando de um tempo simbólico, a performance alude a algo que está acontecendo em outro tempo, em outro lugar, sem explicações, sem

contextos. A *mise-en-scène* da performance e do cinema atribuem significados específicos ou paradoxais aos objetos, porém o valor ou os sentidos de um objeto dentro do contexto da performance pode ser inteiramente inusitado e fora do comum, enquanto no cinema o significado é, em geral, diegético e predicado na premissa do filme. Seria, então de suma importância espelhar ambas as *mise-en-scènes*, pois partem de uma mesma linguagem teatral. Seria equivalente a *mise-en-scene* cinematográfica restituir a percepção do espectador presencial da *mise-en-scène* da performance. De minimizar a transposição da estrutura teatral para sua reestruturação fílmica.



Figura 4. Frames extraídos de "Cruz Branca Terra Preta". Performer em transe conecta esferas.

A fundação da montagem eisensteiniana também parte da experiência do diretor com o teatro. Em seu ensaio "*Through Theatre to Cinema*", escrito em 1934, ele anuncia que a *mise-en-scène* está "aproximando-se de seus limites." (EISENSTEIN, 1977, p. 15). Para Eisenstein só a *mise-en-cadre* poderia oferecer uma saída para a montagem cenográfica. Assim nasceu o conceito de *mise-en-cadre* que transforma, seleciona, transpõe a cena sucessivamente para montagem: movimentando corpos e objetos pelos cortes e possibilitando "detalhes esculturais" que eram "mutualmente dependentes". (EISENSTEIN, 1977, p.15-16). Difícil imaginar quais os excessos da cena a que se refere Eisenstein, senão a excessiva teatralidade na designação de sentidos aos elementos constitutivos da cena. Sabe-se que é muito comum em qualquer performance chamar atenção de maneira enfática aos pequenos detalhes. A *mise-en-cadre* certamente possibilita direcionar o olhar e renovar perspectivas sutil, íntima e discursivamente. Bazin enfatiza: "A câmera não consegue ver tudo de uma vez, mas também não deixa de escolher o que quer ver." (BAZIN, 1967, p.27) Essa especificação do quadro³ dá à montagem a autoridade da precisão, que para Bazin elimina ambiguidade

3 - O quadro também inclui a noção de enquadramento: o ângulo de visão daquilo que está no quadro.

de expressão. A nós, nos interessa buscar enredos de montagem que evitam dependências mútuas e propiciam ambiguidades. A partir de exemplos de montagem frequentemente usados em ensaios fílmicos⁴ optou-se por criar elos entre a montagem paratática, ou montagem-colagem, e a performance, especialmente nas artes visuais.

A arte performática com sua inclinação a poética não-verbal, dentro de matrizes não-representacionais, apresenta muitas vezes *assemblages*⁵, ações e happenings que convidam os espectadores a fazerem conexões inesperadas e a procurarem complexos significados subjacentes em imagens e objetos dentro de voos livres paratáticos. A problemática da “cine-performance” procura identificar e espelhar nas ações performáticas, com suas seqüências de imagens justapostas e sem princípios coordenativos, teorias relevantes e aplicáveis de montagem cinematográfica, para criar arranjos visuais dinâmicos a receber o conjunto de imagens, sons e textos usados nas performances registradas.

Em “A Greve” (1925), uma tomada de um ataque a grevistas é intercalado com o abate de um boi. Na soma metafórica das imagens os trabalhadores se tornam gado. Essa dialética discursiva mostra dos riscos de uma montagem de registro de performance e apontamentos pouco alegóricos ou poéticos. Em outro momento Eisenstein passa por uma série de citações religiosas, do Cristo barroco a um ídolo Esquimó com a intenção de ilustrar o lema do general Kornilov: “Em nome de Deus e do país,” Em consonância com a noção de analogia, essa série de imagens ironiza a perspectiva textual, mesmo se através da multiplicidade de imagens Eisenstein assegura sua visão de união. Se Eisenstein teve a ambição de trazer um cinema puramente intelectual, livre de limitações tradicionais, incorporando ideias, sistemas, conceitos em formas diretas que eliminaria o uso de transições e paráfrases, a performance arte dos anos 70 fez o mesmo, apenas usou o corpo como suporte principal. Um corpo que transita entre a analogia e o discurso a partir da montagem ou desenho de cena. Para Foucault, em “a palavra e as coisas” a *analogia* “assegura o maravilhoso afrontamento das semelhanças através do espaço. Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos” (FOUCAULT, 2000, p.30). De fato, em Eisenstein as analogias são contidas dentro de narrativas e condicionadas por construções culturais ligadas a essas narrativas.

4 - Mateus Araújo destaca Chris Marker, Guy Debord e alguns filmes de Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard e Jean-Daniel Pollet, Alexander Kluge e Harun Farocki. Para este autor, pode-se pensar o ensaio como “um experimento, um esboço, uma tentativa capaz de escapar à delimitação tradicional entre os gêneros da ficção e do documentário.” (ARAUJO, 2013, p.6)

5 - A colagem - denominada pela palavra francês “*assemblage*” - nas artes visuais reúne trabalhos que mesclam materiais de formas diferentes, como as colagens dos dadaístas, as montagens com objetos encontrados de Duchamp e os “*combines*” de Robert Rauschenberg. Podem ser consideradas obras plásticas paratáticas, que juntam elementos de espaços, tempos e funções diferentes da mesma maneira que uma elipse no cinema. Richard Longo cita a teoria da montagem de Sergei Eisenstein como fundamental a seus “combines”, que mesclam escultura, relevo, pintura e fotografia para justapor imagens e formas conflitantes.

São tantos os trabalhos de performance que sintetizam a noção eisensteiniana de montagem como conflito (dialético) onde novas ideias surgem da colisão entre sequências (síntese). Porém na montagem paratática contínua, como veremos adiante, as sínteses produzidas se liberam de qualquer materialismo dialético marxista ou analogia circunscrita, retornando assim para interagir com outras sínteses e ampliando circuitos e multiplicidades.

Outra referência recente, de Montagem Performativa, descreve movimentos paralelos à cine-performance. Junto a outras disciplinas nos anos 80 e 90 a antropologia sofreu uma crise de representação. Uma solução veio no artigo “*The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*” de George Marcus (1990) onde o autor argumentou que a “metáfora cinematográfica da montagem” levaria a etnografia a recuperar legitimidade e confiança perdida na academia. Ele se apoiou no livro *Shamanism, colonialism and the Wildman* (1987) de Michael Taussig (SCOTT, 2013, p. 257) para experimentar confluências entre etnografia, historiografia e literatura. De acordo com Marcus, em vez de Taussig criar estranhamentos ao cortar e justapor imagens numa escrita etnográfica, ele deveria ter feito o mesmo de maneira mas clara “em um filme” (MARCUS, 1990, p. 9). Com essa indicação, Marcus propôs uma saída para uma antropologia fixada em opostos (panoramas/detalhes, *mise-en-scène/mise-en-cadre*) pela criação de espaços contínuos. Marcus apresentou 6 categorias em que a montagem poderia levar etnógrafos a se liberar das máximas da etnografia realista (Marcus 1994: 4345).

A primeira rompe com o espaço da unicidade: da tribo, do lugar, dx etnógrafx. Com o aumento da migração, as novas mídias e viagens aéreas, a etnografia se tornou multi-situada. Se antes era difícil conceber múltiplas intervenções ou intencionalidades (ou *intervencionalidades*) das performances culturais (já vimos que é concomitante com a performance fazer isso), cujos modos de representação estabelecem condutas claras⁶, a ubiquidade comunicacional das novas mídias mistura espaços-tempos, exprime contiguidade entre segmentos narrativos diversos para impor conflitos entre condutas performáticas e tecnológicas⁷.

Marcus também enfatiza a necessidade de romper com o tropo dominante da história, já que a etnografia não deve ser moldada por certezas históricas. O sujeito antropológico não é mais facilmente definível; está hiper-consciente de sua própria cultura e história e um sujeito-de-si frente a ubiquidade das mídias. As últimas duas categorias lidam com justaposições críticas e processuais. O etnógrafo deveria justapor reflexiva e criticamente a cultura estudada com sua própria, e focar no fazer, mais do que no produto final pois a processualidade metodológica desafia a imobilidade atemporal. Em analogia com essa perspectiva, os seres-performers, ou performers-cineastas de “Cruz Branca Terra Preta” acionam Rodrigo

6 - Schechner cria o axioma de molduras ou quadros para falar de níveis de liberdade na performance teatral que se aplica a outras performances culturais. Quando o quadro externo é mais solto, o quadro interno deve ser mais apertado e vice-versa. Um exemplo é quando uma performance teatral tem um roteiro muito rígido, então a liberdade do ator dentro disso é mais importante. E quando o ator tem muita liberdade, como no teatro de improvisação, as convenções usadas se tornam importantes.

7 - Ver a dissertação “Entre o corpo ritual e o corpo digital” (2015) do autor desta tese.

Marques como um sujeito-de-si, performer-de-si, performer-incorporado, que é simultaneamente artista visual, etnógrafo do Cemitério do Peixe, e entidade, pois ele “recebe” um preto velho⁸ durante a filmagem.

Para um passo além de Marcus, Massimo Canevacci defende uma etnografia permeada pela simultaneidade, conceito ligado aos futuristas, que misturaram artes plásticas (pintura e escultura) e performáticas como poesia, músicas, pois para o autor estes artistas são filhos “do cinema nascente, que na montagem exprime uma contiguidade ótica entre segmentos narrativos diversos.” (CANEVACCI, 2013, p.304) Cabe agora ao etnógrafo, que antes decodificava códigos discordantes, aceitar a coexistência de meios e linguagens (escritas, visuais, musicais, poéticas).

Antropólogos como Canevacci atualizam os conceitos de Marcus apoiados na linguagem deleuziana, especialmente seu conceito de multiplicidade e agenciamento. As narrações transitivas, polifônicas e diaspóricas da etnografia performática, ou montagem performática, juntam sincretismos culturais e tecnológicos com identidades fluidas livres de historicidade. Nelas se confunde etnógrafo, *performer* e espectador e se explora o funcionamento da razão, da intuição, da fantasia e do poder. “A etnografia ubíqua expande multividades conectivas,” nos lembra Canevacci.

Os conceitos que Deleuze e Guattari constroem em “Mil Platôs” (1970) servem justamente para criar montagens entre sistemas, dispositivos e linguagens totalmente diferentes. Se for possível pensar o território da performance como um dispositivo rizomático, cabe à montagem cinematográfica multiplicar conexões da performance presencial consigo mesma, dentro de uma cartografia que multiplica montagens e agenciamentos. Pois em Cruz Branca Terra Preta as performances não verbais – dos performers-cineastas sondando o cemitério, de Rodrigo Marques desenhando uma cruz no chão com terra – acionam uma trilha sonora, uma sonoplastia performativa, que re-dimensiona aquelas ações.

8 - Observações feitas numa sessão de Cruz Branca terra Preta no Atelier Paulista em 2019 com presença de membros do grupo de pesquisa “Poéticas Transversais no Audiovisual” incluíram comparar Rodrigo Marques a um Preto Velho Contemporâneo e Intelectual e de descrever os Performers-Cineastas como manifestações surreais de um grupo folclórico e carnavalesco das redondezas.



Figura 5. *Frames* extraídos de "Cruz Branca Terra Preta". 3 tempos de percepção.

A palavra francês *agencement* (uma coleção de coisas que foram reunidas ou reunidas) é traduzida por Brian Massumi na versão em inglês de Mil Platôs como *assemblage*. A tradução direta da palavra seria de "arranjo", "encaixe" ou "fixação". Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa traduzem a palavra para o português como "agenciamento" no Vol.1. do mesmo livro. O papel dos "agenciamentos" em Mil Platôs em muito se aproximam ao que nossas montagens paratáticas fazem aos registros de performance: abrem a performance e o sítio específico onde a performance aconteceu para um circuito expandido fluído e permutável de conexões sociais e culturais. Essas montagens cinematográficas em múltiplas telas "agenciam" a performance, ampliam o raio de uma ação situada num lugar específico através de relações de exterioridade. Por exemplo, através da montagem, as performances no Cemitério do Peixe agenciam registros documentais do entorno, ampliam escutas das vozes de moradores da região, ampliam inter-relações com a mitologia local.

Neste sentido, a tradução de *agencement* (francês) para *assemblages* (inglês) e agenciamento (português) é sincrônica. Como já vimos a palavra *assemblage* (francês) também dialoga com os *combines* na arte moderna, que dialogam com a montagem paratática. A tradução de *agencement* de Deleuze-Guattari para *agenciamento* também se conecta com um conceito influente de Alfred Gell de *agency*, traduzida como *agência* (português). Para o antropólogo inglês, agência ocorre nas situações em que objetos de arte iniciam uma seqüência causal: "*the theory is premised on the idea that the nature of the art object is a function of the social-relational matrix in which it is embedded.*" (Gell, 1998, p. 7). Alfred Gell se baseia no signo indicial de Charles Sanders Peirce como inferência causal de intenção. Peirce usa o exemplo da fumaça como índice de fogo: se o mesmo foi provocado por ação humana, então temos agência (ALVES, 2008, p. s.n). Diferentemente do ícone e do símbolo, o índice

não perde seu caráter na ausência de um interpretante. Deste modo para Gell as obras de arte em todas as culturas são capazes de criar um senso comum compartilhado através da abdução, que as permite mediar a agência social.

O agenciamento/*assemblage* guattari-deleuziano propõe um conceito de montagem que amplia o território da performance ao combiná-lo não somente com outros espaços e tempos mas também com outras linguagens e dispositivos sócio-culturais. Cabe a este trabalho perguntar “Qual a coerência para a performance se abrir a múltiplos agenciamentos através do seu registro e posterior montagem?” Quais as metodologias e procedimentos deste entrelaçamento e qual sua capacidade de gerar novos saberes? Como multiplicar a potência de uma performance que lida com “o acaso, o efêmero, o passageiro, o não-preparado, o metamórfico, a colagem, a justaposição, a estranheza, o esdrúxulo, o meramente factual (assim como também o comportamento raro), o repertório hollywoodiano e o contracultural” (AGRA, 2014, s.n.) através da montagem?



Figura 6: *Frames* extraídos de “Cruz Branca Terra Preta”. Moradores e uma mitologia desfeita.

A construção de entrelaçamentos quânticos entre as performances do corpo e as performances audiovisuais mudam o status epistemológico, cultural e artístico destes, especialmente quando as imagens audiovisuais das performances são montadas em múltiplas telas⁹, para exibição tanto em cinema quanto para a projeção em instalações multimídia.

9 - No cinema, em que foram feitas as primeira montagens em multiplas telas, foi dado o nome “*split screen*”. São vários os filmes que usam esse tipo de efeito particular da linguagem cinematográfica, como *Carrie* de Brian de Palma (1976), entre outros.

Em “Cruz Branca Terra Preta” o dispositivo artístico experimental que liga as performances presenciais a sua imagem em vídeo, montadas em 3 telas verticais, reposicionam as performances em tempos, espaços, e linguagens diferentes através da montagem cinematográfica.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *What is a Dispositor?* (transcrição de palestra por Jason Michael Adams), <http://www.zoepolitics.com/transcript.html> (2005)

ARAUJO, Mateus. Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. *DEVIRES - Cinema e Humanidades*. Volume 10, número 1 (2013)

BAZIN, André, “The Evolution of the Language of Cinema,” in *What Is Cinema?* trans. Hugh Gray (Berkeley, Ca.: University of California Press 1967).

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *Cinema 1 (The Movement Image)* University of Minnesota Press, 1986.

_____. *Cinema 2 (The Time Image)*. University of Minnesota Press, 1989.

_____. *¿Que és un dispositivo?* In: *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *The Film Sense*. London: Faber & Faber, 1960.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo Performativo*. Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. *Architecture /Mouvement/ Continuité* October, 1984.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Edição Cosmos, n. 24, p.171-191, 1997. (não localizado)

MEYERHOLD, V. E. *O Teatro de Meyerhold*. Trad. Aldomar Conrado. RJ: Civilização Brasileira, 1969.

RAPOSO, Paulo. “A Terra do Não-lugar : Diálogos Entre Antropologia e Performance” Editora UFSC: Universidade Federal de Santa Catarina. 2015.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.

O som em *Game of Thrones*¹

Sound in *Game of Thrones*

Rodrigo Carreiro²

(Doutor - Universidade Federal de Pernambuco)

Resumo: Diante da convergência midiática atual, as diferenças de sonoridades entre ficções televisivas e cinematográficas parecem cada vez menores, já que produtos de ambas as indústrias convergem em modo de produção e padrões de estilo. Esta comunicação pretende analisar a questão, verificando o grau de proximidade em que se encontram a cadeia produtiva e as convenções estilísticas do som nas duas mídias. Para dar materialidade à análise, escolhemos como estudo de caso o seriado *Game of Thrones* (2011-2019).

Palavras-chave: *Sound design*; continuidade intensificada; *Game of Thrones*.

Abstract: In the current panorama of media convergence, the division between sound for film and television seems no longer exist, since products of both industries converge in both mode of production and patterns of narrative and style. This article aims to analyze this convergence, verifying the degree of proximity of the production chain and the stylistic conventions of sound in both medias. We chose the series *Game of Thrones* (2011-2019) as case study.

Keywords: *Sound design*; intensified continuity; *Game of Thrones*.

Esta comunicação tem como objetivo comparar o modo de produção e as convenções estilísticas das ficções televisiva e cinematográfica atuais, na área do som. Queremos aferir, a partir de descrições estilisticamente observáveis, quais as diferenças e semelhanças entre modo de produção e modelo estilístico de filmes e seriados, no que se refere ao som.

É importante assinalar que o consumo de obras televisivas e cinematográficas se dá atualmente em uma grande variedade de plataformas e dispositivos de reprodução, desde *tablets* e *smartphones* até *salas* IMAX e monitores instalados em aviões. Com isso, as convenções sonoras características das ficções televisiva e cinematográfica sofreram mudanças consideráveis.

O fenômeno da convergência midiática gerou consequências estilísticas para o som. No cinema, essas consequências, bem como os modelos de produção de todos os elos da cadeia produtiva, têm sido documentadas (SERGI, 2006; SMITH, 2013; KERINS, 2010, 2015;

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, no seminário temático Estilo e Som no Audiovisual.

2 - Rodrigo Carreiro é professor do PPGCOM da UFPE, com mestrado e doutorado obtidos na mesma instituição, e pós-doutorado na UFF (RJ).

OPOLSKI, 2018). Pouco se tem estudado, contudo, as mudanças ocorridas no som dos produtos televisivos. O que ocorreu com as bandas sonoras das ficções feitas para a TV? Elas ficaram realmente parecidas com o som dos filmes?

Para dar materialidade à discussão, escolhemos como estudo de caso o seriado *Game of Thrones* (2011-2019). Ao longo do texto, vamos examinar o fluxo da cadeia produtiva do som e o uso de convenções estilísticas sonoras do seriado, comparando-os aos processos similares codificados pela indústria cinematográfica.

A análise será dividida em dois aspectos, sendo o primeiro dedicado à comparação entre o modo de produção da série e o modelo tradicional de produção adotado pela indústria cinematográfica (OPOLSKI, 2018, p. 185). O segundo tópico tratará das diferenças estilísticas entre as bandas sonoras das ficções televisiva e cinematográfica. Para permitir uma análise minuciosa, optamos por analisar um episódio da série da HBO.

Para a comparação estilística, nosso parâmetro serão seis convenções cuja presença maciça em produtos cinematográficos foi descrita por Jeff Smith (2013) como a contraparte sonora da noção de continuidade intensificada (BORDWELL, 2005). A partir desse lastro teórico, nosso estudo de caso tentará analisar o som da sequência selecionada, a fim de ver se essas convenções se aplicam nas produções para TV com a mesma ênfase.

Game of Thrones foi exibida entre 2011 e 2019, pela HBO, que também produziu o seriado. O enredo, baseado em livros de George R. R. Martin, focaliza as intrigas políticas que permeiam o cotidiano das dinastias reais de dois continentes imaginários. Mais de 300 personagens (EMMYS, 2012) conduzem uma teia de histórias cruzadas.

A produção de *Game of Thrones* era um pesadelo logístico. As filmagens do seriado aconteciam em oito países: Irlanda do Norte, Islândia, Malta, Croácia, Marrocos, Espanha, Escócia e Estados Unidos, em cronogramas que duravam de 20 a 25 semanas por ano. Esses números são compatíveis como uma produção de grande porte em Hollywood, só que a duração do produto final assinala uma diferença significativa, pois um longa-metragem dura duas horas em média, enquanto uma temporada do seriado tem duração de oito a dez horas. A pós-produção de um filme pode levar dois anos; a de uma ficção televisiva raramente chega a seis meses.

No seriado da HBO, os cronogramas exíguos e orçamentos apertados obrigaram a adoção de um modelo descentralizado de produção e pós-produção. Ao todo, seis *post houses* trabalhavam em simultâneo, realizando diferentes tarefas de pós-produção (edição de diálogos e efeitos, *sound design*, *foley*, dublagem, mixagem).

A cadeia produtiva do som em *Game of Thrones* empregava 70 integrantes, quantidade similar a uma grande produção de Hollywood (ANDERSEN, 2014) – a diferença é que esses técnicos pertenciam a um número maior de pequenas empresas de pós-produção sonora. Essas múltiplas células trabalhavam simultaneamente. Todas eram supervisionadas por um profissional (Tim Kimmel) que geria o orçamento e os prazos.

O técnico de som direto Ronan Hill supervisionava três células de gravação. Cada célula recebia instruções para utilizar gravadores e microfones dos mesmos modelos. As células gravaram e montaram uma vasta biblioteca de efeitos sonoros, para serem usados na edição de som.

Temos, então, o seguinte organograma: Kimmel gerenciava o cronograma de produção e estabelecia os conceitos que guiavam a sonoridade do seriado; a equipe de Hill fazia o som direto; Paula Fairfield criava os sons sobrenaturais da série (dragões, mortos-vivos) na produtora Eargasm, em Malibu (EUA); o editor de dublagem Tim Hands conduzia as gravações de vozes dos atores em Londres (Inglaterra); o editor Paul Bercovitch editava efeitos sonoros e ambientes, trabalhando em conjunto com os mixadores Onnalee Blank (diálogos, música) e Mathew Waters (efeitos, ambiências e *foley*) na Formosa Group, em Los Angeles (EUA). O *foley* era produzido e mixado na Happy Feet Foley, em Westlake Village (EUA), enquanto a música era composta por Ramin Djawadi, na Alemanha.

A exposição descritiva do organograma que conecta cada elo da equipe nos permite chegar às conclusões iniciais de nosso estudo: a produção sonora de um seriado televisivo de ponta demanda, atualmente, a construção de uma ampla rede descentralizada e terceirizada de profissionais e produtoras (com especialidades distintas), unificados através um comando criativo único, que gerencia prazos e preza pela uniformidade estética. Quase todos os profissionais, especialmente na pós-produção, trabalham ao mesmo tempo.

A divisão de tarefas obedece a um *modus operandi* parecido com o dos grandes estúdios cinematográficos, conforme descrito por Opolski (2018, p. 125), só que o nível de fragmentação do trabalho é maior, e os orçamentos, como os prazos, menores. Os membros da equipe recebiam, no início da pós-produção sonora de cada temporada, todos os episódios editados. A estratégia permitia que diferentes tarefas em diferentes trechos do seriado fossem realizados simultaneamente, algo raro na televisão e no cinema. Além disso, a estratégia permitia que prazos apertados fossem otimizados:

Enquanto estamos mixando o som do episódio 1, outra equipe está criando [o som de] uma criatura do Episódio 7, e mais outra dirige a dublagem de alguns atores para o Episódio 5, e mais alguém corrige um problema no Episódio 9 (KIMMEL in WALDEN, 2013).

Kimmel também procurou estabelecer, como norma, a automação de tarefas mais técnicas dos editores e mixadores de som. A criação de *presets* de plug-ins do Pro Tools para equalização e reverberação de cada uma das locações da série, bem como o reaproveitamento de ambiências e efeitos sonoros gravados para temporadas anteriores, são exemplos. Essa diretriz permitiu aos profissionais concentrarem mais tempo nas tarefas criativas, como criar efeitos sonoros em múltiplas camadas, ou sonorizar sequências subjetivas em cenas de batalha.

Podemos afirmar, então, que a cadeia produtiva de som para uma série de TV é igual, atualmente, a uma produção cinematográfica? A resposta, a tomar pelo modo de produção de *Game of Thrones*, é que as diferenças são pequenas, e estão diminuindo ainda mais. Se

na televisão os prazos e cronogramas têm sido otimizados através de estratégias gerenciais e uso maciço da tecnologia, na indústria do cinema o modelo de pós-produção também tem exercido influência, ocasionando a redução de cronogramas de pós-produção, com descentralização de funções e adoção de tecnologias automatizadas de edição e mixagem (KERINS, 2010, p. 138). A redução dos cronogramas na indústria cinematográfica aponta para a convergência entre cinema e televisão, da perspectiva sonora: prazos apertados e orçamentos curtos.

Comparação estilística

Na área estilística, tentaremos analisar o episódio “Batalha dos Bastardos”³ a partir da verificação do grau de presença das seis tendências estilísticas que compõem a estética da continuidade intensificada (SMITH, 2013, p. 338): (1) volume mais alto; (2) graves mais potentes; (3) maior dinâmica entre os sons delicados e barulhentos; (4) espacialização sonora minuciosa; (5) presença de efeitos sonoros construídos em múltiplas camadas; e (6) uso de efeitos sonoros sintéticos e não diegéticos, como forma de pontuação estilística.

“Batalha dos Bastardos” foi o nono episódio da sexta temporada (2016) de *Game of Thrones*. Ele custou US\$ 10 milhões, teve 25 dias de filmagem, empregou 500 figurantes e uma equipe técnica de 100 pessoas, vencendo um prêmio Emmy de melhor mixagem. O enredo é dominado pela disputa do controle da cidade de Winterfell, entre os exércitos de Ramsay Bolton (Iwan Rheon) e Jon Snow (Kit Harington).

Após uma infrutífera tentativa de diálogo, o exército de Jon Snow é massacrado pelos rivais, que têm três vezes mais soldados. Eles exterminam a maior parte dos combatentes e cercam os poucos sobreviventes. O líder da armada é quase soterrado por combatentes rivais, em meio à lama, durante o cerco da armada adversária. Ele escapa devido a uma reviravolta: no final do episódio, o exército aliado de Petyr Baellish (Aidan Gillen) chega em socorro e dizima o outro grupo.

Em termos de distribuição dos tipos de sons nos canais disponíveis para reprodução, chama atenção a grande densidade sonora presente no canal central. A equipe de mixagem coloca todos os diálogos neste canal, mas inclui também *foley* e efeitos sonoros (níveis de volume ligeiramente abaixo nos diálogos), ambientes e música (volume discreto).

No cinema, o canal central é reservado apenas aos diálogos. Podemos atribuir a alta densidade ao fato de *Game of Thrones* se destinar à reprodução em múltiplas plataformas, algumas delas (como tablets e *smartphones*) incapazes de reproduzir com nitidez canais estéreos ou *surround*. Assim, para assegurar que os espectadores não percam nenhuma informação sonora importante para a compreensão do enredo, a mixagem segue uma estratégia que Mark Kerins (2013, p. 587) denomina de “telocêntrica”:

3 - A análise foi feita a partir da trilha sonora em formato Dolby Digital 5.1, disponível no Blu-Ray lançado no Brasil - uma fonte, portanto, oficial.

Bandas sonoras que seguem essa abordagem mantêm o diálogo no canal central e movimentam os efeitos sonoros pelos canais dianteiros, fazendo-os corresponder à posição visual de suas fontes na tela. Diálogo e efeitos sonoros raramente são endereçados aos canais *surround*, não importando a sua posição espacial no mundo diegético (KERINS, 2013, p. 587).

Os quatro canais laterais (frontais e traseiros) resultam mais esparsos em *Game of Thrones* do que na maioria dos filmes contemporâneos. No episódio, esses canais reproduzem apenas ambientes e música – ou seja, apenas reforçam, em maior volume, grupos de sons que já podem ser escutados, com discrição, no canal central. A espacialização ajuda a modular a dinâmica sonora da cena. Em certo momento, o som é reduzido a quase nada além da respiração do personagem: o momento em que Snow vê o irmão mais novo morrer. Ele fica sozinho, brandindo uma espada, diante do exército inimigo, que se aproxima, em câmera lenta.

De repente, os sons da batalha voltam, súbita e furiosamente. A grande dinâmica sonora, com um momento calmo sendo sucedido por uma algazarra barulhenta, aparece em outros momentos do episódio, e é considerada por Jeff Smith (2013) uma convenção da continuidade intensificada.

Outras duas tendências percebidas em *Game of Thrones* consistem do volume mais intenso e do uso abundante de sons graves. Os efeitos sonoros não-diegéticos, também assinalados por Smith (2013), estão presentes, embora com discrição. O melhor exemplo ocorre no instante em que o irmão de Snow é atingido por uma flecha. Quando o corpo inerte atinge o solo, o impacto é sonorizado com uma forte batida percussiva, que simboliza o impacto emocional em Jon Snow.

A última tendência sonora da continuidade intensificada é o *foley* hiper-detalhado. O uso de efeitos sonoros complexos aparece com ênfase. Podemos ouvir os diálogos, mas também o trote e o resfolegar dos cavalos, o tremular das bandeiras, o vento, o chacoalhar das armaduras, a respiração dos homens, os gritos, os ruídos produzidos pelas armas, os passos na neve. Esse universo sonoro está concentrado no canal central, com presença discreta nos canais laterais e traseiro. Tudo isso deixa clara a adesão da mixagem sonora às mais importantes convenções da continuidade intensificada.

À guisa de conclusão, podemos fazer três afirmações: a primeira é que o modo de produção descentralizado, adotado pela cadeia produtiva do som na televisão, segue a tendência de cumprir prazos e cronogramas cada vez menores, com otimização das tarefas criativas a partir do uso extenso de processos de automação. A pós-produção sonora é fragmentada em múltiplas empresas pequenas de pós-produção. Essa tendência está migrando para o cinema.

A segunda conclusão sugere que o modelo estilístico de apresentação sonora já é muito similar em TV e cinema. As diferenças mais expressivas estão na espacialização dos sons e na faixa dinâmica, um pouco mais estreitas na TV. É preciso lembrar, porém, que essas

diferenças são relativas, porque para exibição doméstica em DVD, Blu-Ray e *streaming*, as ficções cinematográficas são remixadas em padrão muito similar às ficções televisivas. Em mídias caseiras, os filmes de Hollywood têm som mais comprimido, menor faixa dinâmica e menos espacialização, como as séries de TV.

A conclusão final aponta para uma tendência cada vez mais expressiva de convergência estilística e produtiva. Os equipamentos de gravação, edição e mixagem são os mesmos nas duas mídias, assim como os profissionais que trabalham nos filmes e seriados de TV. Tanto em produções televisivas quanto cinematográficas, o produto final sai da mesa de mixagem em múltiplas variações (estéreo, 5.1, 7.1, Atmos), a fim de ser reproduzida em diversas modalidades e plataformas de exibição e reprodução.

Referências

ANDERSEN, A. "This is how the fantastical sound in Game of Thrones is made". *A sound effect* (06/08/2014). Disponível em <https://www.asoundeffect.com/creating-the-fantastical-sound-of-game-of-thrones/>. Acesso em 13 ago. 2019.

BORDWELL, D. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

EMMYS: "Ronan Hill on *Game of Thrones*". *Sound & Picture* (30/07/2012). Disponível em <https://soundandpicture.com/2012/07/emmys-ronan-hill-on-game-of-thrones/>. Acesso em 13 ago. 2019.

KERINS, M. *Beyond Dolby (Stereo): cinema in the digital sound age*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

_____. "Multichannel games and the aesthetics of interactive surround". *The oxford handbook of new audiovisuals aesthetics* (org. John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis). New York: Oxford University Press, 2013, pp. 585-598.

OPOLSKI, D. "A prática de edição e mixagem de som no audiovisual". *O som do filme: uma introdução*. (Org. Rodrigo Carreiro). Curitiba: Editora da UFPR, 2018, pp. 181-220.

SERGI, G. "In defense of vulgarity". *Scope*, v. 5, n. 1. University of Nottingham, 2006.

SMITH, J. "The sound of intensified continuity". *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (orgs. John Richardson, Claudia Gorbman e Carol Vernallis). New York: Oxford University Press, 2013, pp. 331-356.

WALDEN, J. "Audio for TV series". *Post Magazine* (01/04/2013). Disponível em <http://www.postmagazine.com/Publications/Post-Magazine/2013/April-1-2013/Audio-for-TV-Series.aspx>. Acesso em 13 ago. 2019.

H.O. o estado documental no cinema de invenção de Ivan Cardoso¹

H.O. the documentary state in the invention cinema of Ivan Cardoso

Rodrigo Corrêa Gontijo²
(Doutor - Universidade Estadual de Maringá)

Resumo: H.O. (1979) de Ivan Cardoso, filme que apresenta estados documentais de variadas intensidades, foi estruturado a partir de uma colagem de imagens e sons que abordam o processo criativo do artista Hélio Oiticica. Esta pesquisa analisa os conceitos de documentalidade (STEYERL:2003) e leitura documentarizante (ODIN:2012) em H.O., para refletir sobre determinadas características do cinema experimental brasileiro.

Palavras-chave: Documentalidade, performatividade, cinema experimental brasileiro.

Abstract: H.O. (1979) by Ivan Cardoso, a film that presents documentary states of different intensity, was structured from collage of images and sounds that address the creative process of the artist Helio Oiticica. This research analyzes the concepts of documentality (STEYERL:2003) and documentary reading (ODIN:2012) in H.O., to reflect on certain characteristics of Brazilian experimental cinema.

Keywords: Documentality, performativity, Brazilian experimental cinema

Ivan Cardoso é considerado um dos principais expoentes do cinema experimental brasileiro, onde atua desde 1969, quando começou a produzir, aos 17 anos, a série *Quotidianas Kodaks* que consistia em ações encenadas diante da sua câmera *Super 8* que, de maneira performativa, abordava o entorno do realizador. Nesta série destaca-se *Nosferato no Brasil* (1971), onde Cardoso apresenta o poeta e compositor Torquato Neto como um vampiro que vaga em plena luz do dia pelas praias cariocas. O filme trouxe visibilidade ao jovem diretor, levando-o a publicar seus frames, ao lado de Wally Salomão, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Hélio Oiticica, na revista *Navilouca*³.

Sobre *Nosferato no Brasil*, Helio Oiticica sintetiza o que viria a ser a obra de Ivan Cardoso:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Interseções Cinema e Arte

2 - Rodrigo Gontijo é doutor em Multimeios pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Desenvolve projetos de cinema ao vivo, filme-ensaio e instalações. Atua como professor na Universidade Estadual de Maringá.

3 - *Navilouca* foi uma revista de edição única publicada em 1974. O projeto, dedicado a contracultura brasileira, foi idealizado por Torquato Neto e Wally Salomão e financiado por André Midani da gravadora *Polygram*.

a linguagem cinema é instrumento aberto livre de quaisquer exigências narrativas logo desnecessita de artifícios de Hollywood: não é a diluição Nouvelle-Vague Holly-Novo-Realismo nem Underground Americano como querem insinuar: o sentido de humor paródia grotesco das situações-episódios são unicamente brasileiras. (OITICICA:1974)

Por conta de uma admiração mútua, Hélio Oiticica escolheu Ivan Cardoso para realizar um documentário sobre sua trajetória. Depois de sete anos morando nos Estados Unidos, o artista plástico, por conta de problemas com a imigração, volta repentinamente ao Brasil e ansioso para filmar. Cardoso se recorda de que “um dos maiores problemas era que a obra do Hélio estava toda encaixotada. Não pude filmar a Tropicália, nem os ninhos, nem os bilaterais, nem os relevos espaciais, nem os metaesquemas, quase nada. H.O. virou mesmo um filme experimental” (CARDOSO:2018, p.240) Diante desta questão e tendo em vista que nenhum dos dois até o momento tinha uma afeição pela linearidade narrativa, o tal documentário, nos moldes como era realizado na década de 70 no Brasil, não aconteceu. Para compor o curta-metragem, Cardoso financiou novas obras do artista plástico, como ele próprio relata: “me lembro que dei ao Hélio a quantia de Cr\$ 600,00. Ele ficou felicíssimo. Com essa grana, ele foi à Casa da Borracha e comprou material necessário para fazer vários parangolés, minijardins e recriar outras obras” (CARDOSO:2018, p.240). Além disso, o diretor convidou seus parceiros de *Navilouca* para contribuírem com o filme. Haroldo de Campos escreveu as cartelas de texto e os *offs* poéticos que foram lidos por Décio Pignatari e Scarlet Moon, com cenas performadas pelo próprio Oiticica e Wally Salomão.

Com as obras prontas, diretor e artista subiram o Morro da Mangueira para filmar. Nas cartelas do filme escritas por Haroldo, e que funcionam como uma espécie de sinopse conceitual do curta-metragem, podemos ler: “Cineteatro Nô; Psicocenografado por Sousândrade; com roteiro ideográfico de Eisenstein”. Utilizando-se de um recurso narrativo que já aparece em *Nosferato no Brasil*, e inspirado na poesia concreta de Affonso Ávila que diz Onde se vê isso, veja-se aquilo”, a cartela continua: “Onde se vê Monte Fuji; veja-se Morro da Mangueira”.

H.O., um filme ligado à contracultura de uma época, é marcado por rupturas com a linguagem convencional do cinema e por uma fragmentação que prioriza o mostrar ao invés de narrar. Diretor e protagonista buscavam pela potência do momento, correndo riscos e incorporando os acasos faziam com que a performatividade se tornasse parte integrante da estrutura narrativa.

a performatividade aparece como sinônimo de fluidez, instabilidade, uma abertura para o campo de possibilidades. A performatividade vai ao encontro do “um” para fazer emergir o “plural” [...] Daí o recurso privilegiado de certas obras à fragmentação, aos paradoxos, à colagem-montagem, que preconiza as associações de ideias ao invés do pensamento racional” (FERAL:2009, p.73-74).

Helio Oiticica escreveu na revista *Navilouca* o artigo *Experimental o Experimental*, que nos ajuda a elucidar e revelar o sentido desta palavra para além o senso comum, nos levando a um entendimento e compreensão do cinema experimental brasileiro. Para Oiticica “o exercício experimental da liberdade [...] não consiste na criação de obras, mas na iniciativa de assumir o experimental” (OITICICA:1974). Fazendo uma referência a John Cage, Oiticica continua: “a palavra experimental é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (OITICICA:1974). Cardoso mergulha na realização de um filme, onde o experimental não é um objetivo a ser alcançado, mas apenas um caminho a ser percorrido, por meio de uma colagem de imagens e sons, que fazem emergir, de maneira performativa, instantes documentais.

Jairo Ferreira prefere ainda chamar o cinema experimental de cinema de invenção, termo emprestado de Ezra Pound, que na busca dos “elementos puros da literatura”, desenvolveu algumas categorias, dentre elas destacam-se:

Inventores: homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo; Mes-tres: homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores; Diluidores: homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho” (POUND APUD FERREIRA:2016, p.34).

Helio Oiticica também vai citar Pound para elaborar o que chama de estado de invenção, interessando-se apenas pela primeira categoria, a do inventor, pois as demais já “não importam mais como fenômeno no processo artístico e criador” (OITICICA:2010, p.230).

H.O. é um filme que, a partir da experimentação, promove um trânsito entre o universo popular e erudito por meio do cinema de invenção, onde as propostas de Ferreira e Oiticica se tornam a própria condição fílmica. Em uma das cenas, o *off* de Oiticica surge refletindo e desvendando o conceito dos parangolés enquanto assistimos alguns performers incorporar de diversas maneiras, a obra no próprio espaço. No instante seguinte, Carlinhos do Pandeiro é filmado num contra-plongé vestindo o parangolé batizado de *Noblau*, enquanto ouvimos *Sympathy for the Devil* dos Rolling Stones. Com o céu ao fundo, este plano promove a sensação de que o performer, em estado de êxtase, está alçando voo. A cena termina com intervenções diretas sobre a película.

Para Helio Oiticica “os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades” (OITICICA:2010, p.109). H.O., assim como alguns filmes do cinema experimental brasileiro, tem alguns destes fios apontando para estados e qualidades documentais. Através de digressões, elipses e rupturas conhecemos um retrato de Hélio Oiticica, construído por imagens observacionais, depoimentos e textos poéticos que declaram e afirmam um pensamento, um conceito ou mesmo a existência de uma obra de arte.

Num outro trecho de H.O. ouvimos a narração de *Scarlet Moon*, enquanto assistimos imagens da abertura da instalação *Penetrável PN 27 Rijnviera* que contou com as presenças de Lígia Clark, Ferreira Gullar, Lygia Pape, Caetano Veloso e Wally Salomão.

De acordo com Roger Odin, “todo filme pode, na condição de ser examinado sob a perspectiva adequada, revelar um aspecto documentário” (ODIN:2012, p.13) sobretudo quando o espectador do filme estabelece uma imagem sobre o enunciador, ou seja, “constrói um eu-origem real” pois existem vários níveis de enunciação dentro de um filme, que apontam para diferentes intensidades de realidade. O leitor pode construir um ou mais enunciadores reais a partir de instruções textuais internas ao filme, ou seja, pela utilização de procedimentos estilísticos recorrentes no documentário (entrevista, off, imagens observacionais, cartelas de texto) e em leituras externas, conhecidas por instruções institucionais que indexam o filme em artigos, matérias de jornal ou a partir de sua seleção em mostras e festivais. A leitura documentarizante pode se apresentar numa única cena de um filme, numa sequência ou mesmo no filme como um todo. Portanto para Odin, “há documentários que são ‘mais documentários’ que outros” (ODIN:2012, p.27).

A artista e pesquisadora alemã Hito Steyerl complementa às considerações de Odin, quando ao olhar para o próprio trabalho afirma que “formas documentais são menos o reflexo de uma realidade do que a criação dela mesma” (STEYERL:2003, on-line). Além disso, a baixa qualidade das imagens produzidas em 16mm, sem as condições consideradas adequadas para produção comercial, como uma iluminação apropriada ou mesmo a utilização de equipamentos como tripés e trilhos que garantam uma imagem mais estável, também produzem em H.O. uma qualidade documental. Para Steyerl, a dúvida, promovida pelas imagens sem nitidez e de baixa qualidade, comumente registradas no calor do momento, torna-se uma marca do documental, pois ela produz uma suposta autenticidade que legitima a existência de uma realidade. Steyerl afirma que “numa estratégia artística, se quiser continuar tendo ambições documentais, não se deve eliminar a dúvida, mas sim exibi-la” (2009, on-line).

A documentalidade é um substantivo que expressa uma ideia, um estado ou uma situação de uma construção documental, para além do documentário, aparecendo também no campo experimental e ficcional. Portanto, a documentalidade é um conceito que nos permite compreender a elaboração de uma realidade dentro de uma forma fílmica que vai de procedimentos narrativos e estéticos às políticas reguladoras que autenticam e validam determinados acontecimentos.

A documentalidade, que induz o espectador a uma leitura documentarizante, torna-se uma característica de determinados filmes experimentais brasileiros, onde destacam-se: os curtas retratísticos de Ivan Cardoso: *Moreira da Silva* (1973), *O Universo de Mojica Marins* (1977), H.O. (1979), *À meia-noite com Glauber Rocha* (1997); os trabalhos de Jairo Ferreira: *Antes que eu me esqueça* (1977), *Horror Palace Hotel* (1978); as experimentações audiovisuais de Arthur Omar: *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1973).

Décio Pignatari, um dos colaboradores de H.O., vai afirmar mirando para a obra de Ivan Cardoso que “pelos labirintos do tempo, todo cinema tende ao documentário”, concluindo assim que parte de sua obra “é um documentário de documentos de ficção e de lembranças de um paraíso que virou pó e fumo” (CARDOSO:2018, p.11).

Portanto H.O., para além da sua dimensão experimental e de invenção, assim como os filmes experimentais brasileiros que compartilham da performatividade e da documentalidade, podem ser considerados, como sugeriu Chris Marker descrevendo sua própria obra, não mais um CINEMA VERITÉ, mas um CINE MA VERITÉ.

Referências

CARDOSO, Ivan. *O Mestre do Terrir*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2018.

FÉRAL, Josette. *Performance e Performatividade: o que são os estudos performáticos?* In MOSTAÇO, E.; BAUMGÄRTEL, S.; COLLAÇO, V. (orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.

FILHO, Cesar Oiticica. *Encontros - Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

NETO, Torquato; SAILORMOON, Waly (org.). *NAVILOUCA*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa e Artes Gráficas, 1974.

ODIN, Roger. *Filme documentário, leitura documentarizante*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v.39, n.37, p. 10-30. São Paulo: USP, 2012.

OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

STEYERL, Hito. *Incertidumbre documental*. Re-Visiones, número uno, 2011. Disponível em: <<http://re-visiones.net/anteriores/spip.php%3Farticle23.html>>. Acesso em: 21 de março de 2018.

_____. *In defense of the poor image*. E-Flux, Journal #10, november, 2009. Disponível em <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em 10 de maio de 2019.

_____. *Documentarism as Politics of Truth*. EIPCP: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2003. Disponível em: < <http://www.eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/en>>. Acesso em: 20 de março de 2018.

O Mal do Mal de Arquivo: entropia e neguentropia no *found footage*¹

*The archive fevers' fever: entropy and
neguentropy in found footage films*

Rodrigo Faustini dos Santos²
(Doutorando -USP)

Resumo: Observarei modos recentes com os quais o cinema de found footage tem lidado com o arquivo fílmico, frente a multiplicação dos discursos de memória e “arqueologia” dos arquivos nas artes, identificando, para esse fim, um eixo melancólico, ligado a um senso entrópico e catastrófico da história, e um eixo neguentrópico (adaptado de Bernard Stiegler) na qual o efêmero toma um caráter positivo, antientrópico. O recurso à figura da ruína será tensionado para tal.

Palavras-chave: arquivo; found footage; ruína; entropia.

Summary: Recent ways in which found footage films have approached the filmic archive will be observed, accounting for the multiplication memory discourses and the “archeology” of archives in the arts. A melancholic axis, tied to an entropic and catastrophic reading of history, will be identified, along with a neguentropic axis (adapted from Bernard Stiegler), where the ephemeral takes on a positive, antientropic character. A recourse to the figure of the ruin will enable this discussion.

Keywords: archive; found footage, ruin; entropy.

Em um ensaio no qual se questiona sobre a sobrevivência dos textos e, por inferência, dos suportes de arquivo, frente à noção do “biodegradável”, Derrida comenta da “convivência [do método] da desconstrução com a ruína” (DERRIDA, 1989, p. 859) afirmando que sua visão sobre a ruína é positiva. Esse ponto é explorado em seu livro, *Memoirs of the Blind* (1993), no qual vemos essa convivência ser apresentada enquanto necessidade, pois “tudo que está posto no mundo está fadado à ruína”, está dado à degradação e portanto, conclui, “como podemos amar algo senão a ruína?” (DERRIDA, 1993, p. 66).

Porém, uma vez invocada a ruína e com ela a ruínofilia que demarcou a entrada (européia) na modernidade, a perda dos horizontes totalizantes do sujeito, como escapar do *pathos* da melancolia, central para Benjamin em sua leitura do Barroco, ao qual o próprio Derrida admite interesse em aprofundar? (DERRIDA, 1989, p. 859).

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático: Cinema Comparado (abertura).

2 - Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP, bolsista CAPES, também é realizador de animações e filmes de arquivo.

O *pathos* melancólico ronda, sem ser nomeado, seu influente ensaio *Mal de Arquivo* (2001), no qual a pulsão apaixonada pelo conservar, pela criação de arquivos, se demonstra assombrada pelo que revela-se uma pulsão secreta, violenta e repressiva do gesto de arquivar. Conservador, o arquivo, para Derrida, sustenta sua integridade através do apagamento de traços anômalos, soterrando o diferente, operação que toca naquilo que seria o Mal Radical, a proliferação antrópica da morte.

E, porque o arquivo quer instituir-se lei hermenêutica, requer o homogêneo e a repetição (a Thanatos em si). Morte e arquivo se inscrevem assim na mesma moeda, daquilo que Derrida nomeia de anarquivo. Assim, “não haveria desejo de arquivo sem a finitude radical” (DERRIDA, 2001, p. 32), escatologia que condena de antemão o documento e seu arconte. Com isso, sanciona-se algo como uma lei universal da Entropia para os arquivos: se um sistema termodinâmico com seu potencial para operar e ordenar está fadado a seu oposto pelo custo da entropia, crescente desordem nulificante, o arquivo nasce endividado pelo anarquivo, sua despesa repressiva, aniquiladora, amnésica.

Pensar no Mal de Arquivo, como coloca Christa Blümlinger (2013), em seu livro sobre o *found footage*, é pensar no *mal do mal de arquivo* que se proliferou sobre os discursos de história na arte contemporânea, que investem *ad absurdum* no atrito entre a memória e a amnésia, comportadas na figura da ruína e na paranóia do anarquivo, como já diagnosticou Hal Foster (2004). E é na figura da ruína que o pensamento pós moderno de Derrida invoca o pensamento alegórico de Benjamin (1985). E não por acaso, como apontam livros recentes de Thomas Elsaesser (2018), André Habib (2011), Christa Blümlinger, Jeffrey Skoller (2005) e Catherine Russel (2018), é incontornável falar do cinema de arquivo sem passar pela melancolia da ruína, do mal de arquivo e de Benjamin, este também assombrado pela irreversibilidade entrópica e homogeneizante do mito de progresso, que buscava reverter a contrapelo.

Walter Moser (1999) retoma a melancolia barroca analisada por Benjamin sob o espectro de “tempos tardios” (*Spazéit*) sentidos na passagem ao século XXI (que faz sombra enquanto período de catástrofes, no ensaio de Derrida). Ao falar dos afetos históricos que ressoam por períodos de transição cultural, Moser observa um retorno da melancolia como enxerto do pessimismo entrópico da “modernidade tardia” das últimas décadas do século XX, na qual a autonomia utópica do homem moderno encontra seu inverso, no sentimento do sujeito em estado de abandono e depredação, re-inaugurando uma convivência, e convivência, com a ruína – do qual a discussão acerca do “fim do cinema” não deixou de ser um dos sintomas na passagem finissecular.

Em outro extremo histórico, falar de decadência e irreversibilidade do tempo, como Mary Ann Doane (2004) nos lembra, é também falar do cinema e suas raízes no século XIX com sua instituição da ciência termodinâmica, que criava junto de sua segunda lei a noção de entropia e com ela as convicções culturais, sociais e cósmicas de uma inevitabilidade histórica da degradação e do declínio, de descida à desordem e ao caos que instigou, críticas preliminares de uma modernidade desenfreada.

Reativando esse imaginário, a alegoria da ruína chega ao paroxismo em filmes contemporâneos de *found footage*, quando, na superfície mesma das imagens, passa-se a incorporar ou mesmo a serem induzidos os intempéries, as degradações e as corrosões materiais, como melhor exposto nos filmes de Bill Morrison, que elaboram ensaios sobre catástrofes do século XX a partir de imagens também em declínio, tal como *Decasia* (2002). Já em pulsão de repetição, a obra se utiliza de algumas imagens já resgatadas uma década antes em outro filme ruínofílico, *Lyrical Nitrates* (1994) de Peter Delpout, que sugere a ruína como um mito fundador do cinema, ao culminar uma compilação de filmes de suas primeiras décadas com uma cena bíblico, em farrapos, que representa a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, rumo a finitude do mundo.

A história e a destruição vem sempre a fazer sombra sobre essas imagens. Nesse modo entrópico de *Found Footage*, a ideia Benjaminiana de todo documento como documento da barbárie vê vingar seus espólios, tal como parecem discursar as imagens corroídas de Phil Solomon em seus ensaios sobre o que nomeia como o crepúsculo do século XX (série *Twilight Psalms*, 1999-2013), ou então *Memory Fade* (2009), filme de Carl Brown que reprocessa ciclicamente imagens de desastres humanos para discursar sobre perda de razão, “num movimento de queda que quebra a coluna do livro da vida” (EXPERIMENTAL CINEMA, 2019), como descreve, incluindo imagens do atentado de 11 de Setembro nesse filme de 2009. O filme entrópico, assim, se apresenta como arquivo de nosso declínio, cinematográfico e social, a história humana apresentada em conluio do assombro de sua dissolução.

Retornando à termodinâmica, a máxima entropia que condena um sistema em atividade é um fenômeno dos sistemas fechados, e a idéia de uma história assombrada pelo passado de fatalidades e um futuro de perdas progressivas parece ter indícios de um discurso reflexivo, que se fecha sobre si, especialmente quando essas noções de mal de arquivo, crepúsculo dos tempos e espectralidade se retroalimentam a ponto de exaustão. Tom Gunning (2012) se pergunta, num ensaio sobre o cinema de arquivo: seria o *found footage* uma forma de elegia? Segundo Blümlinger, o processo entrópico, quando incorporado pelo cinema de arquivo, não é tanto movimento de retorno ao passado quanto de um avanço do tempo sobre a matéria. Do espanto pela imagem ruíniforme, desacelerada em *Decasia*, passamos a aceleração da deterioração, como no século XXI que já surge em ruína no filme de Carl Brown.

Ilya Prigogine, cientista que, em ensaios voltados à comunidade geral, busca retirar a noção de entropia do imaginário de pura negatividade, aponta como é o “jogo complexo entre a gravidade e a entropia” (PRIGOGINE, 2004, p. 74). que move o macrocosmos, sugerindo certa limitação do fatalismo envisioned pela extrapolação popular da lei, visto que, em sistemas abertos, há a emergência local, “na contramão” do tempo, de formas complexas e poéticas na evolução do universo, do qual a vida humana seria exemplo. Por desviar localmente a rota do declínio universal, foi sugerido nomear esse processo de neguentropia (ainda que, em termos termodinâmicos, a emergência local e dispendiosa de ordem aumenta a entropia global de um sistema).

É em seu potencial metafísico que esse conceito é explorado por Bernard Stiegler (2018) em *Neganthropocene*, onde busca superar os diagnósticos que reduzem o homem a agente entrópico universal, consolidados nas discussões do Antropoceno enquanto novo avatar do fim dos tempos. Resgatando criticamente a neguentropia, que nomeia a capacidade de alguns sistemas de diferir a entropia, acumulando energia, informação e ordem, na “contramão” do tempo, rumo a complexidade, Stiegler aponta o papel benéfico, no caso da sociedade, da criação e reserva de arquivos que os meios técnicos nos permitem, tal como a externalização da memória. A externalização lhe sugere infinitude: “tais artifícios, que dão origem às artes assim como às ciências, podem se eternizar e eternizar seus sujeitos para além de si, isto é, para além de seu próprio fim, projetando-os numa infinita protensão de uma promessa de porvir” (STIEGLER, 2018, p. 58, tradução minha). O cinema seria para ele um exemplo importante dessa processo, pois renova e impulsiona energias psíquicas, singularizando e individuando seu espectador.

Semelhante “metabolismo energético do cinema” é sugerido por Hollis Frampton. Nos textos *For a metahistory of cinema* e *Incisions in History/Segments of Eternity* (FRAMPTON, 1983), Frampton pensa num cinema que se torna arte depois de sua obsolescência, integrando assim os meios de sobrevivência psíquica do ser humano, perpetuando-se enquanto recurso. Pensando numa história que se projeta infinitamente ao passado e ao futuro, especula a existência de um arquivo fílmico eterno, composto por todos os fotogramas feitos e porvir. Nessa infinitude, o arquivo total do cinema estaria sempre aberto para inclusão de histórias complementares e re-interpretações, através de novas imagens ou da re-articulação do próprio acervo, convidando a uma prática de *found footage* que ocupe as lacunas dessa história, contornando a entropia ao continuamente prolongar o filme eterno – aqui, mesmo o perdido poderia ser reconstituído e reassimilado.

Nas artes para Stiegler e no cinema para Frampton, vemos reativada a positividade potencial do arquivo enquanto uma abertura para o futuro, ajudando a iluminar a outra face da “febre” de arquivo para Derrida – a estrutura de uma promessa, contida no arquivo. Pois o arquivo deve sua existência enquanto reservatório, aquilo que aposta no futuro de seu acesso, especialmente quando é ainda possível de ser imbuído de sentido e principalmente quando abre-se para a interpretação múltipla dos contemporâneos, a produção de diferenças e tempos diferidos. Interessa pensar, e mesmo especular, numa prática fílmica que aponte para subversões do estado entrópico-melancólico rumo a uma prática remediadora, tal qual a metahistória de Frampton, ou a metaestabilidade almejada por Stiegler.

O que seria um filme de arquivo que cultiva neguentropia? Tal como sistemas abertos nutrem pequenas “ilhas de neguentropia”, dissonâncias organizadoras em meio a dissolução, instigo-me a pensar nas dissidências da melancolia dos arquivos. No momento, observo tal movimento em filmes de *Found Footage* que singularizam e individualizam um fragmento da história do cinema, estabelecendo com ele uma relação íntima, na qual a ruína das imagens não é o espectro corrosivo do tempo, mas sim a “manufatura” (como nomeia Peter Tscherkassky), aquilo que expõe os traços de um narrador-colecionador, apontando uma vi-

vência não da imagem mas uma vivência com a imagem, que a imbui de sentido, e que busca que essa intimidade prolifere, potencializando o encontro exossomático com o arquivo, ou seja, da troca de energias com aquilo que ela (p)reserva.

As próprias origens da reapropriação fílmica apresentam um movimento desse tipo, quando Joseph Cornell remonta em 1936 o filme *East of Burneo*³, de modo a fazer com que a presença hipnótica da atriz Rose Hobart eclipse toda a narrativa do filme, cuja trilha sonora é substituída por um disco de coleção particular do artista, que também adiciona filtros de cores diferentes nas três versões que fez do filme, imprimindo assim subjetividade e multiplicidade sobre o material. Esse potencial enquanto reservatório de energias, de subversão da entropia que o cinema e o arquivo instigam é também o que estrutura seu filme *By Night with Torch and Spear* (1942), todo feito de cenas reproduzidas ao contrário, permitindo a natureza re-integrar-se da dispersão do tempo, truque primordial e anti-entrópico do cinema. A máquina fotográfica, afinal, é um dispositivo para acúmulo de energias, diz Frampton, e tem o poder de ressuscitar corpos (FRAMPTON, 1983, p. 112).

O artista aqui não só encontra imagens, pois se encontra em imagens, as absorve em seu fazer. Décadas depois de Cornell, esse metabolismo positivo do encontro com a imagem é o que move alguns filmes do nova iorquino Jerry Tartaglia, que em *Remembrance* (1994) mistura imagens de sua infância com imagens que coletou dos filmes de Greta Garbo, musa que lhe serviu de escape para formular sua sexualidade ao longo dos anos. “A Rainha em mim está viva quando Garbo está viva”, afirma em sua assimilação positiva do arquivo, que inscreve sua história pessoal junto da história do cinema, põe-se em movimento e se perpetua junto dessas imagens.

Mesmo a corrosão de formas imbui-se de outros valores nesses filmes, surgindo como uma matriz sensorial no filme *De Profundis* (1995) de Lawrence Brose, que explora a sexualidade e pensamentos de Oscar Wilde em imagens homoafetivas do acervo pessoal do cineasta, que são corroídas visando uma paralela estética de transgressão, uma afetação do arquivo que ilumine seu aspecto palpável e presente, tornando sensual o jogo de visibilidade e invisibilidade da ruína. A tarefa que devemos a história é re-escrevê-la, cita o filme a partir de Oscar Wilde, caminhando para metahistória que visa catalisar as energias contidas, mal comportadas no arquivo.

A questão aparece ainda mais expressa no filme-ensaio *Nitrate Kisses* (1993) de Barbara Hammer, no qual o contato com arquivos de um filme dos anos 1930, sobre Sodoma e Gomorra, permite a cineasta a duplamente desafiar a catástrofe que persegue os arquivos da homossexualidade: recuperando o filme e acentuando sua latência *queer*, tal vestígio vira uma matriz para que a própria cineasta retrate amor e sexo homoafetivo com sua câmera, filmando em alto grão e contraste, fazendo emergir da ruína e da invisibilidade um arquivo não-patriarcal (uma das aberturas para o futuro, diz Derrida) que se sobrepõe às lacunas da história. O filme inicia, inclusive, com fotografias rasgadas se auto-regenerando.

3 - *The Eclipse/Rose Hobart* (1936-1943).

Mesmo quando em ruínas, as imagens desses filmes parecem buscar no arquivo, e seu reservatório de passado, temporalidades outras do que a da irreversibilidade entrópica, apontando, por exemplo para individualizações, como em Tartaglia, para a transgressão em Brose e a reparação, em Hammer, redirecionando e resistindo ao movimento de declínio à catástrofe para presentes e futuros assimiláveis. Algo de “não-biodegradável” se inscreve nos arquivos e permite inscrever através deles, desafiando a morbidez da ruína, fazendo com que não só a entropia como também a neguentropia sejam potenciais postos em atrito no re-uso poético de imagens fílmicas.

Referências

- BENJAMIN, W. *The origin of german tragic drama*. Londres: Verso, 1985.
- BLÜMLINGER, C. *Cinema de seconde main*. Paris: Klincksieck, 2013.
- DERRIDA, J. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Editora Relume Ltda, 2001.
- _____. *Memoirs of the Blind: The Self-portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- _____. “Biodegradables: Seven diary fragments”. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 15, nº 4, 1989.
- ELSAESSER, T. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- EXPERIMENTAL CINEMA. *Memory Fade*. *Experimental Cinema*, 2019. Disponível em: <<https://expcinema.org/site/es/wiki/obra/memory-fade>>. Acessado em: 02 Dez. 2019.
- FRAMPTON, H. *Circles of Confusion: Film, Photography, Video, Texts 1968 – 1980*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.
- FOSTER, H. “An archival impulse”. *October*, Cambridge, nº 110, pp. 03-22, outono 2004.
- GUNNING, T. “Finding the way: films found on a scrap heap”. *Revista Laika*, São Paulo, vol. 3, no 5, Junho de 2014.
- HABIB, A. *L’attrait de la ruine*. Bruxelas: Yellow Now, 2011.
- MOSER, W. “Melancolie et Nostalgie: affets de la Späzeit”. *Études Littéraires*, Paris, vol. 31, nº2, 1999.
- PRIGOGINE, I. *O Nascimento do Tempo*. Rio de Janeiro: Edições 70, 2004.
- RUSSEL, C. *Archivology*. Durham: Duke University Press, 2018.
- SKOLLER, J. *Shadows, specters, shards*. Minessota: University of Minessota Press, 2005.
- STIEGLER, B. *The Neganthropocene*. Londres: Open Humanities Press, 2018.

La Parole Vivant – A declamação no cinema de Eugène Green¹

La Parole Vivant – The declamation
on Eugène Green’s cinema

Rogério Eduardo Moreira Pereira²
(Mestrando – Unicamp)

Resumo: Esta pesquisa pretende investigar a declamação inscrita no cinema de Eugène Green, no qual a palavra se faz protagonista em detrimento da dramaticidade, identificando, relacionando e contrapondo as diversas características distintas da atuação e de seus locais de manifestação em sua obra. Para tal, serão analisados os elementos formais de representação e do discurso em seus papéis codificadores e corporificadores da palavra declamada.

Palavras-chave: Atuação, Encenação, Declamação.

Abstract: This research aims to investigate the declamation within Eugène Green’s cinema, in which the word becomes the protagonist to the detriment of the dramaticity, identifying, relating and counterbalancing the different characteristics of the performance and its places of manifestation in his work. To this end, the formal elements of representation and discourse will be analyzed in their codifying and embodying roles of the spoken word.

Keywords: Acting, Staging, Declamation.

Eugène Green nasceu nos Estados Unidos e se radicou na França na década de 60, adotando assim o francês como sua língua mãe e matéria-prima de sua obra. Desde então, é de lá que lança seu olhar ímpar e um tanto anacrônico sobre o mundo e a arte, reanimando e rearticulando estéticas, técnicas e elementos retóricos clássicos, como entidades reverberadoras das questões da modernidade.

Formado em Letras, fluente nas línguas inglesa, francesa, italiana e portuguesa, também pesquisador de linguística, sempre teve como elemento imanente das linguagens as quais trabalhou, seja ela teatro, literatura ou cinema, a própria língua em si. Desta forma, esta se constituiu então como principal instrumento não só deste processo enunciador, como base estruturante de toda a *genesis* de sua concepção artística. Revelando ser no encontro com a língua francesa e na ancestralidade trazida de sua cultura o norteador dos seus estudos através do Renascimento e do Barroco, períodos aos quais os preceitos culturais e o

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: linguagens, reinvenções e intersecções.

2 - Mestrando em Multimeios na UNICAMP e graduação em Artes pelo Centro Universitário Claretiano (2014). Participa do Grupo de Estudos sobre o Ator no Audiovisual (GEAs) na UNICAMP

patrimônio legado revelavam a tradição do domínio e da importância da língua enquanto entidade geradora de signos, resolvendo assim agir nesse esforço de atualizar a redescoberta de um passado no presente.

A declamação sempre esteve em prol da apresentação, do emprego da palavra em sua forma oral nas suas diversas aplicações e intenções, tanto no contexto de um fórum quanto do palco, a palavra e suas reverberações estabeleciam um diálogo direto com o público, propiciando a criação de imagens persuasivas através de uma narrativa não necessariamente evidenciada pela dramaticidade. E é no naturalismo, na ausência dos excessos e dos gestos codificados, que permeava a forma de expressão do homem do barroco. Sobre ele Green diz:

O homem barroco considerava que o gesto era uma linguagem natural e universal, que, na sua forma primitiva e inteiramente silenciosa, permitia aos seres humanos comunicar ideias e sentimentos. A total ausência de referências a um “tesouro” de vocabulário gestual indica claramente que, embora houvesse regras e princípios gerais para falar em público, bem como um fundo comum de gestos, não havia uma codificação tão precisa como a de Kathakali, por exemplo. O falante era livre para inventar seus gestos, fazer escolhas, como na declamação, e o ator podia modificar elementos de sua linguagem corporal de uma performance para outra. (GREEN, 2001, p.145)

Há notadamente em seus filmes um proclamado arrojo transcendentalista, seus personagens não vivenciam o mundano, através da erudição e da arte estão sempre em busca de uma iluminação. Os cenários, quase sempre minimalistas, são compostos de modo a refletir este estado de animo, com poucos objetos de cena, presentes apenas enquanto elementos simbólicos. É um cinema essencialmente de diálogo, sem muito espaço para ação. Além disso, sua principal característica estética é proclamada pela atuação em aberta negação ao naturalismo, onde exalta o apuro na entonação do texto e o minimalismo da expressividade. Esta propriedade se mostra mais efetiva por adensar os diálogos que majoritariamente possuem um caráter reflexivo, se aproximando da linguagem poética, afinal o emprego de um linguajar naturalista, coloquial, configurado neste contexto, resultaria deslocado, no mínimo gerando uma experiência de estranhamento. Esse princípio estético possui uma convergência com o proposto pelo cineasta francês Robert Bresson, uma inegável influência imediata e paradoxal a Eugène Green. Conhecido por sua concepção particular de atuação não psicologizada, formulada em seu *Notas do Cinematógrafo* (2014) e impressa em seus filmes, determinando em sua celebre tese que seus “atores” ajam como modelos: “Nada de atores. (Nada de direção de atores). Nada de papéis. (Nada de estudo de papéis). Nada de encenação. Mas a utilização de modelos, encontrados na vida. SER (modelos) no lugar de PARECER (atores)” (2014: p.18).

O que Bresson busca alcançar é exatamente desvincular a conexão do “ator” com o público, desvirtuar essa relação física direta inerente ao teatro, mas que inexistente no cinema. Integralizando o cinema no realismo de Bazin. Bresson rechaça o ator da sua pele de ator. Quer o homem vivo que está embaixo dela, na esperança de assim captar o pequeno milagre

da expressão naturalmente viva. Como diz a Roland Monod, em entrevista a Cahiers du Cinema: “Sobretudo nada de tom, nem de intenção. Não pense no que diz, fale maquinalmente. Quando se fala não se pensa no que se quer dizer. Levado pelo que se diz, deixam-se as palavras simples, diretas. O ator no cinema deve se contentar em dizer seu texto. Deve deixar de explicar o que já foi compreendido. Não representar nada. Não explicar nada”.³

A aproximação entre as metodologias de atuação de Bresson e Green se tornam consistentes através da evidente busca pela visualidade de algo enigmático que é concebida e não representada. Não a construção de um personagem gerada através da ação física e psíquica do ator, mas algo que se revela enquanto ausência: “O importante não é o que eles me mostram, mas o que escondem de mim, e sobretudo o que não suspeitam que está dentro deles” (BRESSION, p. 18).

Um paradoxo relevante a ser traçado entre a obra de Bresson e Green reside entre a recusa patente do cinema enquanto reprodução teatral em contraposição a sua cinematograficidade⁴ proposta pelo primeiro, questão chave de sua visão ontológica de cinema, sendo que para o segundo, a encenação teatral, herdada de sua experiência a frente da companhia *Théâtre de la Sapience*, é notoriamente inferida em sua concepção artística.

Essa cisão de Green diante da assumida influência bressoniana estritamente cinematográficas se acentuam e se complementam exatamente neste paradoxo, pois se para Bresson seus modelos deveriam ser atores não profissionais, nunca tendo atuado antes e que consecutivamente teriam uma única e exclusiva performance em tela com ele, pois só assim garantiriam o frescor e a naturalidade exigidas por ele, para Green seus atores são essencialmente teatrais e recorrentemente trabalham em mais de um dos seus filmes, selecionados por ele próprio em apresentações, mas seguindo o mesmo critério de “simbiose” entre a pessoa e o personagem proposta por Bresson. Para ele, os atores profissionais possuem a inteligência necessária para o auxiliar a capturar a interioridade do personagem e do oculto, se revelando pela palavra⁵.

Se para Bresson a gestualidade não deveria ser pensada, afinal a grande maioria dos movimentos que realizamos cotidianamente são automatizados (ibidem, p. 31), impondo em sua obra a negação da intenção, acreditando que o automatismo através das repetições de gestos e frases em tomadas sucessivas se fazem reveladoras de uma verdade não encenada. O que fica patente na declaração resgatada por Semolue de Pierre Klossowski, intérprete do negociante de grãos em *A Grande Testemunha* (1966), onde diz:

A questão era nos tratar como objetos inconscientes, deslocados arbitrariamente, as de resgatar o que era natural em cada um de nós, nos livrando das entonações falsas, dos gestos deformados, de todas as nossas escórias acumuladas pelos hábitos, pelas convenções. (SEMOLUE, 2011, p. 297)

3 - Cf. Roland Monod, “En travaillant avec Robert Bresson”, Cahiers du cinema, nº 64, p. 18, novembro de 1956.

4 - Filme de cinematografo é aquele em que a expressão é obtida pela relações de imagens e de sons, e não por uma mímica, gestos e entonações de voz (de atores ou de não atores). Que não analisa nem explica. Que recompõe p.21

5 - Entrevista dada em - La Manière, a documentary on the work of Eugène Green (2016)

Se voltarmos aos tratados para uso do orador, tal como escritos no século XVIII, estes já relacionavam essa ambivalência dentro daquele contexto. Os últimos capítulos do tratado de Michel Le Faucheur são dedicados ao gesto, neles ele ressalta a dicotomia entre a gestualidade codificada e a mimese:

Que ele [o gesto] apareça natural e nascido das coisas que dizes e do afeto que te faz dizê-las. Para todo o corpo, ele não deve mudar sua posição ou postura em nenhum momento. Mas também não deve permanecer imóvel como um baú. Se levatares a mão, ela não deve ser mais alta que os teus olhos. Os teus olhos devem sempre ver as tuas mãos, elas devem sempre rodear a tua cabeça, não debes estender os teus braços a mais de meio metro do tronco do teu corpo, os gestos devem ser muito pobres e muito modestos. (FLAUCHEUR, 1676, p. 225)

Quanto a gestualidade do corpo, Green parece reiterar essa sistemática retirando a representação de todo e qualquer gesto, mantendo apenas os movimentos mecânicos de deslocamento dos seus personagens e praticamente a estaticidade ao dialogarem, o gesto só se faz presente na ausência do todo, quando adquire seu papel central enquanto motor cênico expressionista da palavra. É através da escolha de fragmentar o corpo, de mostrar apenas os pés ou as mãos, parece indicar que através da ausência, cria-se a presença. A imagem da única parte do corpo, pelo que realmente contém, mas sobretudo pela ausência do que não vemos, numa espécie de sinédoque visual. São fartas as cenas ou até sequências inteiras nas quais apenas partes do corpo são enquadradas em close numa espécie de *tour de force* narrativo, dando não só corpo, como forma à palavra através da ausência. Um exemplo desta força é encontrado no filme *La Sapienza* (2014), onde temos uma sequência nos apresentando um trecho da história do arquiteto renascentista Borromini, utilizando apenas enquadramentos de recortes de seu corpo, nunca nos revelando a sua face.

Da mesma forma, a ênfase vocal está na energia extra, não na ampliação. Tudo contribui para fazer desta arte de eloquência uma arte extremamente codificada por regras retóricas e cânones, porém ele ressalta que esta arte deve ser escondida, é aqui que entra o fingimento. O que o público vem cumprimentar no teatro é a arte da ocultação. O natural é o resultado desta dissimulação. Charles Sorel define muito bem esta arte de fingir: “A maior arte que existe é saber esconder bem a arte: é desta forma que deleitamos os homens em admiração, fazendo-os crer que falamos bem naturalmente e sem qualquer afetação. O próprio artifício que se repete, finalmente nos dá uma habituação para dizer bem.” (1981, p. 270)

A declamação, por sua natureza híbrida, uma vez que a voz é tanto uma parte da esfera das paixões como da esfera da música e da linguagem, tem na dramaturgia a pontuação como o meio indicativo de como essas esferas devem se articular. Os dramaturgos pontuam dramaticamente: porque ao escreverem para serem lidos em voz alta ouvem o que escrevem, e suas vírgulas, seus pontos de exclamação, são indicações de dicção. As inflexões depositadas em nós, segundo Riccoboni, vêm ao encontro do universo sonoro dos tons. O que ele chama de “declamar sobre os tons da alma”. São os “tons” que regulam o jogo dos atores, encontrar o tom desejado é sempre um desafio ao ator, porém no cinema de Green

diante da uniformidade e da negação de uma virtuosidade tonal, a preocupação reside em imprimir a palavra limpa ao alcance do ouvido do espectador, esta sintonia é indicada por Zaepfel em seu *Quelques notes sur la déclamation* na qual resgatando Riccoboni ele declara a importância desta dinâmica: “Ao evitar discordâncias entre o espectador e o ator, ou seja, notas estranhas à harmonia, cada uma tomando o tom da outra, Riccoboni estabelece as relações de um consenso sonoro e tonal dos intérpretes e do público, durante a performance.” (2006, p.69). É através desta conformidade que se estabelece a encarnação da palavra no cinema de Green, por intermédio da comunicação em uníssono, harmonizada pela pronúncia, entonação e ritmo. Porém, é importante destacar que alguns autores apontam alguns contrapontos nesta relação, Jacqueline Nacache vê a declamação como uma limitadora da voz do ator. Segunda ela:

A declamação, de há muito inimiga do teatro, o é também do cinema. Na adaptação de obras teatrais, as tiradas e os monólogos são mantidos sob alta vigilância. A ação desenfreada que rodeia o «monólogo dos narizes» limita os efeitos aos quais poderia entregar-se Gérard Depardieu em *Cyrano de Bergerac* (J.-P. Rappeneau, 1990); um jogo de espelhos encerra o “To be or not to be” de Kenneth Branagh em *Hamlet* (1996). Domar as vozes continua a ser a grande questão do cinema. (2012: 14)

Mesmo colocando a declamação como inimiga, ela conclui dizendo que é necessário domar as vozes, o que ainda sim, encontra certa convergência com os preceitos propostos por Green.

A obra de Eugene Green abre um caminho e nos ajuda a fazer as únicas perguntas verdadeiramente desafiadoras sobre a declamação barroca hoje: como o público a recebe? O que leva os atores a se sujeitarem a ela? O fato de termos de pronunciar consoantes mais ou menos latentes é, sem dúvida, um assunto importante de questionamento, por um lado, para especialistas, por outro, para atores que querem ser “historicamente informados”. O trabalho gestual e a amplitude vocal são parâmetros “artificiais” com os quais constroem sua atuação. Isto lhes permite não brincar “psicologicamente”; podem não só invocar sensações e emoções pessoais, mas também divertir-se, ampliando-as através do trabalho de entonações musicais, através do poder do gesto e, ao mesmo tempo, encontrando uma sinceridade que não é naturalista. A declamação barroca permanece assim, uma língua que divide, uma língua que não é mais falada no teatro, uma língua muitas vezes elogiada pelo público, na sua estranheza e beleza.

O magnetismo de sua estética se propaga em prol de um princípio ontológico, revelador, e por isso está mais atada a noção de um “naturalismo” exatamente por adensar em sua forma o diálogo completo entre duas interioridades em sintonia, a palavra enquanto ideia no roteiro, é transfigurada sem ruídos pelo ator, em palavra enquanto imagem e corpo para o espectador.

Assim como no filme *La Sapienza* (2014), o cinema de Eugene Green nos convida a reapropriar-nos de um espaço e de um tempo de observação: aqui, onde tudo é desorientador, a imagem volta a viver fora dos seus hábitos, dos seus clichés. Queima, como a luz das velas que ilumina o filme, em seu movimento incessante. Nessa assincronia pessoal do contingente, inconscientemente, Eugène Green transformou seu cinema em um ato de resistência, totalmente inscrito em seu tempo. Assim como a arquitetura introduz os fiéis a um templo, a um espaço, assim o faz seu cinema, condicionando a forma como vemos a luz e nos permitindo descobrir aspectos escondidos do mundo.

Referências

- BRESSON, R. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.
- FAUCHEUR, M. Le, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*. Paris: Conrart, 1676.
- GREEN, E. *La parole baroque*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.
- NACCACHE, J. *O Ator de Cinema*. Lisboa:Ed. Texto & Grafia, 2012.
- RICCOBONI L. *Les Pensées sur la déclamation*. Paris: Briasson, 1738.
- SEMOLUE, J. *Bresson ou o ato puro das metamorfoses*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- SOREL C., *De la manière de bien parler*, em *De la connaissance des bons livres*. Paris: André Pralard, 1671, Genève-Paris, 1981.

A direção de fotografia e a poética do espaço¹

Cinematography and space poetics

Rogério Luiz Silva de Oliveira²

(Doutor - UESB)

Resumo: O texto propõe uma reflexão sobre a relação entre a direção de fotografia e o espaço. Toma como objeto de análise o processo criativo das narrativas audiovisuais *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). A ideia é apresentada em diálogo com a poética do espaço de Gaston Bachelard, procurando compreender a forma particular como um vídeo-roteiro suscita, por meio do registro cinematográfico da espacialidade, ideias para um longa-metragem.

Palavras-chave: Cinematografia, espaço, criação, vídeo-roteiro.

Abstract: The text proposes a reflection on the relationship between cinematography and space. It takes as its object of analysis the creative process of the audiovisual narratives *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (2004) and *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). The idea is presented in dialogue with Gaston Bachelard's poetics of space, trying to understand a specific format such as a video script that, through the cinematographic record of space, gives rise to ideas for a feature film.

Keywords: Cinematography, space, creation, video-script.

Introdução

Separados no tempo por cinco anos, os dois trabalhos dirigidos por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes são construídos por uma amálgama imagética captada numa longa viagem pelos estados brasileiros de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Bahia, Sergipe e Alagoas nos anos de 1999 e 2000. Assinada por Heloísa Passos, e com as imagens adicionais de Daniel Aragão e Carlos Eduardo, a direção de fotografia lança um olhar aberto e livre sobre os distintos espaços encontrados no trajeto percorrido pelo vasto território nordestino. Nitidamente misturando tecnologias, resoluções e acabamentos técnicos, as imagens, a princípio vistas no vídeo-documentário *Sertão de Acrílico*, dão conta de uma multifacetada composição cultural manifestada em paisagens naturais e humanas, além do registro de pessoas em seus afazeres sociais. Cabe sublinhar, de partida, que as imagens brutas utilizadas na montagem final desse vídeo-documentário serviram como matéria-prima também para a construção do longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Neste segundo caso, o cons-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário Temático Teorias e análises da direção de fotografia.

2 - Professor de Direção de Fotografia do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Fotógrafo e realizador audiovisual.

tructo documental dá lugar a uma ficção protagonizada pelo personagem José Renato, um geólogo que viaja pela longa faixa do nordeste registrando as condições geossociais para a construção de um canal na região.

Uma análise do duo filmico em questão, em observância à dimensão espacial, não deixará passar o detalhe de que Joana, a destinatária das declarações de amor oriundas das elucubrações de um viajante solitário, é botânica por profissão. O processo de resignificação das imagens captadas pela câmera parece bem representado nesta apropriação criativa em que um geólogo escreve para uma botânica utilizando, como metáfora, a manifestação natural das plantas e das falhas geológicas filmadas ao longo do caminho. Nota-se o quanto as imagens brutas inspiram um jogo imaginativo que valoriza a direção de fotografia ao criar características para as personagens numa nítida inspiração nas imagens.

A proposição desta reflexão parte da ideia de que há uma metodologia de criação fílmica ao se adotar a observação e filmagem do espaço como procedimento criativo. Em terminologia ainda mais apropriada ao cinema, poderíamos até mesmo afirmar que há, nesse modo de proceder, a viabilidade de um dispositivo de criação audiovisual. Tendo em vista o modo de produção com recursos exíguos, a apropriação de espaços parece ser um caminho de viabilização de criação cinematográfica. Histórias e enredos, personagens e caracterizações podem ser concebidos a partir de um reconhecimento dos lugares e paisagens. E mais do que isso, a prática de exercícios experimentais que permitam um estudo sistematizado do ponto de vista audiovisual e acerca dos espaços, com vistas à criação de filmes ficcionais.

Vídeo-roteiro

Ao tomarmos o documentário *Sertão de Acrílico* como um vídeo-roteiro, tomando de empréstimo a definição de Philippe Dubois, ao falar sobre o conjunto da obra de Jean-Luc Godard, será possível verificar o quanto a recorrência de determinados elementos espaciais registrados pela câmera de forma livre, favoreceu a criação das tensões e distintas nuances em cada um dos trabalhos. Nesse sentido, *Sertão de Acrílico* estaria para *Viajo porque preciso* na mesma proporção em que um vídeo-roteiro está para um longa-metragem. Vale muito, nesse sentido, a definição de Philippe Dubois sobre os vídeo-roteiros de Jean-Luc Godard, ao lembrar que “tais trabalhos não devem ser de modo algum considerados o programa ou a prefiguração dos filmes aos quais correspondem” (DUBOIS, 2004, p. 302). Indo ainda mais fundo, os vídeo-roteiros seriam como rascunhos, esboços, notas de pesquisador. Ensaios, no sentido estrito (idem) e que teriam, por sua vez, vida e dinâmica próprias. O caráter que identificamos nessas imagens é justamente o de uma cinematografia que opera livremente e atenta às possibilidades composicionais imagéticas oferecidas pela paisagem.

O alcance da proposta aqui delineada permite identificar que o vídeo-roteiro em questão configura uma proposta de cinematografia colocada a serviço da averiguação do espaço, com vistas ao desenvolvimento de uma ideia narrativa. Ainda que *Sertão de Acrílico* não tenha sido realizado necessariamente com essa intenção de resultar num longa-metragem, mesmo assim propomos pensar que ele pode ser um exercício audiovisual materializado em

Viajo porque preciso sob outra feição. O longa-metragem apresenta estratégias criativas não contempladas pelo curta e, acima de tudo, segue um caminho completamente diferente do seu antecessor, traduzindo a autonomia de cada um deles.

Refletindo especialmente sobre as imagens de *Sertão de Acrílico*, haveremos de pensar o quanto o exercício da câmera põe a prova os limites do espaço, demonstrando potencialidades dos lugares. De pensar que, por exemplo, o título do longa-metragem é inspirado numa imagem encontrada pela câmera documental na parede do banheiro de um estabelecimento à margem da estrada.



Figura 1: Frase “Viajo porque preciso, volto porque te amo” em parede do banheiro. | Fonte: Filme *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, dirigido por Karim Ainouz e Marcelo Gomes.

Este é apenas um dos exemplos de cenários encontrados pela câmera documental que, na ficção, ganha quase que as feições de locação. Quartos de hotel de beira de estrada, casas de moradores das localidades filmadas, cidade vazia, trabalhadores, festas. As ocasiões registradas em *Sertão de Acrílico* ganham uma ressignificação que contribuem para a construção da personagem José Renato. A profundidade da solidão do geólogo se torna possível por meio da riqueza de detalhes da descrição das imagens documentais, como a que é feita no segundo dia da viagem do protagonista de *Viajo porque preciso*:

“Dia 2. Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: trinta dias. Porra, trinta dias. Estou na BR 432, quilômetro 45. Altitude 450 metros. O clima da região é árido, o terreno terciário. Argilas de calcário, compostas por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho-arroxeadado, de idade cambriana. A região se chama Varzinha – apesar disso não vejo nenhuma várzea. São doze horas da manhã” (GOMES; AÏNOUZ, 2015, p. 32-38).

A experiência da câmera ainda ocasiona a manipulação cronológica. Apesar de localizadas num contexto cronológico estabelecido pelo roteiro (pois a narração funciona como um diário), as imagens outrora documentais ganham nova configuração temporal. Há inversões feitas ao sabor do dispositivo estabelecido pelos diretores.

A imagem e a paisagem

O encontro entre a câmera e os ambientes, com tudo aquilo que eles apresentam, funciona como um dispositivo frutífero, do ponto de vista plástico e narrativo, para a criação audiovisual. Isso, por sua vez, nos conduz a outro aspecto fundamental da reflexão aqui anunciada: a câmera promove uma poética do espaço, associada, por nós, à filosofia da imaginação proposta por Gaston Bachelard. Ao propor sua particular fenomenologia da imaginação (BACHELARD, 1978, p. 184), o filósofo induz a observação, por exemplo, sobre a possibilidade de um espaço como a casa ser tomado como instrumento de análise para a alma humana (BACHELARD, 1978, p. 197). Não à toa, a construção da personagem José Renato leva em consideração tantas imagens encontradas pela direção de fotografia na longa viagem de pesquisa da equipe de realização e materializadas, a princípio, em *Sertão de Acrílico*.

A construção analítica aqui proposta pode também ser reforçada com as contribuições de um cineasta que muito dedicou atenção às paisagens enquanto matriz e objeto de suas imagens. Abbas Kiarostami, no texto *Fotografia e Natureza* evoca uma palestra proferida em Dordonha sobre o tema paisagem, demonstrando o quanto a observação da natureza com sua câmera fotográfica possibilita uma apreensão que culmine em processo criativo no cinema. Kiarostami parecer ser um grande representante desse tipo de construção cinematográfica em que espaço funciona como dispositivo de criação. É interessante ainda perceber como figura, para ele, a câmera digital em sua elaboração criativa. Para Kiarostami, em se tratando do reconhecimento dos espaços onde seus filmes seriam gravados, era fundamental a observação da natureza, muitas vezes até as locações, com um outro equipamento que não a câmera principal utilizada pela direção de fotografia. Ainda que em tom de brincadeira, a piada por ele contada nessa mesma conferência é bastante ilustrativa no sentido de compreender o quanto a filmagem com uma outra câmera que não fosse a principal (cinematográfica) e todos os seus aparatos, é essencial para se perceber as coisas e os lugares: “Há uma prece que diz: ‘Deus, mostra-me as coisas e as pessoas por aquilo que elas são e elimina as falsidades que podem confundir minha percepção’. E Deus criou a câmera digital” (KIAROSTAMI, 2004, p. 187).

Ao revelarmos o contexto dessa passagem, entenderemos melhor que, no final das contas, o que o cineasta procura dizer é que a câmera sempre à mão, sem os artifícios que direcionam a captura da imagem, tais como a direção e seus procedimentos - como a ordem da ação -, permite uma contemplação da natureza. As ideias do cineasta iraniano aqui ajudam na construção da ferramenta analítica que propomos construir. A atenção dada à câmera digital portátil implica na observância aos próprios lugares e suas dinâmicas específicas.

A busca, então, é por identificar que o vídeo-roteiro em questão, *Sertão de Acrílico*, configura uma proposta de cinematografia colocada a serviço da averiguação do espaço com vistas ao desenvolvimento de uma ideia narrativa sustentada não apenas no espaço, diga-se de passagem, mas apontando para outro aspecto indispensável dessa constituição: as paisagens humanas, tal como pensa a geografia humana, por sua vez preocupada em

realizar estudos “nos domínios da atividade humana em termos espaciais e suas expressões ambientais” (COSGROVE, 2004, p. 95). Curioso observar, nesse sentido, o modo como as paisagens captadas pela câmera inspira uma construção dramática que tem como personagens dois perfis que designam uma estrutura espacial, como é o que acontece em *Viajo porque preciso*.

Cinematografia e espacialidade humana

A breve reflexão apresentada em torno do tema proposto não deixa de considerar, desse modo, as presenças humanas inventariadas pela câmera de *Sertão de Acrílico*. Elas ganham nova dimensão em *Viajo porque preciso*. Em alguma medida, é a presença das pessoas que ajuda na remodelação dos ambientes. Os flagrantes capturados pela câmera documental ajudam na composição da cena em que o espaço serve, ao mesmo tempo, como gatilho inspirador e palco das manifestações culturais humanas.

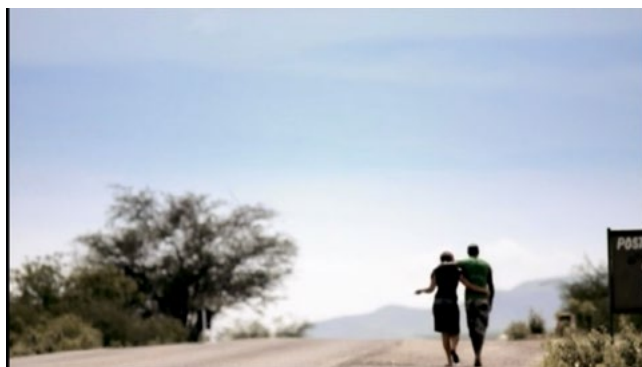


Figura 2: Figuras humanas se misturam à paisagem. | Fonte: Filme *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, dirigido por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.



Figura 3: Figuras humanas se misturam à paisagem árida. | Fonte: Filme *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, dirigido por Karim Aïnouz e Marcelo Gomes.

A direção de fotografia, aqui, encontraria exemplificação do seu quê humanístico, à medida em registra, enquanto observa, o vai-e-vem das pessoas em meio aos horizontes áridos que são enquadrados pela câmera. É nesse sentido também que, uma vez mais, consideramos as contribuições de uma geografia humanística, justamente por ela compreender que a paisagem é não apenas uma “maneira de ver”, mas também de harmonizar o mundo em uma unidade visual (COSGROVE, 2004, p. 95). Os seres humanos estão, desse modo, integrados à paisagem. São não apenas parte, mas as coisas mais importantes. São essas linhas deitadas da paisagem geográfica que se misturam ao alinhamento vertical composto

de homens e mulheres, registrados, muitas vezes, por uma câmera operada de dentro do carro. Convém ressaltar, contudo, que é quando a operação de câmera se rende ao mergulho do encontro com as pessoas nos interiores das casas se torna possível desvendar os detalhes da paisagem.



Figura 4: Seu Nino e Dona Perpétua. | Fonte: Filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, dirigido por Karim Ainouz e Marcelo Gomes.



Figura 5: Fábrica de colchão de chita. Seu Juca e seu filho Evandro. | Fonte: Filme *Sertão de Acrílico Azul Piscina*, dirigido por Karim Ainouz e Marcelo Gomes.

É assim que são encontrados Seu Nino e Dona Perpétua ou Seu Juca e seu filho Evandro. Os primeiros porque passam a constituir o relato de José Renato pelo fato de serem um casal que estão juntos há muito tempo e que nunca brigaram; os outros dois por serem os donos de um fábrica de colchões de chita, um símbolo explorado ao longo do texto do geólogo e que nos conduz pelas ricas variações de uma paisagem geográfica e ao mesmo tempo humana.

Por fim, cabe destacar um último aspecto do dispositivo sugerido por este processo conjugado de criação de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Diz respeito ao fato de que o personagem-protagonista está, estrategicamente preparado para observar a paisagem, não apenas por ter esse princípio como uma prática profissional e por ser um geólogo. A primeira intervenção da voz de José Renato, personagem de *Viajo porque preciso*, é para relacionar os itens que ele está levando em sua viagem:

“Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas, martelo, bússola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso oito vezes, lápis vitrográfico, trena de dois metros, ímã, estereoscópio de espelho, cantil, ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, planímetro, cur-

vímetro, altímetro, máquina fotográfica, câmera super 8 e a câmera digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão” (GOMES; AÏNOUZ, 2015, p. 21-26).

Os recursos de análise do solo e das condições geológicas de uma vasta região dividem espaço com máquina fotográfica e câmeras filmadoras. A opção por esses últimos elementos dá uma demonstração final de que a observação do espaço, com a mediação de equipamentos de registro de imagem, tornou possível uma construção fílmica ficcional, a partir da observação documentada das investidas de um espaço pulsante e inspirador.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. p. 183-354).

COSGROVE, Denis. *A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. In: ROSENDAHL, Zeny e CORRÊA, Roberto Lobato (org.). *Paisagem, tempo e cultura*. 2. Ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Tradução Mateus Araújo Silva. (Coleção cinema, teatro e modernidade).

GOMES, Marcelo e AÏNOUZ, Karim. *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

KIAROSTAMI, Abbas. *Dois ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa de Youssef Ishagpour*. São Paulo: Cosac & Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, R. L. S. *Memória e Criação na Direção de Fotografia*. Tese (Doutorado). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista - BA, 2016.

Referências audiovisuais

SERTÃO de acrílico azul-piscina. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil. 2003. 26 min. Colorido.

VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Brasil. 2009. 75 min. Colorido.

Descolonizar do pensar e das infraestruturas Na Maré Profunda¹

Decolonize of thinking and infrastructures Deep Down Tidal

Ruy César Campos Figueiredo²
 (Doutorando - UERJ)

Resumo: Reflete-se sobre questões relacionadas ao trabalho *Na Maré Profunda* (2017), da artista Tabita Rezaire. Coloca-se breve atenção, portanto, sobre as relações entre imagem em movimento pós-digital e a colheita de uma cura descolonial das infraestruturas que possibilitam a rede digital existir, como os cabos submarinos de fibra-óptica e o próprio oceano

Palavras-chave: Água, animismo, infraestrutura, arte pós-digital, cabos submarinos.

Abstract: A reflection on issues related with the artwork *Deep Down Tidal* (2017), by Tabita Rezaire. It is briefly highlighted, therefore, the relations between post-digital moving image and the harvesting of a decolonial healing of the infrastructures which allow the digital network to exist, as fiber-optic submarine cables and the very ocean.

Keywords: Water, animism, infrastructure, post-digital art, submarine cables

No território das africanidades estão se dando os fenômenos mais singularmente intensos e mágicos no contexto tecnodigital da contemporaneidade. Fenômenos infelizmente ainda muito invisibilizados, não discutidos e pouco disseminados nos campos de produção do conhecimento. Essa invisibilidade, na verdade, é sintomática dos atritos que a compreensão científica ocidental do que é conhecimento encontra quando pisa na África.

A obra audiovisual *Na Maré Profunda*, de Tabita Rezaire, faz um corte transversal na Internet. Essa transversalidade corta através de temas como o enviesamento racista dos algoritmos em redes sociais e o legado colonial embutido nas infraestruturas midiáticas dos cabos submarinos de fibra óptica. Tabita Rezaire busca colher uma cura descolonial ao extrair, em seu filme instalativo, a realidade da colonialidade, do legado colonial, embutido na arquitetura da Internet.

Brestow (2017), no texto curatorial da exposição *Post-African Futures (Joanesburgo - 2015)*, afirma que a falta de alcance do conhecimento sobre como a África está posicionada em termos de tecnologias midiáticas gera dois problemas: por um lado, nega as consequên-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos.

2 - Artista-pesquisador. Doutorando em Tecnologias da Comunicação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Mestre em Artes na Universidade Federal do Ceará - UFCE, Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza - UNIFOR.

cias da realização do neocolonialismo através de tecnologias comunicacionais e, por outro lado, presume que não existem histórias únicas e regionais sobre tecnologia. Nesse contexto, pouca atenção se dá para as questões socioculturais, epistemológicas ou filosóficas dos sistemas técnicos que emergem nas práticas não ocidentais com tecnologia, mídia e arte.

Rezaire conceitua suas obras como sementes para a colheita de uma cura descolonial, o que provoca pensar na formulação que o recém-falecido mídia-arqueólogo do cinema Thomas Elsaesser fez sobre o que é o ponto crucial do digital, o seu cinema e sua relação com a realidade:

o ponto mais importante é que um filme criado em torno da pós-produção tem uma relação diferente com o evento pro-filmico. Quando se faz cinema analógico, centrado na produção, busca-se *capturar* a realidade para a *arrear* [*harness*] como *representação*. Quando se faz cinema digital, concebido desde a pós-produção, procede-se por forma de *extração* da realidade, para a *colher*. Ao invés de revelação (a ontologia do cinema de Jean Epstein a Andre Bazin, de Siefried Kracauer a Stanley Cavell), a pós-produção trata o mundo como dados a serem processados ou minerados, como matéria prima e recursos a serem explorados. (ELSAESSER, 2014, p.10; trad. minha)³

O vídeo é exposto em uma grande tela panorâmica curvada, durando cerca de 18 minutos. A primeira imagem que aparece é a de um ícone de sinal de *wi-fi* sobreposto pelo desenho de uma mão com a cor de pele branca ao lado de sua réplica em azul transparente; a mão branca segura um telefone celular e no plano de fundo vemos o espaço sideral repleto de estrelas.

Após o ícone de *wi-fi* sumir, aparece sobreposta ao espaço sideral uma jovem negra segurando um telefone celular no interior de uma nuvem. A jovem conversa com uma amiga, em inglês sotaqueado de África, sobre seu sentimento de frustração diante do racismo que sofre por parte dos algoritmos do Facebook. O plano de fundo muda, então, do espaço estelar para um oceano digital em movimento, sobre o qual diversas telas de busca de imagens do Google passam a se sobrepor, demonstrando resultados que revelam estereótipos racistas embutidos no processamento algorítmico das imagens. Em *voz-over*, escutamos a jovem falar sobre racismo *on-line* e consumo de dados.

Vemos aí claramente uma disposição a se articular uma experiência peculiar em torno da rede digital, suas metáforas atmosféricas (como a nuvem), galácticas (como o ciberespaço) e oceânicas (como navegação), o uso da atenção como uma fonte de lucro pelas redes sociais, os entranhamentos entre o espaço *off-line* e o espaço *on-line*, além do corpo negro diante das decisões algorítmicas.

Nos deparamos também com elementos suficientes para pensar que a conexão em rede deve ser situada também a partir da experiência corporificada daqueles que esbarram com algoritmos enviesados pelo racismo embutido na cultura de seus programadores e daqueles que, ainda que consumam dados, o fazem a partir de escolhas econômicas onde a balança distribui Internet, comida e vestimenta em um peso de custo equivalente.

Sem querer demonizar uma plataforma que reconhece como libertadora para muitas pessoas que encontraram um lugar para expressar e desenvolver suas identidades não normativas, Rezaire afirma ser a Internet um aparato de colonialidade, de legado do sistema colonial. Explicitamente, ela nos diz que através da Internet a matriz colonial de poder tenta controlar não mais a Terra, mas a mente, através do dispositivo digital: a Internet é um espaço de violência, os algoritmos são feitos por programadores de uma mentalidade eurocêntrica.

O discurso de conectividade obscurece a extração de nossa identidade e nossos afetos como recursos da economia da atenção, que monetiza visualizações e *coraçõezinhos* em prol do capital de Impérios como Google e Facebook. A atual expansão da economia da Internet aponta, nesse sentido, a necessidade de se conquistar o que é chamado de O3B – os *outros três bilhões* que estão no planeta Terra sem acesso à Internet. (PARKS, 2014)

Antes dessa questão se manifestar enquanto fenômeno dado nessa segunda década do século XXI, todavia, ainda em 1995, quando a Internet comercial começava a sua disseminação mais no Norte global, o londrino-paquistanês Ziauddin Sardar (citado diretamente por Rezaire na videoinstalação) escreveu seu ensaio sobre o ciberespaço o apontando como o *lado sombrio do Ocidente*, a nova fronteira da colonização.

Mas a noção de uma nova fronteira é uma formulação mística, construída para trazer o passado em uma unidade organizada e reinterpretada com o presente, enfatizando como o novo território deve ser dominado e controlado no futuro. A ocupação do ciberespaço tem paralelos diretos com a colonização de culturas não Ocidentais. O ciberespaço se tornou a nova fronteira da civilização Ocidental que projeta no ciberespaço todos os seus preconceitos coloniais e imagens de sexo e violência que sempre enquadrou as culturas não Ocidentais. (SARDAR, 1995, p. 777; trad. minha)

Quase 25 anos depois, aqui se menciona a existência da discussão sobre o que seria descolonizar mais do que esse ciberespaço (um conceito já mofado). Para Rezaire, a descolonização da Internet não envolveria apenas agir sobre o conteúdo e os algoritmos de seus programas, mas também sobre as suas infraestruturas que a distribuem através das águas oceânicas, com os cabos submarinos de fibra óptica que se sobrepõem e replicam rotas dos navios negreiros.

Ao estabelecer conexões entre a infraestrutura de cabos submarinos e o oceano como uma mídia comunicacional, Rezaire converge parcialmente com conexões que também têm sido feitas por teóricos que se referem constantemente aos cabos submarinos quando vão discutir temas emergentes na relação entre teoria das mídias e o oceano. John Durham Pe-

ters, por exemplo, escreve que para se entender sobre mídia, um conceito anfíbio⁴, devemos começar não no solo, mas no mar (PETERS, 2015, p. 76), referindo-se à Internet como um tipo de *inteligência extra-humana se espalhando em um meio oceânico*.

Nicole Starosielski, uma influência mais explícita no trabalho de Rezaire e que possui uma pesquisa extremamente instigante sobre os cabos submarinos que permitem a Internet existir como a conhecemos, escreve em um capítulo de seu livro *The Undersea Network* (2015) especificamente sobre como a oceanografia sempre contou com as tecnologias e infraestruturas de cabos submarinos para desenvolver sua epistemologia do oceano, e em outro capítulo sobre como essas infraestruturas se desenvolveram como parte do projeto de controle comunicacional mais efetivo dos Impérios sobre as colônias.

Também a relação entre o imaginário oceânico conectando cabos submarinos com espiritualidades aquáticas é um tema que ao menos uma vez emergiu, especificamente na área da Antropologia, através de Braun (2015), em seu estudo de caso sobre um grupo de trabalhadores chineses que viralizaram na Internet congolesa o registro de uma *sereia*, uma *Mami Wata* da mitologia Kinshasa⁵, encontrada no Rio Congo enquanto instalavam um cabo de fibra óptica. O próprio título do artigo de Braun, *Cyber Siren: What Mami Wata Reveals About the Internet and Chinese presence in Kinshasa*, sugere *Mami Wata*, ou o imaginário em torno dela, como agente epistemológico sobre a Internet e a presença chinesa no Congo.

Não é surpresa, assim, que na obra *Na Maré Profunda* sejam invocadas por Rezaire imagens de alteridades radicais habitantes do imaginário marítimo-aquático, como sereias e também monstros tentaculares. A monstruosidade tentacular como uma força epistemológica, por exemplo, tem se tornado objeto de atenção no pensamento midiático a partir da obra *Vampyroteuthis Infernalis* de Vilém Flusser. Em Flusser, encontramos um pensador que, conforme Felinto (2018, p. 121), sugere como o homem encontra seu *destino histórico-tecnológico na criatura das profundezas marinhas e nos abismos aquáticos em que habita* (FELINTO, 2018, p. 122).

E o oceano é, antes de tudo, água. Relacionar-se com esse elemento o considerando uma tecnologia da comunicação, como sugere Rezaire, é uma atitude ancestral que está relacionado com um modo de pensar animista. O animismo é, como escreveu em carta Viveiros de Castro para Donna Haraway, a única forma sensível de materialismo. Nas ciências, o termo foi cunhado pelo físico e químico Georg Erns Stahl para descrever a especificidade da matéria viva em face das coisas não vivas (BORCK, 2012, n.p.).

4 - Para Peters, o conceito de mídia é anfíbio no entremeio de organismo e artifício, e a zoologia seria teoria das mídias sem saber, um livro aberto de estudos comparados de mídia, conforme os organismos vivos nos revelam um assustador e comicamente diverso espectro morfológico e funcional de configurações historicamente sedimentadas de soluções para problemas da existência, que os humanos modulam através de técnicas e tecnologia. Os organismos vivos seriam um catálogo de aparatos técnicos, repletos de mídias esperando outras mídias as revelarem.

5 - Mami Wata é uma espiritualidade aquática pré-colonial de personificações diversas, mas comumente associada com a imagem da sereia e de uma bela mulher. No artigo de Braun, ela traz referências que afirmam que Mami Wata como uma metáfora para uma alteridade em termos de gênero, exotismo e modernidade, e que no caso específico analisado por Braun tem uma forma mais material e horrenda de uma cobra ao mesmo tempo que uma forma imaterial no espaço digital.

Seu sentido moderno e mais popular, todavia, é relacionado ao antropólogo Edward Burnett Tylor, que o usou para caracterizar uma visão de mundo não discriminante entre as matérias vivas e as não vivas, e que acredita em uma animação universal da natureza. O professor de Estudos Africanos da Universidade de Cape Town Harry Garuba (2012, n.p.) argumenta que o que antes era considerado como um erro, subdesenvolvimento cognitivo ou falha epistemológica, agora tem crescentemente ganhado atenção discursiva e se tornado objeto de investigação intelectual, além de plataforma de ação política.

Garuba sugere que o animismo seria assim um *outro spectral* que ao mesmo tempo constitui e assombra a *episteme* moderna, usado no contexto do modernismo colonialista como um receptáculo metafórico para tudo que seria uma negação da modernidade. Garuba coloca que se o conhecimento científico das ciências NÃO-humanas se devota ao estudo do mundo material através de protocolos metodológicos e práticas que primeiramente envolvem a limpeza dos objetos de todos traços simbólicos e de significados atribuído pelos *outros*, a própria identidade da ordem de conhecimento científico se constitui através do que exclui, tanto em termos de normas, quanto em termos de discurso e protocolos de enunciação.

O digital (atual campo de existência predominante do cinema) e a água são alteridades animísticas no pensamento de Rezaire, o primeiro dependendo do ambiente salgado da segunda para existir. *Como podemos disciplinar o conhecimento formal sobre o digital e o seu cinema os descolonizando e às suas infraestruturas?*

A aposta de Rezaire é de que por meio de práticas de cura se pode encontrar formas de combater esse modo de colonialismo: essa cura envolve entender o conhecimento e seus recursos, buscando diferentes fontes e diferentes formas de receber e compartilhar informação; envolve também reconhecer diversos meios, interfaces e tecnologias de comunicação; envolve um maior engajamento com as tecnologias presentes em nossos próprios corpos; reativando os canais e a energia erótica de nossos corpos; envolve atuar interseccionalmente a partir de uma diversidade de identidades marginalizadas e oprimidas: negros, transgêneros, esquisitos, macumbeiros e curandeiros.

Referências

BORCK, Cornelius. *Animism in the Sciences Then and Now*. e-flux Journal #36. 2012. Acessado em 13 de setembro de 2019 Disponível em: [<https://www.e-flux.com/journal/36/61266/animism-in-the-sciences-then-and-now/>].

BRAUN, Leslie. *Cyber Siren: What Mami Wata reveals about the Internet and Chinese presence in Kinshasa*. Canadian Journal of African Studies/La Revue canadienne des études africaines. 2015

BRISTOW, Tegan. *Post African futures: positioning the globalized digital within contemporary African cultural and decolonizing practices*. Critical African Studies, Vol. 9, No. 3, 281-301. 2017

- ELSAESSER, Thomas. *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*. Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU. ARTS. 2014 [2014.doku-arts.de/content/sidebar_fachtagung/Ethics-of-Appropriation.pdf]. Acessado em 13 de junho de 2019.
- FELINTO, Erick. *Oceano digital: imaginário marinho, tecnologia e identidade em Vilém Flusser*. Galaxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 39, set-dez., p. 110-123. 2018.
- GARUBA, Harry. *On Animism, Modernity/Colonialism, and the African Order of Knowledge: Provisional Reflections*. e-flux Journal #36. 2012
- MARZAL, Andrew. *Facebook Dragged into 'colonialism' row in India*. In: The Telegraph Online. [https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/asia/india/12150278/Facebook-dragged-into-colonialism-row-in-India.html]. 2016
- NAVEH, D. & BIRD-DAVID, N. *On Animisms, conservation and Immediacy*. In: A handbook on contemporary animism. Harvey G. Ed. Durham: Acumen Publishing, pp. 27-37. 2013
- PARKS, Lisa. *Stuff You Can Kick: Toward a Theory of Media Infrastructure*. In Between Humanities and the Digital, edited by Patrik Svennson and David Theo Goldberg, 355-840 Cambridge, MA: MIT Press, 2015.
- PETERS, John Durham. *Marvelous Clouds: Towards a philosophy of elemental media*. University of Chicago Press. 2015
- REZAIRE, Tabita. *Deep Down Tidal*. Goodman Gallery. Johannesburg. 2017.
- _____. *Cura descolonial: tecnologia, espiritualidade e o erótico*. Sesc Belenzinho. São Paulo. 2018.
- SARDAR, *alt.civilization.faq: cyberspace as the darker side of the west*. In Z. Sardar and J. R. Ravets (Eds.) *Cyberfutures: culture and politica on the information superhighway* (pp. 14-41) New York: New York University Press. 1995
- STAROSIELSKI, Nicole. *The Undersea Network*. Duke University Press. 2015.

Darwin na programação: Entre heroínas, cômicos, atualidades e seriados¹

Darwin in programming: Among heroines,
 comics, newsreel and series

Sancler Ebert²

(Doutorando - PPGCine/UFF - FIAMFAAM - UNICEP)

Resumo: Nesta comunicação analisaremos os filmes programados nas sessões nas quais Darwin, imitador do belo sexo, estava inserido. Buscamos, a partir da trajetória do transformista, pensar as relações entre palco e tela nos cineteatros cariocas. Analisaremos os gêneros dos filmes, a quantidade de atos de cada película, o ano de lançamento das obras e as produtoras responsáveis.

Palavras-chave: Darwin, imitador do belo sexo, programação, gêneros de filmes, cineteatros cariocas.

Abstract: In this paper we will look at the films programmed in the sessions in which Darwin, a imitator of beautiful sex, was inserted. From the trajectory of the transformist, we will think about the relations between stage attractions and screen in the Rio de Janeiro's cinetheatres. We will analyze the genres of the films, the number of acts of each film, the year of release of the movies and the producers.

Keywords: Darwin, imitator of beautiful sex, programming, movie genres, cinetheatres cariocas.

Anunciado como imitador do belo sexo, Darwin apresentou-se no Rio de Janeiro entre os anos de 1914 e 1932. Os espetáculos do artista eram compostos por apresentações de canções de diferentes nacionalidades, a imitação de trejeitos femininos e pela exibição de figurinos de luxo (EBERT, 2018a). O transformista fazia grande sucesso entre os cariocas, tendo como público homens e mulheres e até mesmo crianças que frequentavam as matinês em que o artista se apresentava. Seus espetáculos eram anunciados como para toda família, tanto que o termo familiar virou adjetivo para designar o seu repertório e o seu gênero de variedades (EBERT, 2018b).

A notoriedade de Darwin na então Capital Federal o levou a participar da comédia de Luiz de Barros, "Augusto Annibal quer casar" em 1923. No filme, Darwin é contratado para passar-se por mulher e casar com Augusto Annibal. Com o casamento consumado, Darwin passa agir como homem fazendo o protagonista fugir ao final (A SCENA MUDA, 13/09/1923:

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Seminário Temático Exibição cinematográfica, espetatorialidades e artes da projeção no Brasil.

2 - Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine-UFF). Professor do FIAMFAAM Centro Universitário e do Centro Universitário Central Paulista (UNICEP).

6-7,31). De acordo com a professora Luciana Araújo (2015), a comédia de Barros vai acionar artistas de diferentes artes para compor o elenco, como o comediante Augusto Annibal que lotava teatros com a revista *Aguenta Felipe!*, por exemplo. Além disso, o fato de Darwin estampar a capa de partituras que vinham na revista *Selecta*, também aponta para seu sucesso no Rio de Janeiro. Até o momento encontramos 14 partituras de canções que faziam parte do repertório do transformista. Dessas 3 fox-trots e 11 tangos. O artista era usado como chamariz para as partituras, que tinham letra e música de outros artistas, mas que faziam parte do repertório do transformista.

Para esta pesquisa, construímos um banco de dados com 191 datas registradas no periódico *Correio da Manhã*, nas quais são citados 337 títulos de filmes (alguns desses repetidos). A partir desses dados coletados, observamos os gêneros dos filmes, a quantidade de atos de cada película, o ano de lançamento das obras, as produtoras responsáveis e como eram pensadas as programações.

Em 1914, Darwin se apresenta apenas com outras atrações de palco no *Palace Theatre* e no *Republica*. O transformista é programado com um filme pela primeira vez em 1915, no *Pathé*, da Avenida Central, conhecido como *Pathezinho*. Sob direção da Companhia Cinematográfica Brasileira, o cineteatro exhibe em 25/02/1915 *Andrea La Charmeuse Sereia Tentadora*, anunciado como um drama popular em 6 atos. De primeiro a 03 de março, o imitador se apresenta junto ao filme *O décimo mandamento*, fita *Yankeede* 3 atos. No seu retorno ao Rio em 1917, Darwin passa cerca de um mês no *Palace Theatre*, mas sem filmes programados juntos aos seus espetáculos.

O ano de 1922 se destaca por ter o maior número de espetáculos registrados do artista, 74 ao todo. Podemos apontar que desses, 30 contavam com uma dobradinha de filmes cômicos e dramas na programação.

Nas 74 apresentações listadas, foram programados 161 filmes, sendo destes 55 cômicos, 64 dramas, 3 atualidades, 3 aventuras, 2 desenhos, 4 filmes naturais, 14 seriados, um filme religioso, um filme alemão e um filme francês. 14 filmes não tiveram gênero ainda identificado. Dos 55 cômicos, 53 eram anunciados apenas cômicos, um como cômico e drama e um como cômico e romance. Dos 64 dramas, 52 eram considerados apenas drama, e o restante sendo enquadrado em mais gêneros, sendo um como drama de amor, um como drama histórico, um como cômico e drama, um como drama e mistério, 3 como drama e aventura e 5 como drama e romance.

Além dos dramas e cômicos, foram encontrados onze capítulos de seriados, sendo oito de *a Orphansinha* (*L'orpheline*, 12 partes, de Louis Feuillade, 1921); dois de *Nova Aurora* (episódios 11 e 12), um de *O homem sem nome* (segundo capítulo) e um de *Parisette* (primeiro episódio). Também encontramos três filmes de atualidades (sendo um *Jornal Gaumont* e dois *Atualidades Fox*); dois desenhos (nomenclatura utilizada pelo anúncio); dois filmes naturais (*Batalha Naval da Jutlandia* e *O leão da montanha*) e um religioso (*Justiça Divina*).

Dos filmes listados, dois tinham apenas um ato (sendo um filme natural exibido em dois dias); 24 tinham dois atos (sendo todos cômicos); 12 de três atos (sendo 11 destes de seriado e um filme natural); 30 com cinco atos (sendo esse tamanho a maioria em relação aos outros, dos quais 17 eram dramas, 10 cômicos e 3 sem gênero identificado); 13 filmes com seis atos; 11 com sete; dois com oito atos e quatro com nove atos. Os filmes com mais atos (6, 7, 8 e 9) eram em sua maioria dramas, um total de 27 filmes. Sendo destes, 3 considerados drama e romance, 2 drama e aventura e 2 drama e cômico. O restante era composto por apenas dois filmes cômicos, um anunciado como alemão e outro francês e 5 sem gênero identificado.

Vinte e uma sessões contaram com apenas um filme na programação, 24 sessões tiveram dois filmes, 23 apresentaram três filmes, duas sessões com quatro filmes e outras duas com seis filmes (nos casos das sessões maiores, sempre havia na programação atualidades e desenhos. É preciso ressaltar que estamos considerando cada gênero como um filme, porque não há a precisão de quantas atualidades e desenhos eram exibidos).

Entre as companhias, destaque para Paramount com 18 filmes, Fox com 16 (mais 3 anunciados como Sunshine Fox), Realart e Gaumont com dez produções cada, First National Circuit com oito e Goldwyn com sete. Em menor número aparecem Universal (cinco), Associated Producers (três), Hodkinson (três), Pathé (dois), UFA (um), Robertson-Cole (um), Terra-Film (um) e Union-Berlim (um). 45 filmes citados nas programações não tiveram companhia indicada e/ou encontrada.

Tanto as informações sobre as companhias quanto sobre os artistas nos mostram que nesse período, 1922, os filmes utilizavam seus astros e estrelas para atraírem o público, assim como utilizavam o nome da companhia para sinalizar o tipo de filme que o espectador assistiria. Diferente de hoje, que muitos filmes utilizam o nome de seus diretores como chamariz, nessas publicidades, nenhum diretor era mencionado.

Ao buscarmos os títulos originais, pudemos identificar os anos de seus lançamentos. A maior parte dos filmes tem como ano de lançamento 1921, apontando que os filmes levavam em torno de um ano para chegarem às telas cariocas. Vale destacar que os cinemas aqui pesquisados ficavam tanto na região Central, quanto em bairros nobres da então Capital Federal. Também encontramos produções com lançamentos em anos anteriores, como filmes estrelados pelo personagem cômico Chico Boia feito por Roscoe 'Fatty' Arbuckle: Ao luar (Chico Boia)(1918) e Chico Boia Cosinheiro (1918). Podemos citar também filmes como Macho e Femea de Cecil B. DeMille, de 1919; Juramento de soldado de Frank Lloyd, lançado originalmente em 1917; Hombro, armas de Charles Chaplin, de 1918; Ciume e castigo de R. William Neill, de 1918; No paiz dos sonhos de Marshall Neilan, de 1919.

Já em 1923, encontramos registros de 33 datas com apresentações de Darwin nos cineteatros cariocas, com 53 filmes programados. Desses, 17 eram dramas, sendo 12 categorizados apenas como drama e 5 como drama e romance, 16 eram cômicos, sendo apenas um

destes considerado cômico e romance. Entre os outros gêneros temos 3 atualidades, 2 episódios de seriados, um filme natural, 2 anunciados como italianos e 2 como western, gênero que surge a partir de 1923. Dez filmes não tiveram gênero ainda encontrado.

Em relação aos outros gêneros, vale ressaltar 2 westerns: O caminho dos tolos, Canyon of the Fools de Val Paul e Martyr da honra, The Sage Hen de Edgar Lewis; 3 atualidades: International News, a luta de boxe Firpo versus Dempsey e Pax Jornal. E dois capítulos do seriado Imperador dos pobres, sexto e oitavo.

Em relação a quantidade de atos, 4 filmes de 1 ato, 6 filmes de 2 atos, 2 filmes de 3 atos, 8 filmes de 5 atos, 9 filmes de 6 atos, 5 filmes de 7 atos e 5 filmes de 8 atos. Até o momento não conseguimos identificar a qualidade de atos de 14 filmes.

Dez sessões tiveram apenas 1 filme, 20 tiveram dois filmes e uma teve 3 filmes (sendo deles uma atualidade e um episódio de seriado). Duas sessões não tiveram filmes programados. A maioria das sessões com apenas um filme tinham uma quantidade maior de atrações de palco do àquelas com mais filmes.

Entre as companhias, Robertson-Cole aparece 7 vezes, Metro 7 também, Universal 6, sendo 3 destas como Universal Jewel, Paramount com 4 filmes, Pathé também com 4 filmes, Century com 2, D'Ambra Film com 2 e Gaumont, First National e Goldwyn com 1 filme cada. 22 filmes ainda não tiveram companhias identificadas.

Interessante observar que apenas 4 filmes são de 1923: A chama da vida, The Flame of Life no original de Hobart Henley; O caminho dos tolos, no original Canyon of the Fools de Val Paul; O bruto colossal, The Abysmal Brute de Hobart Henley e Jazzmania de Robert Z. Leonard. O restante são de anos anteriores, até mesmo de 1918. São 5 filmes de 1922, 6 de 1921, 2 de 1920, 2 de 1919 e 1 de 1918, no caso, Casamento à gasolina, A Gasoline Wedding no original, de Alfred J. Goulding e estrelado por Harold Lloyd. Esses filmes exibidos no ano de seus lançamentos foram exibidos nos cineteatros Rialto, do centro; Cine Smart de Vila Isabel e America da Tijuca.

Chegando a 1924, temos 60 noites registradas com espetáculos de Darwin e 126 filmes programados. Destes, temos 25 dramas e 33 comédias, sendo uma comédia e aventura, uma comédia e romance e uma comédia Sunshine. Onze atualidades, uma aventura, 2 filmes naturais, 2 de romance, sendo um anunciando como romance de amor e sentimento, 13 capítulos de seriados, 2 western e 1 documentário, gênero que aparece assim pela primeira vez com o filme A revolução do Rio Grande. 32 filmes ainda estão sem gênero identificado.

Observando os outros gêneros, podemos citar os seriados O rei da velocidade, Vido-cq, O rei das selvas ou O filho de Tarzan, Valentões da arena, A mão invisível e A grande recompensa. As atualidades International News, Pathe Jornal, Actualidades Fox e Gaumont Jornal. O filme natural Entre bichos e feras africanas e o western Tesouro fatal, no original Stepping Fast de Joseph Franz.

Em relação a quantidade de atos, temos 17 filmes com 2 atos , 1 com 3 atos, 1 com 4 atos, 14 com 5 atos, 16 com 6 atos, 11 com 7 atos, 1 com 8 atos e 1 com 9 atos. 64 filmes ainda não tem quantidade de atos identificada, então esses números podem mudar bastante.

Seis sessões tiveram apenas 1 filme, 31 tiveram 2 filmes, 18 tiveram 3 filmes e uma teve 4 filmes. A grande maioria das sessões com 2 e 3 filmes tinham apenas Darwin como atração de palco, diferente das sessões com 1 filme, onde o número de atrações era maior.

Entre as companhias, temos a Metro com 12 filmes, Pathé com 9, Fox com 8, Paramount com 4, Universal com 4, sendo 2 como Universal Jewel, National Film com 3, Robertson Cole, Select e First National com 1 filme cada. 83 filmes ainda não tem companhia identificada.

Se compararmos os dados dos 3 anos em que Darwin se apresentou nos cineteatros cariocas na década de 1920, podemos observar que as sessões com dois filmes programados crescem no período, passando de 33% das sessões, para 60% em 1923 e 51% em 1924. As sessões com 3 filmes correspondem a 31% da programação em 1922 e 30% em 1924. Já as sessões com apenas um filme decrescem: vão de 29% em 1922, para 30% em 1923 e 10% em 1924.

A partir do que foi aqui apresentado e com a finalização do banco de dados, ainda bastante incompleto em relação ao ano de 1924, buscaremos cruzar as informações e compará-las para entender melhor as programações nas quais Darwin estava incluído. Numa próxima etapa esperamos relacionar também esses dados com a localização das salas e com isso ampliar os trabalhos sobre as programações dos cineteatros do Rio de Janeiro, que necessitam de mais pesquisas

Referências

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. "Cinema como evento": atrações de palco e tela no cineteatro Santa Helena em São Paulo (1927). *Significação*, São Paulo, v. 45, n. 49, p. 19-38, jan-jun. 2018

_____. Augusto Annibal quer casar!: teatro popular e Hollywood no cinema silencioso brasileiro. *Alceu*, v.16, n.31, julho/dezembro 2015, p.62-73.

EBERT, Sancler. Darwin, o imitador do belo sexo: dos palcos às telas. *Anais de textos completos do XXI Encontro da SOCINE*. Organização editorial Cezar Migliorin... [et al.]. São Paulo: SOCINE, 2018a. p. 651-657.

_____. Darwin conquista a plateia do Rio: uma análise dos públicos do imitador do belo sexo pelos periódicos cariocas. In: IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina, 2018, Niterói. *Anais do IV Colóquio de Cinema e Arte da América Latina e II Colóquio Cinema de Autoria Feminina: campos vazios, mitos minados*, 2018b. v. 1. p. 265-271

FERRAZ, Talitha. *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record: FUNARTE, 1996.

XXIII

SO
CI
ne

Internet Movie Database. Disponível em: <www.imdb.com>.

VIEIRA, João Luiz e PEREIRA, Margareth Campos da Silva. *Espaços do sonho: arquitetura dos cinemas no Rio de Janeiro 1920-1950*. Rio de Janeiro, 1982.

Periódicos

A SCENA MUDA. Disponível em <http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/>

CORREIO DA MANHÃ. Disponível em <http://hemerotecadigital.bn.br/correio-da-manh%C3%A3/089842>

Timecodes e frame rates: uma trajetória do pulso cinematográfico¹

Timecodes and frame rates: a short
 story of the cinematic pulse

Silvia Hayashi²

(Doutora - Fundação Armando Álvares Penteado)

Resumo: Este é um texto sobre *timecodes*, números, siglas, eletricidade, som, coisas digitais, indexação, conversão, control track, pulsos, máquinas, padrões, seqüências numéricas, patologias e deriva. Ao invés de se debruçar sobre cada um desses temas em particular, este texto se dedica a investigar os limiares nos quais estes assuntos coexistem de maneiras muitas vezes incógnitas.

Palavras-chave: *Timecode*; *frame rate*; eletricidade; relógio; sincronização.

Abstract: This is brief study on timecodes, numbers, acronyms, electricity, digital things, indexing, conversion, control track, pulses, machines, patterns, numeric sequences, pathologies and drift. Rather than addressing each one of these particular topics this study investigates the uncharted thresholds of their coexistence.

Keywords: Timecode; frame rate; electricity; clock; sync.

Timecode é uma seqüência numérica de oito dígitos (hora, minuto, segundo e frame) que atribui uma identificação única para um frame de vídeo. O *timecode* pode ser o relógio mestre da produção audiovisual. As formas e usos do *timecode* são abrangentes e variadas: ele é uma ferramenta de contagem, sincronização, indexação, uma metadata (RATCLIF, 1993). O *timecode* pode ser gravado sob a forma de som, imagem, dados. Ele pode se esconder entre intervalos verticais de frames gravados em fitas de vídeo ou ser visível como informação em painéis de equipamentos e *softwares* de edição.

Assim como qualquer informação digital pode ser convertida em imagens, sons, textos, códigos, o *timecode* possui uma capacidade de metamorfose que por vezes nos parece insólita. Originalmente gravado sob a forma de áudio, o *timecode* se assemelha ao som produzido por um agrupamento de cigarras eletrônicas. Este *timecode* sob a forma de áudio pode ser convertido em metadados a serem utilizados para a sincronização de sons e imagens.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão ST Montagem Audiovisual: reflexões e experiências - Gesticulações da Montagem (mesa4)

2 - Silvia Hayashi é doutora em Meios e Processos Audiovisuais (Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes). Professora de montagem do curso de Cinema da Fundação Armando Álvares Penteado.

Na pós-produção audiovisual o *timecode* é a ferramenta designada para a junção de elementos simultâneos que foram registrados separadamente. Pode-se assim especular que o *timecode* teria a propensão de unir diferentes registros espaciais de um único tempo. Ele é também uma ferramenta de indexação, é um símbolo que aponta para algo. Na forma de índice, o *timecode* agencia a recuperação e a gestão de arquivos e informações.

As resoluções técnicas e padronizações do *timecode* são definidas pela *SMPTE* – *Society of Motion Pictures and Television Engineers*. O *timecode* é um instrumento de alta precisão, atualmente quantificada com o número de uma parte por milhão. Numa nomenclatura mais precisa, o *timecode* do qual estamos tratando deve ser nomeado como *SMPTE Timecode*.

O *timecode* é um derivado da eletricidade. Ele possui portanto frequências regionais que decorrem da corrente elétrica de cada região geográfica, 50 ou 60 ciclos por segundo que se desdobram nas frequências de 25 e 30 frames por segundo. A chegada da cor na transmissão televisiva na década de 1950 acarretou uma mudança de velocidade no padrão de transmissão da televisão no sistema NTSC (National Television System Committee). A velocidade de 30 frames por segundo foi diminuída em 0,1%. Os números assim começam a se proliferar: 25fps, 30fps, 29.97fps.

Surge aí um novo problema e para ele uma solução também problemática: nos territórios onde opera o NTSC tempo real e a contagem do *timecode* passam a ser não equivalentes. Nesta esteira são criados dois tipos de *timecode*: *nondrop frame*, que mantém a não equivalência entre tempo e contagem e *drop frame*, que compensa essa defasagem de maneira semelhante à artimanha do ano bissexto que a cada quatro corrige a discrepância entre a contagem e a duração dos anos.

Como um aparato eletrônico e com o acúmulo de problemas resolvidos de maneira apenas parcial, o *timecode* está sujeito a falhas, deformidades, quebras, derivas. Existe toda uma literatura técnica dedicada às patologias do *timecode*, às falhas naquilo que o *timecode* se propõe a realizar na produção audiovisual: a sincronização de imagens e sons. Deriva é o nome que dá à perda gradual de sincronia, um fenômeno que decorre da ineficiência do *master clock* em manter os *timecodes* de seus slaves consistentemente subordinados. Sejam elas de natureza tecnológica ou semântica, as terminologias que definem as patologias do *timecode* são tão surpreendentes quanto reveladoras de um projeto de padronização baseado no controle global tecnologias e processos. (PEMMARAJU, 2011).

As relações estreitas entre eletricidade e controle, que são tão caras ao *timecode*, são o tema daquela que é considerada uma das primeiras canções do *synth-pop* brasileiro, *Eletricidade* de Kodiak Bachine, produzida em 1982. No ano seguinte o vídeo homônimo realizado pelos *Eletroagentes* (Fritz Nagib, Kodiak Bachine e Jayme Rocco Junior) faz referência ao paradoxo entre apreciar controlar e ser controlado pela energia elétrica.

Apesar de invisível nas imagens que chegam às telas, o *timecode* está incrustado no imaginário da produção audiovisual. Não por acaso, o filme *Timecode*, dirigido por Mike Figgis em 2000 narra uma história em tempo real na qual personagens transitam por uma tela dividida em quatro quadrantes sincronizados no tempo. Em *Timecode*, sincronia, tempo real e *timecode* são associados quase como os sinônimos que não são.

As quatro janelas de *Timecode*, se abraçarmos o argumento do filme de que essas seções da tela estão se desdobrando em tempos sincrônicos, são comandadas por um master clock calibrado para evitar as ambigüidades e conflitos entre os relógios de cada uma das janelas. A precisão da indicação do tempo em sistemas de segurança em circuitos fechados, uma imagem da qual o filme *Timecode* visivelmente se apropria, foi um problema resolvido através da submissão dos relógios e portanto dos *timecodes* de cada uma das câmeras de um circuito fechado ao relógio de um servidor que as controla. De maneira semelhante, no final do século XIX, o problema da sincronização dos relógios se aplicou à circulação pontual de trens na malha viária européia e dela decorreu o estabelecimento da hora padrão nacional e as zonas horárias balizadas pelo Meridiano de *Greenwich* (SCHIVELBUSCH, 1986).

Timecodes, *frame rates*, eletricidade, números e mais números, uma precisão ímpar na contagem e na sincronização entre dispositivos de produção audiovisual e a hora padrão. Uma obra audiovisual como *The Clock* (2010), de Christian Marclay, uma instalação audiovisual que nos mostra um vídeo de 24 horas, construído a partir de imagens de arquivo, e que corre em sincronia perfeita com o relógio é ao mesmo tempo uma obra tecnicamente monumental e uma reflexão sobre a natureza essencialmente tecnológica do tempo audiovisual (KRAUSS, 2011).

Agora voltamos a 1933, ano que marca o estabelecimento do cinema sonoro. O cinema mudo não tinha um *frame rate* padrão, não ao menos um padrão como aquele que seria mandatário nos cinema sonoro. No cinema mudo, era de 16 a quantidade de *frames* registrada a cada segundo. Mas esta frequência podia variar, uma vez que muitas das câmeras moviam o filme à corda ou à manivela. Com a chegada do som, estabelecer uma velocidade padrão para a captura de imagens e sons torna-se incontornável. Este número passa a 24 quadros por segundo, uma quantidade de amostras suficientes para reproduzir o movimento e o áudio com fidelidade. O cinema em sua existência em celuloide passou ao largo das flutuações do *timecode*, mas não da eletricidade. Câmeras, equipamentos de gravação de áudio, de pós produção e exibição passaram a depender do movimento preciso de 24 quadros por segundo gerado pelo pulso elétrico e o movimento na imagem cinematográfica, desde então, se dá pela sucessão de quadros estáticos capturados na frequência de 24 amostras por segundo (DOANE, 2003).

Em *Montage, mon beau souci*, texto publicado na revista Cahiers du Cinema em dezembro de 1956, Jean-Luc Godard especula que se a imagem é o olho do cinema, a montagem é o pulso ou a batida do coração cinematográfico (GODARD, 1956). Numa analogia podemos dizer que o pulso cinematográfico, desde o advento do cinema sonoro em 1933, palpita na frequência de 24 batimentos por segundo.

A substituição do celulóide pela mídia digital trouxe para a produção cinematográfica as questões de frequência e contagem já há muito enfrentadas pelo vídeo.

Mas não apenas isso, outras questões de amostragem e contagem de tempo estão na atual pauta da discussão dos padrões técnicos da produção e exibição audiovisuais. No presente, a produção de filmes estereoscópicos está impondo a necessidade de adoção de uma nova frequência de captura e exibição em salas de cinema. Os 24 quadros por segundo da imagem monoscópica não atendem mais às necessidades de fidelidade da estereoscopia ou mesmo dos filmes baseados em imagens geradas por computador. A decisão por um número específico passará inevitavelmente por questões de engenharia de vídeo, qualidade da imagem e interesses econômicos dos agentes envolvidos em toda a cadeia de produção audiovisual. Um novo *frame rate* e um novo *timecode* em breve serão definidos, mudando um padrão criado em 1933 e, assim, a batida do coração audiovisual ganhará mais uma frequência padrão.

Referências

- COMPANY, D (org.). *The Cinematic*. Cambridge: MIT Press, 2007
- DOANE, M.A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency and the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- GALLOWAY, A. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity, 2012.
- GODARD, J.L. “*Montage, mon beau souci*”. *Cahiers du Cinema*, n.65, dez. 1956.
- GROOM, Amelia. (org.) *Time*. Cambridge: MIT Press, 2013.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- KRAUSS, R.E. “*Clock Time*”. *October* No. 136, Spring 2011.
- PEMMARAJU, G. “Misbehaving Clocks: A Primary Pathology of Timecode Troubles” disponível em <http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2011/05/misbehaving-clocks-a-primary-pathology-of-timecode-troubles.html>
- RATCLIFF, J. *Timecode a user's guide*. New York: Focal Press, 1993.
- SCHIVELBUSCH, W. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkley: University of California Press, 1986.

Construção audiovisual do espaço de criação de Deborah Colker em Starte¹

Audiovisual construction of Deborah Colker's scenic space by Starte

Sofia Franco Guilherme²
 (Doutoranda - ECA/USP)

Resumo: O presente trabalho pretende analisar o potencial de produções audiovisuais que registram processos de criação em dança contemporânea para revelar as buscas conceituais da coreógrafa e sua perspectiva teórica e prática sobre o fazer desta arte. Escolhemos a reportagem de jornalismo cultural sobre Deborah Colker, parte da Série Corpos do programa Starte exibido pela GloboNews, para investigamos o espaço de criação construído através da articulação entre elementos verbais e não-verbais no vídeo.

Palavras-chave: audiovisual, jornalismo, cultura, dança, processo criativo.

Abstract: This paper aims to analyze the potential of audiovisual productions that record processes of creation in contemporary dance to reveal the choreographer's conceptual searches and their theoretical and practical perspective on the making of this art. We chose the cultural journalism report on Deborah Colker, part of Starte's Série Corpos that aired on GloboNews, to investigate the creative space built through the articulation between verbal and nonverbal elements in the video.

Keywords: Audiovisual, journalism, culture, dance, creative process.

O registro audiovisual dos processos de criação dos espetáculos de dança contemporânea tem potencial de revelar as buscas conceituais das companhias e suas perspectivas teóricas e práticas sobre a produção dessa forma de expressão artística. A análise do segundo episódio da "Série Corpos", que nos traz uma perspectiva sobre o trabalho de Deborah Colker, exibida pelo programa Starte da GloboNews em abril de 2014, nos permite considerar os diferentes potenciais críticos e de expansão da experiência do público com os espetáculos apresentadas por estes conteúdos audiovisuais.

O acesso às informações dos bastidores da criação abre uma nova gama de possibilidades de análises para as obras em questão, além de instigar indagações sobre os processos de criação artísticas em geral, dentro de cada forma específica de arte. O objeto audiovisual escolhido para este estudo pode ser entendido como um "documentário sobre o processo"

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão de comunicação individual dança, performance.

2 - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP. Integrante do MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas.

(SALLES, 2010, p.190), pois é uma narrativa posterior a estreia dos espetáculos, sobre o contexto e a história do processo de criação da coreógrafa e não resultado do acompanhamento do processo, diferenciando-se assim dos *making ofs*.

A reflexão posterior às obras nos dá acesso a partes do processo de tomada de decisão, muitas vezes sem mostrar as incertezas do caminho. No entanto, a posterioridade destes registros não diminui suas possíveis contribuições críticas, visto que a criação é um processo não linear e contínuo, com questionamentos e buscas que não cessam.

O estudo de Salles se propõe a “apontar as possibilidades críticas e, mais ainda, oferecer uma perspectiva com processual para esse material (...) tratar esses registros como índices de um processo de criação” (SALLES, 2010, p. 185). A autora destaca como a disponibilidade destes documentos audiovisuais sobre os processos de criação possibilita ao espectador entrar em contato com novas camadas de significação das obras, “não como explicações, mas oferecendo maior complexidade” (SALLES, 2010, p. 198).

Irreverências no espaço cênico

A Série *Corpos* apresenta a carioca Deborah Colker como uma coreógrafa ousada, capaz de fazer a ponte entre a dança contemporânea e o grande público. Desde a introdução do episódio são utilizadas cenas de ensaio na sede da companhia, onde pode-se notar peças que fazem parte do cenário de alguns espetáculos, como a parede de escalada azul e vermelha de *Ve/ox* (1995) que convive com a escadaria cinza de *Belle* (2014). Percebemos então a importância do local de criação, pois a repórter visita o casarão da companhia no Rio de Janeiro e acompanha com equipe de filmagem momentos da criação do novo espetáculo.

Estas imagens do espaço de criação contêm muita informação que não está necessariamente explicada na narrativa verbal, mas que pode ser interpretada pelos espectadores ao assistirem o vídeo. Isto porque a forma como a coreógrafa organiza seu local de trabalho, as ferramentas que usa, os objetos que decoram a sede da companhia, dizem muito sobre seu processo criativo. “A forma como cada um se apropria de seu espaço fala de sua obra em construção e do próprio sujeito” (SALLES, 2006, p. 54).

O casarão que abriga a sede de Deborah Colker, com pé direito alto e amplo ambiente para trabalho, ressalta como a exploração do espaço físico é central no processo criativo da coreógrafa carioca. Partes do cenário de espetáculos antigos preenchem o galpão ao lado de peças que farão parte das criações mais recentes. O chão desobstruído é usado pelos bailarinos para momentos de aula de balé e contemporâneo, trabalho muscular e alongamento, onde podem se espalhar e se deslocar em várias direções. O atletismo e a extrema preparação física e técnica exigida dos integrantes da companhia fica claro nesta organização espacial e na forma como os corpos ocupam a grande sala de ensaio.

Após a vinheta de abertura, padrão em todos os episódios da série, o espectador assiste a trechos do clímax do espetáculo *Ve/ox* (figura 1), a impactante imagem dos bailarinos escalando a parede azul com círculo vermelho. Bianca Ramoneda inicia, então, sua narrativa

ênfatizando ousadia e subversão como as principais características dessa coreógrafa “polêmica”, que colocou seus bailarinos para dançar na vertical em parede de 7 metros na frente da qual é feita a entrevista com Deborah na sua sede (figura 2). O espetáculo sintetiza bem o estilo de Colker e ainda é reconhecido pelo público, mesmo após 20 anos de sua estreia, e referenciado diversas vezes imageticamente pela reportagem.



Figura 1: *Velox* no programa Starte. | Fonte: reprodução/Starte



Figura 2: Deborah Colker no Starte. | Fonte: reprodução/Starte

O uso inusitado do espaço do palco é uma das principais características do trabalho da companhia. Como podemos ver pelas imagens dos espetáculos utilizados na edição da reportagem (figura 3), os cenários criados têm bastante importância para as criações da coreógrafa e estão intimamente ligados aos movimentos corporais dos bailarinos que precisam ocupar este espaço. Em *Nó* (2005), eles interagem com cordas penduradas do teto no primeiro ato e com um cubo transparente, como um aquário gigante. *Casa* (1999), como o próprio título indica, tem como cenário uma estrutura que remonta cômodos de uma casa. Em *Cruel* (2008), dançam com facas sobre uma mesa de madeira móvel, e em *Tatyana* (2011), uma estrutura metálica em forma de árvore ocupa o centro palco.



Figura 3: Cenários dos espetáculos *Nó* (2005), *Casa* (1999), *Cruel* (2008) e *Tatyana* (2011). | Fonte: reprodução/Starte

Os desafios e possibilidades físicas desse espaço são explorados pela coreógrafa na construção de sua dança. Ela descreve o processo de desenvolvimento espacial de um espetáculo para o outro, primeiro pela afirmação do plano vertical em *Velox*, e depois colocando este plano em movimento, com a roda giratória em *Rota*. Em seguida surgiu a inquietação com o plano horizontal, então, em *4 por 4* (2002), ela procura formas de interferir neste plano, com vasos no chão que refletem a restrição como uma questão que afeta os seres humanos coexistindo nas cidades.



Figura 4: Espetáculo *4 por 4* (2002). | Fonte: reprodução/Starte.

Construção Audiovisual

A reportagem constrói uma narrativa verbal, guiada pelas entrevistas, e uma narrativa visual, articulada pelas relações entre as imagens de arquivo, cenas de espetáculos de dança e filmagens no local de trabalho da companhia. Essas duas camadas narrativas estão inter-relacionadas, porém não são completamente dependentes uma da outra. Ambas constroem e apresentam concepções de dança e seus processos de criação inseridos em um espaço. No entanto, a imagem não é meramente ilustrativa e redundante em relação ao que é falado nas entrevistas e na narração, ela abre novas chaves interpretativas para o telespectador.

A importância das imagens para as reportagens pode ser percebida pela forma como elas são inseridas na edição do programa e pelo tempo de exposição que lhes é dedicado. Na montagem audiovisual existem momentos de cortes rápidos entre um espetáculo e outro, para impactar por suas similaridades ou por seus contrastes, no estilo de movimentação,

cenário e figurinos em cena. Mas há ainda momentos em que o espectador tem mais tempo para assistir a um único espetáculo, possibilitando a fruição e aprofundamento neste, o que diferencia essa produção de outros formatos televisivos jornalísticos.

A dança é um objeto extremamente visual, o que a torna bastante apropriada para esse formato híbrido da Série *Corpos*, pois permite a exploração de diversas imagens. Podemos ainda levantar a questão da intraduzibilidade do movimento em discurso verbal, o que implica na necessidade do visual. A partir dessa perspectiva podemos pensar o processo de tradução intersemiótica entre linguagem verbal e corporal, realizado pelo programa de telejornalismo cultural *Starte*, ao discorrer sobre as criações em dança contemporânea brasileira.

Nesta chave, podemos analisar a tradução do movimento em palavra, inclusive a possível intraduzibilidade da dança para a linguagem verbal do jornalismo. O linguista Roman Jakobson (1971) conceitua a transposição criativa intersemiótica como um processo de tradução “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1971, p. 72).

O objeto de estudo escolhido nos leva a contemplar as possibilidades de traduzir movimento em palavra. Ao longo da reportagem de *Starte* observamos a tradução da dança pelo jornalismo audiovisual para seu público, que envolve ainda uma tradução entre gêneros discursivos, passando do artístico, com interpretação mais aberta, para o informativo, mais objetivo.

Esse processo de tradução é bastante complexo. Muito do fascínio pelas obras de arte reside na fragilidade da informação estética. Segundo Haroldo de Campos, “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pela artista”, sendo, portanto, “inseparável de sua realização” (CAMPOS, 1992, p.33). Desta forma, a dança apresenta um caráter de intraduzibilidade para a linguagem verbal, fundamental para o jornalismo.

Posta a questão da intraduzibilidade das obras de arte, pois seu objetivo é “expressar o inexprimível”, o que se coloca nesse contexto é a recriação dos textos, ou no caso deste estudo, das coreografias e espetáculos de dança. Nas palavras de Haroldo de Campos, “para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*” (CAMPOS, 1992, p. 35).

O telejornalismo precisa, então, se utilizar de muito mais linguagem para descrever e esclarecer da melhor forma possível para seus espectadores os movimentos coreográficos específicos de cada uma das companhias apresentadas. Como a linguagem verbal não é suficiente, a presença do audiovisual, as imagens em conjunto com a narração e as entrevistas, tornam-se necessárias para traduzir a essência da obra traduzida.

Como proposto por Campos (1992), uma boa tradução é aquela que consegue “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida” (CAMPOS, 1992, p. 37). Portanto, o papel do telejornal é transmitir aos telespectadores o “tônus” da obra coreográfica das

companhias, recriar o que é visceral à obra se utilizando de todos os recursos da linguagem audiovisual que tem a sua disposição, o que cria um programa com alto valor de produção e diversas camadas cinemáticas em sua composição.

Podemos construir uma cartografia dos episódios exibido na Série *Corpos*, com os diversos mapas simultâneos que se chocam e se complementam para a composição dos significados e interpretações possíveis da obra de telejornalismo. As associações entre as camadas do produto audiovisual de forma transversal criam redes de relações em sua construção.

Destacamos como as principais camadas do programa *Starte*: a narração da jornalista Bianca Ramoneda, sua voz tanto como entonação e ritmo, como no nível discursivo da descrição verbal do processo criativo e dos espetáculos de dança. Ainda no âmbito sonoro, a trilha que acompanha as imagens é composta por fragmentos de trilhas sonoras compostas especificamente para os espetáculos das companhias, criando um espaço auditivo e um clima que transporta o público para as criações. As entrevistas com os coreógrafos, os diretores artísticos e as críticas de dança são camadas tanto como voz e descrições verbais da movimentação e do processo de criação, como enquanto presença física e imagética, contribuindo com seu gestual e expressão corporal para compor a obra.

Das camadas de imagens que compõem o diagrama audiovisual da reportagem, destacamos as filmagens dos espetáculos e dos ensaios como os principais momentos em que o público entra visualmente em contato com os movimentos característicos da linguagem da dança contemporânea criada por cada uma das companhias apresentadas. A relação entre câmera e movimentos corporais se dá de formas diferentes com relação aos espetáculos e aos ensaios.



Figura 18: Ensaios na sede da Cia. Deborah Colker. | Fonte: reprodução/*Starte*.

Na filmagem dos espetáculos encenados em um palco a câmera se coloca como um “espectador privilegiado”, com ângulos que simulam um olhar da plateia e planos mais próximos dos bailarinos, mas com pouca interação na movimentação entre os corpos e a câmera. Este registro audiovisual cria um deslocamento do espaço do espetáculo, a filmagem constrói uma nova situação da cena, possibilitando aos telespectadores uma experiência de fruição da obra diferente daquela que o público vive ao assistir ao espetáculo ao vivo no teatro.

Já nos momentos de ensaio a câmera procura ângulos diferentes, com planos em close de detalhes dos corpos dos bailarinos e mais próximos da movimentação que se traduz em audiovisual. Movimentos de câmera, coreografia, som, música, narração, entrevistas, espaço

do palco e da tela, todos estes elementos que compõem a obra analisada são percebidos por nossos sentidos em rede, agindo em conjunto para interpretar a reportagem e realizar a tradução intersemiótica da dança pelo telejornalismo.

Considerações finais

Se para Campos (1992) o trabalho da tradução é crítico e pedagógico por disponibilizar da comunidade literária o repertório desta arte e, ao mesmo tempo, fazer uma análise e revitalização deste, o jornalismo cultural atua de forma semelhante. Ao traduzir a linguagem criativa dos grupos de dança para o telejornalismo, o programa *Starte* apresenta ao seu público um repertório da dança brasileira e traz uma nova interpretação aos espetáculos apresentados.

Para vencer a intraduzibilidade da informação estética dos espetáculos de dança, inalienáveis de sua execução, o telejornalismo precisa de um processo complexo de recriação das obras originais por meio da linguagem audiovisual e de todos os recursos que o espaço cinemático oferece. A intersemiose dos sentidos e as relações entre as camadas do diagrama desse produto audiovisual são imprescindíveis para a construção de uma reportagem que recrie o que é visceral nas coreografias apresentadas ao longo da série. As imagens da câmera, entrevistas, narrações e a trilha sonora constroem uma rede de associações que atravessam os níveis da obra sem reduzi-los a uma mistura indiscernível.

Por fim, destacamos a importância do trabalho de equipe, valorizado também por Campos (1992), na realização de traduções intersemióticas de qualidade. Jornalistas e artistas devem trabalhar em conjunto para superarmos o problema da intraduzibilidade de informação estética das obras criativas. O olhar artístico e criativo se integra ao olhar comunicacional e informativo para criar uma tradução que tenha valor como tal para seu público e ainda seja válida como arte.

Referências

- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.
- SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos de Criação: arte e curadoria*. São Paulo: FAPESP/ Ed. Horizonte, 2010.
- _____. *Redes da Criação: Construção da obra de arte*. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.
- STARTE. *Série Corpos*. Rio de Janeiro: GloboNews, 2014. Programa de televisão (23 min). Disponível em: <<http://globo.com/globonews/starte/v/deborah-colker-fala-sobre-novo-espetaculo-e-revolucao-na-danca-contemporanea/3284250/>>. Acesso em: 27 ago. 2015.

“sentir, pensar e agir”: O fazer artístico- cinematográfico de mulheres indígenas no Brasil e na América Latina ¹

“Sensing, thinking and doing”: The artistic-
cinematic making of indigenous women from
different ethnic groups in Brazil and Latin America

Sophia Ferreira Pinheiro²
(Doutoranda - PPGCine/UFF)

Resumo: Este artigo investiga práticas estéticas e linguagens cinematográficas de mulheres indígenas do Brasil e na América Latina, com ênfase no “sentir, pensar e agir” (Mignolo & Gómez, 2012) e seus agenciamentos e imagens políticas em debate e em confronto com o *establishment* do cinema contemporâneo.

Palavras-chave: gênero, cinema, mulheres indígenas.

Abstract: This article investigates the aesthetic practices and film languages of indigenous women from different ethnic groups in Brazil and Latin America, with an emphasis on “sensing, thinking and acting” (Mignolo & Gómez, 2012). Their political agencies and images in debate and in confrontation with the establishment of the contemporary cinema.

Keywords: gender, cinema, indigenous women.

Uma mulher indígena que decide cuidar de si e de seu povo por meio da autoimagem exerce o poder da representatividade e do que se deseja mostrar. No momento histórico em que se dá atenção ao lugar de fala e à virada ontológica, sua agência se torna evidente em práticas tão diversas quanto o cotidiano na aldeia, a meditação para a espiritualidade, a consciência das representações, a escrita de diários e cartas. Por sua vez, o uso da câmera sublinha papéis de liderança e de interlocução em projetos culturais, festivais de cinema, debates e até mesmo em artigos como este.

Diante desse contexto, em minha pesquisa de doutorado considero que há uma nova perspectiva do cinema e da arte indígena contemporâneos com ênfase no “sentir, pensar e agir” (Mignolo & Gómez, 2012). No seio das estéticas decoloniais e a partir das colaborações

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Representações Indígenas.

2 - Doutoranda em Cinema e Audiovisual do PPGCine-UFF (2018), mestre em Antropologia Social (UFG, 2017) e graduada em Artes Visuais (UFG, 2013). É pensadora visual, interessada nas poéticas e políticas visuais, etnografia das ideias, do corpo e marcadores da diferença, principalmente em contextos étnicos, gênero e sexualidade.

em curso com as cineastas Patrícia Ferreira *Pará Yxapy* (Mbyá-Guarani), Graciela Guarani (Guarani Kaiowá), Sueli Maxakali (Maxakali), Michely Fernandes (Guarani Kaiowá) e Flor Alvarez Medrano (Maya, Guatemala), a pesquisa questiona as teorizações da colonialidade no âmbito do saber e do ser, da política e da economia, da religião que aprisiona a espiritualidade, do gênero, da sexualidade e da etnicidade, reivindicando a autonomia dessas mulheres como sujeitas históricas diante de epistemes estéticas previamente estabelecidas. A partir das singularidades étnicas e sociais dessas autoras, desafiamos o pensamento hegemônico em torno do cinema atual, indagando: como essas artistas produzem agência política com suas práticas e imagens? Como suas imagens combatem as representações das mulheres indígenas historicamente construídas? Por que a linguagem cinematográfica realizada por elas é tida como “uma arte menor” ou datada por um dito “cinema indígena”?

Bahri reitera as múltiplas – por vezes, confusas – conotações de “representação”. Significando presença, reprodução, semelhança, formação de uma ideia na mente ou até mesmo representação no sentido político de “falar por”, o termo está no centro dos debates da teoria pós-colonial e/ou feminista (BAHRI, 2013). Pergunto, assim, se as mulheres indígenas cineastas falam pelas demais de suas etnias e por outras mulheres indígenas, ciente de que não há homogeneidade entre os povos e suas cosmologias, de modo que a inscrição dessas autoras em regimes genéricos e ahistóricos de sentido e de valor constitui epistemes que perpetuam a colonialidade.

A despeito da crítica à generalização, pensar junto e fazer junto são aspectos indissociáveis das cosmologias étnicas tanto quanto uma das características das linguagens cinematográficas, ainda que muitas vezes condicionadas às autorias individuais e às fetichizações do capitalismo. A autoria de uma individualidade coletiva dentro do cinema é, portanto, uma problemática. Uma das ferramentas para investigar a participação das mulheres indígenas no audiovisual brasileiro contemporâneo é compreender a correlação entre o universo comunitário das aldeias e aqueles que lhes são exteriores, nos quais se inter-relacionam o bem comum e as demandas individuais. De acordo com Sacchi e Gramkow (2012, p. 121), a partir desta perspectiva compreende-se a dinâmica da mobilidade indígena “como articuladora de redes (...) entre modos de vidas distintos, comunitário e citadino, e os valores tradicionais e os da modernidade”, aproximando-se, ainda, do *slogan* feminista “o pessoal é político”.

O número reduzido de realizadoras indica uma possível dificuldade das indígenas – bem como de mulheres negras e brancas, cada qual com seu recorte social e racial – ao se apropriarem de uma atividade “artística” para além daquelas destinadas às suas dinâmicas tradicionais. Ao exercerem esse papel, através do audiovisual adquirem um status político e social na relação de convívio na aldeia (TURNER, 1992), em um empoderamento étnico e de gênero. Sáez (2006, p. 181, grifo do autor), ao pesquisar a autobiografia e o sujeito histórico indígena, questiona que “nunca um indígena brasileiro decidiu-se ou foi solicitado a relatar sua vida, e não o mito ou a história do seu povo”. Assim, qualificar “cinema indígena” não se coloca para as/os indígenas como uma preocupação ontológica, mas como resultado de mais um processo de enfrentamento político e cultural com a sociedade envolvente (MA-

RIN; MORGADO, 2016). As práticas coletivas estão presentes também nos extra-campos das imagens: um processo compartilhado que rompe a lógica da autoria na arte, tensionando os espaços de produção da imagem.

A câmera, mesmo que seja de um telefone celular, é uma arma poderosa nessa disputa de alteridades, um recurso cada vez mais necessário aos povos indígenas em suas lutas e na difusão de sua diversidade cultural: autoimagens vertebrais à etnogênese³ e à manutenção de suas tradições (CAIUBY NOVAES, [2000]), bem como fundamentais no combate aos estereótipos que foram e são construídos por não indígenas. Nesse sentido, a cineasta Mbyá-Gurani Patrícia Ferreira *Pará Yxapy* revela o motivo que a levou a ser cineasta:

Para pensar e refletir sobre a nossa própria história. E assim, quebrar um pouco aquelas coisas-ruins que a gente escuta por aí das pessoas ignorantes que falam com seus comentários ou críticas preconceituosas quando a questão é indígena. Uma ideia que a maioria dos não-indígenas tem sobre NÓS é que o índio é uma coisa só, compartilhando a mesma cultura, as mesmas crenças, a mesma língua, enfim... E aí vem estas frases mais famosas... “ainda são” e os que “não são mais”, “muita terra para pouco índio”, “índio verdadeiro”, “o índio sem roupa, na selva, em plena harmonia com a natureza”, o “índio autêntico” é o índio de papel da carta do Caminha. Essa imagem foi CONGELADA, na cabeça dessas pessoas e, quando o índio não se enquadra nessa imagem, quando aquele índio que está hoje no meio das cidades seja para estudar, trabalhar, REIVINDICAR os direitos ou simplesmente sair da aldeia para comprar as suas necessidades, provoca estranhamento⁴. (PINHEIRO, 2017, p. 52).

Produzir imagens é um gesto político e, em meio a tantas informações visuais, é muito comum utilizá-las na transmissão de pensamentos, na militância, no ativismo. Uma ação da arte como prática humana, tendo uma história própria, mas sempre como prática inserida em outras e com elas interligada. Depois de cinco anos acompanhando a trajetória de Patrícia como cineasta, entre festivais de cinema, seminários, idas à aldeia e a co-direção de nosso filme⁵, percebi que ela não “é” cineasta: “torna-se” cineasta a cada experiência em que apreende mais a respeito de seu processo de realização de imagens e consciência fílmica. Nesse sentido, Clarisse Alvarenga (2017) nos faz um questionamento relevante para a linguagem cinematográfica do documentário, estética que prevalece na cinematografia indígena: “como o cinema documentário é alterado ao mesmo tempo em que altera a experiência do contato interétnico?” (2017, p.30). Inda-

3 - De acordo com José Maurício Arruti ([2006]): “acompanhando essa inflexão interpretativa, o termo etnogênese deveria dirigir nossa atenção não para a ‘invenção das tradições’ em si mesmas, como em geral acontece, mas para os mecanismos sociais que permitem um determinado grupo social estabelecer o descontínuo onde aparentemente só existia a continuidade. Como na definição de grupo étnico, a ‘invenção cultural’ não é desimportante para a análise da etnogênese, só não é o teoricamente mais relevante. No seu lugar, importa compreender as razões, os meios e os processos que permitem um determinado agregado qualquer se instituir como grupo, ao reivindicar para si o reconhecimento de uma diferença em meio à indiferença, ao instituir uma fronteira onde antes só se postulava contigüidade e homogeneidade. Se o etnocídio é o extermínio sistemático de um estilo de vida, a etnogênese, em oposição a ele, é a construção de uma autoconsciência e de uma identidade coletiva contra uma ação de desrespeito (em geral produzida pelo Estado nacional), com vistas ao reconhecimento e à conquista de objetivos coletivos.”

4 - Transcrição de conversa com Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*. Esta fala integra minha dissertação de mestrado.

5 - *TEKO HAXY – ser imperfeita* (2018, 39’). Sobre nosso filme, o texto que escrevemos para a revista de realizadoras Verberenas: < <https://www.verberenas.com/article/teko-haxy/> > Acessado em 03 de Agosto de 2019.

guemos então, diante das relações – o fato compartilhado cinema (Comolli, 2008, p.60) –, o que o cinema indígena pode dizer sobre o cinema não-indígena?

Uma subversão notória às “ordens impostas” pelo tecnicismo ocidental é o modo como as/os indígenas filmam. O método proposto pelas oficinas audiovisuais⁶, passa por um processo de desconstrução das etapas. É uma criação livre: não há argumento inicial, tampouco roteiro. O cinema-processo, conforme Clarisse Alvarenga (2017) e Cláudia Mesquita (2011, 2014) é dilatado. O tempo vive a duração do plano, qualquer pessoa pode ser personagem e fabular diante da câmera. Uma maneira inventiva do fazer cinema, onde se aprende fazendo, filmando: “*Se eu mostrar um filme bonito e coisas bonitas dos guarani eu vou mudar a cabeça dos ruralistas? Eu mudo?*” – questiona Patrícia.

Como dito, a utilização e reinvenção da linguagem audiovisual para suas próprias demandas é poder. Poder como capacidade e possibilidade de agir e falar. Poder como autoridade. Poder da invenção, produto da experiência coletiva. Poder para as mulheres indígenas e suas demandas políticas e estéticas. Sendo assim, também agenciam a própria questão de gênero e do feminismo comunitário⁷, na possibilidade criada de inventar outros termos para essa nova prática da teoria. Partindo da ideia de que a mulher indígena pode inventar suas próprias realidades no modo “criativo” como todas as culturas operam – “invenção é cultura” (WAGNER, 2010, p. 75) –, a forma como as indígenas percebem e entendem seus direitos sociais, culturais e políticos, adequando-os a seus próprios modos de vida, é criadora dessas práticas contemporâneas. Há ainda a agência que elas realizam sobre sua autoimagem e sobre os próprios filmes, os quais já operam como outra forma de agência, o que torna esse processo uma valorização de quem são para elas mesmas e para as outras culturas.

Autoras como bell hooks (2000) e Simone de Beauvoir (O SEGUNDO SEXO..., [20-?]) afirmam que demandas individuais – por exemplo, aquela referente a salários iguais para as atrizes de Hollywood, que ganham menos que seus pares – são facilmente respondidas e cooptadas pelo capitalismo. As lutas coletivas são o que verdadeiramente o ameaçam e ameaçam as reproduções das opressões. Assim, elas aproximam-nos, de fato, da liberdade. Portanto, as demandas coletivas feitas pelas mulheres indígenas importam e podem auxiliar no combate a essas opressões. Elas produzem conhecimento e compartilham com outras pessoas da aldeia não só o processo de realização dessas imagens, mas também o que elas querem mostrar, exibir e difundir, para a valorização pessoal e da própria cultura. Assim, fazem parte de várias outras relações que são criadas a partir desse processo de expressão artística subjetiva e sensível. Deste modo, na busca por uma etnicidade, o acesso ao vídeo amplia as possibilidades de comunicação, internas e externas, entre grupos indígenas (GALLOIS; CARELLI, 1995), um processo dinâmico de realização de imagens e reconhecimentos. Portanto, nas perspectivas introduzidas aqui, podemos dizer que as cineastas indí-

6 - Como as oficinas do Vídeo Nas Aldeias, Instituto Catitu, Oficinas Sin Fronteras, Ambulante Más Allá e tantas outras oficinas ministradas em contexto de aldeamento.

7 - Ver Julieta Paredes, ativista feminista decolonial, liderança boliviana e aymara do Feminismo Comunitario de Abya Yala, no livro “¿Qué és el feminismo comunitario?” (sem data, edição Mujeres Creando Comunidad, Bolívia).

genas são uma ruptura no pensamento cinematográfico, mostrando que fazer cinema é fazer-se em multiplicidade e segredos – à medida em que nós, não-indígenas, não acessamos e/ou entendemos o invisível que esse fazer cinema não nos permite ver. Assim, a linguagem artística cinematográfica dessas mulheres, possibilitam narrativas híbridas de potentes de histórias autobiográficas e apropriadas de seus discursos, mostrando-nos filmes indissociáveis às práticas da vida cosmológica.

Referências

ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador: Edufba, 2017.

BAHRI, Deepika. *Feminismo e/no pós-colonialismo*. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, maio-ago. 2013.

CAIUBY NOVAES, Sylvia et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Edusp, 2004. CAIUBY NOVAES, Sylvia. Quando os cineastas são índios. [2000]. Disponível em <<http://www.mne-mocine.com.br/osbrasisindigenas/caiuby.htm>>. Acesso em: ??

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema*, COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL.

COMOLLI, Jean-Louis. *Imagens de arquivo: imbricamento de olhares*. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL. *Catálogo do 14o Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Trad. Pedro Maciel Guimarães. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2010b. p. 318-345.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. *Diálogo entre povos indígenas: a experiência de dois encontros mediados pelo vídeo*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 38, n. 1, p. 205-259, 1995.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo, Editora Elefante, 2019.

MIGNOLO, Walter. GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. *Estéticas decoloniales*. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

PINHANTA, Isaac. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu*. Vídeo nas Aldeias, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=23>>. Acesso em: 20 maio 2017.

PINHEIRO, Sophia. *A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy*. Dissertação em Antropologia Social, Faculdade de Ciências Sociais, UFG, Goiânia, 2017.

SACCHI, Ângela; GRAMKOW, Márcia M. (Org.). *Gênero e povos indígenas*. Rio de Janeiro: Museu do Índio/GIZ/Funai, 2012.

SAÉZ, Oscar C. *Autobiografia e sujeito histórico indígena*. Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, v. 76, p. 179-195, nov. 2006.

TURNER, Terence. *Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video*. *Anthropology Today*, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

O vestígio no cinema brasileiro contemporâneo: O caso *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2004)¹

The vestige in Brazilian contemporary cinema:
 The *Árido Movie* case (Lírio Ferreira, 2004)

Tainá Xavier²
 (Mestre - UNILA / UFF)

Resumo: O presente texto examina vestígios do tempo em espaços cênicos do filme *Árido Movie*. Tal exame interessa aos estudos da direção de arte no cinema brasileiro contemporâneo na medida em que o contato travado com vestígios inscritos nas construções, objetos marinhos decorativos e formações rochosas da paisagem excedem funções compositivas ou narrativas, assumindo certa autonomia no disparo de processos sensíveis que convocam outras temporalidades para o corpo fílmico.

Palavras-chave: Direção de arte, Cinema brasileiro contemporâneo, Espaço cênico, *Árido Movie*, Renata Pinheiro

Abstract: This paper examines time's traces in *Árido Movie*'s scenic spaces. Such examination interests to studies of art direction in contemporary Brazilian cinema as the contact with traces inscribed in constructions, decorative marine objects and landscape rock formations exceed compositional or narrative functions, assuming some autonomy in the triggering of sensitive processes that call other temporalities for the filmic body.

Keywords: Production design, Contemporary Brazilian cinema, Scenic space, *Árido Movie*, Renata Pinheiro

O presente texto investiga as materialidades do espaço cênico no cinema brasileiro contemporâneo e busca identificar elementos indutores que agem no sentido de evocar temporalidades diversas àquelas apresentadas no tecido da diegese. Estudaremos o filme *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2004), analisando a forma como a experiência fílmica é afetada pelo contato com os vestígios inscritos nas construções marcadas pelo tempo, pelas conchas e estrelas do mar “achadas na região”, ou pelas formações rochosas da paisagem. Tal exame nos parece apresentar um novo problema para o estudo da direção de arte no

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na mesa pré-constituída: A DIREÇÃO DE ARTE NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: COMPOSIÇÃO E LINGUAGEM

2 - É doutoranda do PPGCINE - UFF. Docente na UNILA e membro da diretoria do FORCINE. Graduada em Comunicação Social - Cinema, UFF, 2004 e mestre em Artes Visuais, UFRJ, 2012. Atua em produção e direção de arte desde 1996.

cinema brasileiro contemporâneo, na medida em que tais elementos excedem uma função compositiva ou narrativa, assumindo certa autonomia no disparo de processos sensíveis de convocação de outras temporalidades para além do exposto na narrativa.

Percurso da direção de arte no Brasil em busca da simulação do real

Por referir-se a questões ligadas a uma certa dimensão do real no espaço cênico (construções e marcas do tempo, objetos e paisagens preexistentes ao filme) faz-se necessário no presente texto, lançar um breve olhar para o percurso da direção de arte no cinema brasileiro. A articulação entre espaços (ou fragmentos) reais com outros exclusivamente construídos para a encenação é um tema que perpassa o cinema desde suas origens.

Em um panorama dos primeiros cinquenta anos da direção de arte no Brasil, Débora Butruce nota em *Exemplo Regenerador* (José Medina, 1919) que uma “defasagem cenográfica se evidencia pelo caráter acentuadamente teatral da parte de ‘estúdio’ ” (BUTRUCE, 2017, p. 33). A partir dos anos 30, ela nota o surgimento de produções com espaços cênicos mais sofisticados, como *24 horas de sonho* (Chianca de Garcia, 1941), onde o cenógrafo de Hipólito Collomb “se esmera no acabamento, afasta-se dos arremates teatrais [...] e se arrisca na sempre problemática passagem interior/exterior.” (BUTRUCE, 2017, p. 43).

Chamada por Butruce de “maioridade da direção de arte no Brasil”, a década de 1940 vê no esforço de criação da Cia. Vera Cruz um investimento inédito em diversas áreas da realização cinematográfica em geral e na cenografia em particular, como em *Tico-Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), cuja cidade cenográfica projetada por Aldo Calvo e Pierino Massenzi é a primeira a ser construída na América Latina. Seus cenários, no entanto, são marcados por certa artificialidade diante do referente real, muito limpos, perfeitos, em relação aos contextos representados. Já na produção da Cia. Serrador Cinematográfica *Uma certa Lucrecia* (Fernando de Barros, 1957), há “perfeita contiguidade visual entre interiores e exteriores. Feito extraordinário mesmo para a época (...).” (BUTRUCE, 2017, p. 51). Dois filmes da Atlântida, criada em 1941: *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943) e *Carnaval Atlântida* (José Carlos Burle, 1952) destacam-se pela opção por filmagens em locações. Para encerrar, Débora trata de dois filmes precursores do Cinema Novo – *Agulha no Palheiro*, (Alex Vianny, 1952) e *Rio 40º* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) - onde são destacados os esforços de aproximação com uma imagem apoiada na realidade, ora da burguesia, ora das classes mais populares, que se traduz em um estilo realista que privilegia o uso de locações.

Sabemos que nos anos 1980 a atribuição do crédito de direção de arte se dissemina no Brasil, e se consolida o entendimento de que o tripé criativo de um filme de ficção é composto por direção, direção de fotografia e direção de arte. Com o fechamento da Embrafilme há uma drástica redução na produção nacional, seguida, em meados dos anos 1990 pela chamada produção da “retomada”. Do ponto de vista da direção de arte, há uma intensificação da aplicação de técnicas de simulação do real, inseridas num conjunto mais amplo de pro-

cedimentos que visavam exteriorizar indicadores de “profissionalização” da atividade cinematográfica no país. A difusão de números e cifras da direção de arte marca essa área como valor de produção, vide matéria de lançamento do filme *Canudos* (Sérgio Rezende, 1997):

Para que o filme guardasse proporções à importância e grandiosidade do episódio, a produção não poupou esforços [...]. Seis milhões de dólares – o maior orçamento da história do cinema nacional – foram gastos na construção de uma cidade cenográfica com 500 casbres de pau-a-pique e duas sólidas igrejas, na contratação de 800 figurantes, em efeitos especiais importados de Hollywood e elenco estelar [...]. (ALMEIDA, 1997)

Novas articulações do real no cinema brasileiro contemporâneo

Após o citado período de desenvolvimento e maturação de técnicas miméticas falseadoras do real, o espaço cênico de muitos filmes brasileiros contemporâneos apresenta uma certa indiscernibilidade entre real e representação. Sendo marcada por grande pesquisa no campo do documentário, que passa a dialogar com procedimentos das artes visuais, a produção contemporânea assume novas facetas estéticas e problematiza suas mediações entre real e representação, onde o cinema ficcional repercute, à sua forma, a crescente dissolução de fronteiras entre documentário e ficção. Já as políticas de financiamento do audiovisual proporcionaram alguma descentralização da produção e apoiaram realizações de jovens autores em projetos que exploram outras espacialidades na direção de arte, afastadas de uma certa tradição da cenografia anterior, muito ligada à arquitetura.

Renata Pinheiro é uma diretora de arte cujo trabalho é marcado pelo uso de cores saturadas e pelo recurso à incorporação de um desgaste material previamente existente em locações, ou a criação deste efeito através de técnicas específicas de simulação. Tal procedimento faz parte de um estilo que marca seu trabalho em obras como *Amarelo Manga* (Claudio Assis, 2002), *Árido Movie*, *Baixio das Bestas* (Claudio Assis, 2006), *A Festa da Menina Morta* (Matheus Nachtergaele, 2008) *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013), *Deserto* (Guilherme Weber, 2017) e *Zama* (Lucrecia Martel, 2017). Renata afirma³ que seu trabalho em direção de arte é marcado pela investigação das sensações no espaço, que ela já realizava em instalações de artes visuais, anteriormente ao seu ingresso no cinema. A diretora de arte busca, em seu trabalho, fazer com que atores e equipe possam acreditar na sensação de estarem nos espaços materializados, efetivamente entrarem na atmosfera do filme e dos personagens. Para tanto, já construiu cenários que sequer seriam filmados, com a finalidade de oferecer os subsídios materiais necessários à uma interação mais completa possível dos corpos com o espaço. Tal dimensão do trabalho de Renata remete aos estudos de Antoine Gaudin que, trazendo à luz a importância da dimensão espacial na imagem fílmica e sua ressonância na corporeidade do espectador, afirma que “[...] todo filme é, em primeiro lugar, um fenômeno espacial em si. Assim, o espaço também deve ser considerado como uma potência plástica primária inscrita na imagem em movimento.” (GAUDIN, 2019, p. 193 tradução nossa).

3 - Em entrevista à autora, realizada por Skype no dia 11 de junho de 2019.

Na ocorrência de espaços marcados pelo tempo, os vestígios inscritos na matéria, agregam à imagem fílmica dimensões temporais anteriores ao momento do registro pela equipe, proporcionam, como já dito por Walter Benjamin, “aparecimento de uma certa proximidade, por mais distante que esteja daquilo que o deixou.” (BENJAMIN, 1989:226). Na arquitetura das construções usadas como espaços cênicos, as formas remetem a estilos e valores em voga na época de em que os prédios foram construídos, seus sinais de deterioração e modificações atestam a destruição de uma ordem que, no passado, orientou tal conformação e sua função / uso social.

No caso de *Árido Movie*, enquanto a trama relaciona-se com a persistência no poder de uma família, anteriormente responsável pelo cultivo de algodão e hoje beneficiária da exploração comercial da água (escassa) e da produção de maconha, a visualidade-experiência das imagens de casas com paredes descascadas, sem portas, janelas ou telhados, dá conta de tal complexidade, já que no vestígio “ [...] a imperfeição simultaneamente se diz (visto que o vestígio supõe, significa a destruição) e se contradiz (visto que o vestígio resiste, sobrevive à destruição)” (DIDI - HUBERMAN, 2012, p. 136). A matéria danificada e transformada das construções em estado de ruína nos falam de destruição (de determinados ciclos) e permanência (de estruturas de poder).

O caso de *Árido Movie*

O filme narra a história de Jonas (Guilherme Weber), um repórter de meteorologia (chamado de “homem do tempo”), que retorna às origens familiares no sertão pernambucano, para o velório de seu pai, Lázaro (Paulo César Pereio). A metáfora do tempo enquanto sucessão de horas (ou épocas) aparece também por meio de um relógio de bolso que passa por várias personagens e revela ao fim do filme o autor do crime contra o assassino de Lázaro, lembrando-nos de que a viagem de Jonas (e de seus companheiros) não se dá apenas por um deslocamento espacial, mas desloca-os para uma ordem social arcaica.

O retorno de Jonas à Rocha será marcado pela tensão entre modos de vida colocados em contraste por personagens pertencentes a grupos sociais e vivências do tempo distintas. Tais temporalidades são expressas no binômio sertão-mar de Conselheiro reiterada pelas diversas referências à água em espaços habitados pelo grupo atualmente detentor desta riqueza, enquanto a aridez relaciona-se com aqueles destituídos, até mesmo de seus direitos. O binômio evocado sugere também o imbricamento destes dois universos, como ocorre no cenário do bar de Zé Elétrico, árido, porém enfeitado por conchas e mariscos, achados no sertão que, segundo fala do personagem: “ - Você pode até não acreditar mas achei tudo por aqui mesmo”.

Se as construções antigas e desgastadas pela passagem do tempo que vemos no trajeto de Jonas e Soledad, em frente ao Bar de Zé Elétrico e próximo à plantação de maconha funcionam como catalisadores de um temporalidade histórica mais próxima, evocada pela avó de Jonas, de quando o algodão florescia naquela paisagem agora árida, as conchas e mariscos da decoração do bar remontam a um passado imemorial, mítico, anterior a uma

ocupação da terra pelos seus atuais proprietários. Na incursão de Jonas pelas rochas, guiada por Zé Elétrico, enquanto tal passado é narrado pelo personagem indígena, temos uma imagem que proporciona uma imersão (tanto de Jonas, quanto de nós espectadores) na paisagem, vivemos a topografia e reconhecemos, junto com os personagens as formas de bichos nas pedras. A experiência dá conta de uma outra forma de vida e de relação com a terra, onde os locais podiam tornar-se “sujeitos portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos” (ASSMANN: 2011, 317).

Segundo Aleida Assmann os vestígios são “testemunhos não endereçados à posteridade” (ASSMANN: 2011, 230) e não se resumem a evocar sua época de origem/construção, uma vez que a matéria, ao longo de sua duração recebe diversas inscrições, “ações efetivas” que deixam traços. O estudo do palimpsesto dos espaços cênicos de *Árido Movie* convoca tais ações efetivas, através de suas marcas (ou encobrimentos), a imporem sua presença, habitarem aquele espaço, tencionando um regime representativo anteriormente desenvolvido pela direção de arte.

É interessante notar dois cenários em que, em oposição à unidade visual apontada por Butruce como um objetivo a ser alcançado pela direção de arte em direção ao realismo cenográfico nas décadas de sua genealogia, encontramos em *Árido Movie*, tanto no bar de Zé Elétrico, quanto no “castelo” de Meu Velho a ocorrência de superfícies em diferentes graus de envelhecimento em uma mesma construção. No bar, a lateral parece bastante deteriorada e contrasta, tanto com a fachada que, apesar dos segmentos descascados e com tijolos à vista, apresenta uma pintura quase nova, quanto com o interior, que apresenta-se cuidadosamente decorado com motivos marítimos. Já no cenário do místico, chama atenção no trânsito de Soledad e seu guia o fato de, ao adentrarem na construção, passarem de um espaço com alvas paredes brancas para um contra-plano em um espaço cujas superfícies apresentam um alto nível de desgaste.

Para avaliar o efeito sensorial de tal descontinuidade recorreremos a Antoine Gaudin (2019), que propõe um olhar fenomenológico para o espaço no cinema onde designa como ‘imagem-espaço’⁴ um sistema dinâmico de contínuas variações entre o ‘espaço retratado’ (diegético e contínuo na mentalidade do espectador) e o ‘espaço inscrito no corpo fílmico’ (abstrato e cambiante de acordo com cada enquadramento, movimento de câmera e duração de plano). Através deste último, o autor defende que “o cinema traz uma sensação cinestésica primária de contração / expansão que ocorre contínua e simultaneamente com a percepção clássica de um espaço sólido habitável, como um recipiente para os personagens e suas ações” (GAUDIN, 2019, p. 200, tradução nossa). No caso da fruição do espaço de Meu velho a partir da proposição de Gaudin, o choque da descontinuidade de superfícies produzirá, além da sensação cinestésica afirmada pelo autor, perturbação do próprio espaço retratado, já que cômodos contíguos renunciaram à continuidade de suas superfícies, sem que qualquer justificativa narrativa fosse apresentada para tal. Esse procedimento produz um

4 - Tradução nossa, no original o autor usa o termo ‘space-image’

choque, que afeta e incomoda, agregando tal incômodo à vivência daquele espaço por meio do filme. É essa sensação (juntamente com um som de vibração extradiegética) que indica uma perturbação naquele ambiente que se mostra límpido como a água, mas está podre.

Partindo de um olhar que envolva a experiência afetiva da recepção como forma de abordagem das escolhas mobilizadas no trabalho de direção de arte é possível lançar outros olhares para espaços e objetos cênicos. Trazer à luz aspectos sensoriais que podem ser evocados por vestígios que catalisem, na experiência fílmica, temporalidades de durações da matéria ou lacunas de sua deterioração, pode ser um procedimento a auxiliar chaves de leitura a partir dos estudos da memória ou mostrar-se como potente recurso estético no campo de criação em direção de arte audiovisual.

Referências

ALMEIDA, Eros Ramos de. *Canudos revive no centenário de sua destruição*. In: O Globo, Rio de Janeiro, 03 de outubro de 1997. Rio Show, p. 17.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUTRUCE, Débora. “Do modelo teatral ao realismo cenográfico: os primeiros cinquenta anos da direção de arte no Brasil”. In: BUTRICE, Débora; BOUILLET, Rodrigo (orgs.). *A direção de arte no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagem-arquivo ou imagem-aparência”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012. Pp 119-154

GAUDIN, Antoine. “Viewer’s Embodiment into Cinematic Space”. In ROSÁRIO, Filipa; ÁLVAREZ, Iván Villarme (Ed.). *New Approaches to Cinematic Space*. New York: Routledge, 2019.

Pausa, espaço, encenação e performatividade na construção da imagem de dança¹

Pause, space, staging and performativity in the construction of the dance image

Teresa Bastos²
 (Doutora - ECO/URJ)

Resumo: Diante do “empobrecimento da experiência e da visão” descrito por Jonathan Crary (2016) em *24/7*, iniciativas artísticas que instiguem a percepção dos sentidos e do corpo tornam-se importantes não só pela escolha artística, mas pela posição política. Esta comunicação visa refletir sobre essas questões a partir da produção de imagens - fixas, em movimento, amadoras e profissionais - do grupo paulistano “Pausa”, que desde 2014 vem desenvolvendo o projeto “O que vemos quando olhamos dança?”³

Palavras-chave: Performance, registro, dança, fotografia, cinema, imaginação.

Abstract: Faced with the “impoverishment of experience and vision” described by Jonathan Crary (2016) on *24/7*, artistic initiatives that instigate the perception of the senses and the body become important not only for artistic choice, but for political position. This communication aims to reflect on these issues from the production of images - still, moving, amateur and professional - from the São Paulo group “Pausa”, which since 2014 has been developing the project “What do we see when we look at dance?”.

Keywords: Performance, recording, dance, photography, cinema, imagination.

Em *24/7* (2016) Jonathan Crary chama-nos a atenção para o empobrecimento da experiência e da visão vivido pela contemporaneidade e constata que trabalhar e consumir 24 horas por dia, 7 dias por semana seria a tônica da atualidade. Nesta engrenagem acelerada, resistir à aceleração e pausar o corpo pode se tornar um emblema de resistência. Diante desse cenário, iniciativas artísticas que instiguem a percepção dos sentidos e do corpo tornam-se importantes não só pela escolha artística, mas pela posição política. Esta é a proposta de pesquisa e atividades do Núcleo paulistano “Pausa”, um grupo integrado por artis-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE no Seminário temático “Interseção Cinema e Arte”.

2 - Professora da ECO/ UFRJ, onde atua na graduação e integra os programas de Pós em Artes da Cena e Artes Visuais. Doutora em Letras pela Puc-Rio, com estágio de doutorado na ECHESSE de Paris. Pós-doc em Com. e Cultura, ECO/UFRJ

3 - O projeto “O que vemos quando olhamos dança” foi um dos indicados pela comissão de dança da APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte ao seu prêmio anual - 2019 - na categoria “Projeto/programa/difusão/memória”

tas pesquisadores oriundos de diversas áreas artísticas, que se uniram a partir do objetivo comum de expressão através do corpo. Cada um possui uma bagagem, desejos e dúvidas, que encontraram vazão na pesquisa de Beth Bastos, bailarina mineira, professora de dança e coreógrafa, radicada em São Paulo desde 1986.

Atualmente sua pesquisa visa dar continuidade à técnica de Klauss Viana, aliada à proposta e pensamento da dançarina improvisadora americana Lisa Nelson, com quem Beth possui uma parceria desde 2009, criando eventos e performances em várias cidades do Brasil, sobretudo São Paulo. O Núcleo Pausa tem sido atuante na cena contemporânea paulistana de dança, onde tem participado de eventos, festivais, performance na rua, em teatros, espaços públicos e privados.

Em tempos de aceleração e violência, a proposta de Beth Bastos é explorar as potências estéticas e políticas da sutileza, da presença, da escuta, do encontro, do desencontro, de gestos e afetos imprevistos e esquecidos no espaço árido da cidade, por meio de um jogo de percepção entre artistas e espectadores, entre corpos que aos poucos se permitem afetar-se mutuamente, subitamente despertados e participativos.

O QUE VEMOS QUANDO OLHAMOS DANÇA? Beth Bastos e Núcleo Pausa convidam



foto: Andre Canada

PERFORMANCE-OBSERVATÓRIO
A performance convida o espectador a participar de instantes de suspensão do movimento criando imagens e pausas na composição.

OFICINA de composição em dança com o foco na visão, tato, escuta e os sentidos da imaginação. Olhar, ver e assistir, proposta para experienciar composições espontâneas, praticar escolhas, ações, desejos e tempos através de procedimentos e partituras de sintonização da percepção da relação com a imagem, com o espaço, com a arquitetura e com o outro

Biblioteca Mário de Andrade
Dia 21 de setembro . Oficina às 14hs e performance às 16hs
R. da Consolação, 94 - República, São Paulo - SP

"Este projeto foi realizado com apoio do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura"

Produção



Apoio



Casa
MIANI

BIBLIOTECA
MÁRIO
DE ANDRADE

Realização



1 - Flyer convite para oficina e performance do Núcleo Pausa, SP, 2019.

A partir desse movimento que nasce de conexões, e não da mimese, Beth conduz as indagações pelos sentidos e pelo olhar, e também, pelas imagens. Uma dança que parte do corpo, da percepção e da imaginação⁴, e opera criativamente na relação espaço-tempo, sugerindo imagens, gestos e atitudes singulares, dando visibilidade, sentido e fluxo ao movimento vivo e espontâneo.

O Núcleo Pausa vem trabalhando desde 2014 com performances e improvisação a partir da ideia de “partitura”, termo cunhado pela parceira e também colaboradora do grupo, Lisa Nelson. As partituras que servem de base ao improviso utilizam procedimentos de edição de vídeo transpostos para o movimento, tais como “pausa”, “volta”, “continua”, “realoca”, “lento”, “rápido”, “começa”, “fim”. Lisa Nelson é herdeira do grupo de dançarinos da Judson church que na década de 1960, nos Estados Unidos, deixou a escola de dança moderna de Merce Cunningham e passou a colaborar entre si. O grupo logo aumentou, e passou a contar com outros bailarinos, compositores, músicos, pintores e escultores. Nesse espaço de experimentação da Judson Memorial Church, em Nova York, os artistas realizavam ensaios, treinamentos, reuniões e performances. O grupo estava instigado em desbravar uma outra ideia de dança, abolir elementos como palco, figurinos, cenário convencional e, ao negar a construção da ilusão cênica pela dança, houve uma busca por movimentos cotidianos para a composição.

Liza Nelson não fazia parte do núcleo de artistas que criou o movimento, mas foi naquele período que conheceu o bailarino Steve Paxton, seu companheiro de trabalho e de vida. Ela fazia pesquisa de movimento e imagens editando filmes próprios e a partir dessa experiência foi gerada a nomenclatura das “partituras”, inspirando não só a criação do vocabulário próprio do vídeo como os movimentos do corpo.

“O Mar”

Beth Bastos vem trabalhando a composição por partituras e utiliza da pausa, do movimento e da desaceleração, que, em contraste estético e político, propiciam um lugar para “pousar os olhos” e fazer brotar sentidos no gesto e na imagem oferecida – um hiato no movimento capaz de causar visibilidade e estranheza na composição coreográfica, no espaço, e no espectador. Mas nada disso é pose. Pausa não é pose. Pausa é um *continuum*. como pode ser observado no trabalho “Mar”, criado por Beth Bastos em 2005 com 20 minutos de duração, cenário de André Cañada, direção de vídeo e fotografia de Sandro Miano.

4 - Imaginação no sentido oferecido por Gaston Bachelard, como um ato alimentado pelo corpo, que não se encerra na mente, mas se espalha pelos gestos.



2 – Performance "O mar", MIS, SP, 2015. concepção Beth Bastos. Foto: Sandro Miano

As imagens são de um mar calmo, preto e branco que se assemelha mais a uma lagoa, que propriamente ao oceano, já que reflete uma delicadeza ao enfatizar o brilho da água, o contraste luz e sombra provocando um estado de suspensão. O único som que ouvimos é o som do mar, mas o movimento das ondas não acompanha o barulho do mar que escutamos, e esta dissonância é um elemento que provoca a imaginação. Destaca-se ainda a encenação, composta pelo som, a projeção da imagem na tela evidenciando o movimento do mar e a saia branca. O ponto de vista central, nos permite ver toda a cena. Vemos a imagem em movimento do mar e uma pessoa parada diante da tela, que nos remete a uma mulher. Ela veste uma roupa que no início conseguimos identificar com clareza, confunde-se com o oceano, mas quando ela começa a se mexer, percebemos que é uma imensa saia, a saia do mar, o mar no seu corpo. Mulher e mar se confundem, como a garrafa cenoura de Magritte. E, como na pintura do surrealista belga, a antinomia não cria conflito porque nos coloca no registro do inconsciente, do onírico, no ponto do espírito como decretou André Breton no manifesto surrealista. Mas a mulher/mar além de nos conclamar a imaginar e sonhar, também nos propõe uma suspensão do tempo. Este foi dos primeiros trabalhos de Beth Bastos com esta proposta de resistência ao excesso, tanto ao exagero de ações às quais estamos assoberbados no cotidiano, quanto ao exagero dos movimentos da própria dança contemporânea.

Átimo



3 – “Átimo”, performance no Sesc Pinheiros, SP, concepção Beth Bastos. Foto: Sandro Miano.

Em outro trabalho intitulado “Átimo”, produção de 2014 e realizado no saguão do Sesc Pinheiros, em São Paulo (35 min), no vídeo, pode-se observar que enquanto a vigilante olha de soslaio para a câmera, sem ter certeza de que está sendo filmada, um homem desce apressado em direção à saída e nem se interessa pelo andar lento da performer, embalada pela música profunda e melancólica da sanfona do músico, artista plástico e performer mineiro, Marco Paulo Rolla, composta exclusivamente para o trabalho.

Os espectadores que lá esperam, sabem que algo vai acontecer e estão em busca desse outro tempo qualitativo. Como lembra Josette Ferral, “a teatralidade não é exclusiva do teatro, não se encontra no espetáculo ou no teatro em si, ela acontece em processo, pode ser acessada já na espera do que vai acontecer” (FÉRAL, 2015, p.85). A teatralidade do performer está no deslocamento que opera entre ele próprio e ele como um outro, nessa dinâmica.

Os tons são neutros, a árvore é seca, a terra é de um marrom brilhante. Toda a encenação nos remete ao outono. Na tela diante do espectador, enquanto Beth desce calmamente com sua árvore em direção ao quadrado de terra, é exibida a instalação “Outono”, produção da bailarina e do fotógrafo Sandro Miano onde, durante 35 minutos, as folhas caem sobre o corpo. A oposição entre a ação da performer, que anda com sua árvore em busca de um lugar para deixá-la, contrasta com as imagens do vídeo em que lentamente as folhas secas vão caindo sobre o seu corpo. É como se a árvore seca que ela carrega emanasse nosso imaginário do resplendor que ela já fôra um dia. Como se um ciclo nunca se fechasse. Morte/vida..Átimo/Outono tratam da importância da duração na construção da imagem.

O que vemos quando olhamos dança?



4 - Performance "O que vemos quando olhamos dança". PUC-SP, 2019. Foto: Sandro Miano.

Já em um terceira performance realizada pelo Núcleo com a proposta "Observatório" e "O que vemos quando olhamos dança", na Puc São Paulo, em setembro de 2019 há uma proeminência de momentos em que o contraste entre o público espectador e os performers fica bem acentuado. São cenas em que o espectador é percebido nitidamente por códigos reconhecíveis por nossos olhos contemporâneos como roupas do dia a dia, maneira de se sentar displicentemente nos degraus e nos parapeitos das escadas do espaço e, muitas vezes, estão com o celular na mão. Essas características dão a ver a diferença de postura entre os espectadores/participantes e os performers.





5 – Núcleo Pausa em performance “O que vemos quando olhamos dança”, PUC- SP, 2019. Foto: Sandro Miano.

Há situações em que os bailarinos se esbarram no público. Também destaca-se a presença dos fotógrafos no local. Se os performers se encontram de olhos fechados, em busca de uma qualidade de movimento/pausa, Sandro Miano anda pelo espaço em busca da imagem que lhe interessa e seus passos já são apreendidos pelo grupo. Em entrevista com o fotógrafo ele comenta:

trabalho sobre o ponto de vista da máquina, da lente. Minha experiência de composição, vem da produção de fotos de produtos. Eu coloco a câmera e vou ajustando os produtos. Na performance eu não posso fazer isso, então eu tenho que esperar esta coincidência do grupo se mexer, e de eu me colocar, para que todos sejam privilegiados. Com isso sei que perco umas coisas, mas todos estão sempre visíveis e a composição tem por exemplo, quatro aqui, dois ali, os corpos não ficam embolados. Ou, por exemplo, se tem sete, a distribuição fica entre 3 e 4. Quando se vai olhar o processo final, torna-se agradável e claro de se ver. São normas que fui desenvolvendo a partir de um classicismo para bem mostrar aquilo que está acontecendo, sem sobreposição de imagem.(MIANO, 2019).

Já para Beth Bastos, o clique do fotógrafo é como um dispositivo de dança, é algo movedor. O trabalho pretende não ter poses. Ela explica que esta ideia é fundamental para estudar a performance. A pausa que lhe interessa é a pausa orgânica. Se o performer não percebe corre o risco do trabalho se transformar em editorial de moda. A pausa não é uma decisão mental, é uma decisão do fluxo do movimento através de uma técnica específica. “Os nossos gestos são sintaxes, como o texto. Uma coreografia é um discurso. Não é mímica, não pode ser nada que sua mente previamente propõe”, comenta a bailarina. São estratégias de sobrevivência do corpo para abrir os sentidos. Dançar de olhos fechados, não é dançar sem ver. Você está vendo sobre uma outra percepção. Desacelerar não é o contrário de acelerar. A desaceleração visa captar o espectador de maneira livre e simples e permitir que ele tenha sua própria estratégia de olhar, entre o desejo e a entrega. O momento da foto amplia

o gesto. E esta postura em relação à pausa é fundamental para que as imagens criadas tanto pelos fotógrafos do Núcleo quanto pelos espectadores traduzam esta organicidade, mesmo que as imagens sejam cristalizadas a partir do instante em que são clicadas.

Conclusão

Torna-se importante enfatizar que os registros fotográficos ou cinematográficos fazem a performance durar no tempo e têm uma intenção. Somos todos hoje produtores compulsivos de arquivos. Se as performances são fotografadas e filmadas, a maneira como elas são documentadas imprime a elas uma estética e esta é uma questão importante. As imagens limpas e claras de Sandro Miano perpetuam no tempo a performance ralentada e pausada de Beth Bastos. Não seria só uma tradução, mas sim uma troca, uma expansão de sentidos. Um está no outro. Sem perceber, Sandro não clica as poses, mas também faz a pausa.

Em encontro com os integrantes do Núcleo Pausa lancei uma pergunta que visava investigar a relação dos performers com os fotógrafos e cineastas, profissionais ou amadores no momento de realização das performances. Para abordar o assunto trouxe uma passagem de Roland Barthes na *Câmara Clara* (p.18) que diz:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.(...) A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte”. (BARTHES, 1987,p.18)

A partir desta reflexão proporcionada pelo semiólogo francês perguntei: “Durante a realização das performances como vocês percebem e agem ao se saberem e sentirem clicados pelos fotógrafos? Há diferença em saber que estão sendo fotografados pelos fotógrafos autorizados do projeto e pelos espectadores com celular?”

As respostas foram variadas e estão sendo transformadas em objeto de pesquisa. Alguns se sentem encorajados, amados ao sentir e saber que estão sendo fotografados. Outros, sentem-se como “um pedaço de carne no açougue”, tendo a ilusão de serem objetos. Sabendo ser clicados por um fotógrafo, começam a estabelecer valoração de seus movimentos, julgando seu eu-imagem-mercadoria. Refletem, desta maneira, sobre a importância de uma construção social da imagem, do que pode ou não ser visto, do que é importante, do que pode ou deve ser excluído.

A captura da imagem e a relação do produtor, seja ele fotógrafo ou cineasta, com seu objeto sempre foi lugar de negociação, de percepções e, muitas vezes, lugar também de uma pseudo neutralidade e naturalização. A proposição de um olhar político sobre a desaceleração do tempo através da performance e com a inclusão da fotografia e do vídeo pro-

voca conflitos que espelham e evidenciam esta experiência da imagem, com a imagem, para a imagem, e outros atos envolvendo este território expandido ao qual fotografia, cinema, performance se imbricam na contemporaneidade.

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: UBU, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *A Imagem Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2009.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Contraponto : Ed. PUCRio, 2010.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- MACIEL, Kátia. "Narrativas Interativas: o sujeito participante". In: Katia Maciel (org.), *Transcenas*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2009.

*O Mês do Filme Documentário: uma economia para documentários de acervos*¹

The Month of the Documentary Film: an economy for documentaries in archives

Teresa Noll Trindade²
(Doutora em Multimeios pela UNICAMP)

Resumo: O Mês do Filme Documentário é um evento anual que ocorre na França cuja principal função é proporcionar a oportunidade para a circulação e exibição de documentários de acervos adquiridos pelas bibliotecas francesas. A programação é realizada pelas próprias bibliotecas, exibida em locais públicos não-comerciais e conta com um conjunto de atividades complementares. Através deste evento, os filmes que já tiveram uma vida comercial pregressa podem novamente circular e ser redescobertos pelo público.

Palavras-chave: Documentário, circulação, exibição, biblioteca, arquivos.

Abstract: The Month of the Documentary Film is an annual event set in France whose main function is to provide the opportunity for the circulation and exhibition of documentaries that were acquired by French libraries. The program is conceived by the libraries themselves, exhibited in non-commercial public places and has a set of complementary activities. Through this event, films that have already had a previous commercial life can circulate again and be rediscovered by the public.

Keywords: Documentary, circulation, exhibition, library, archives.

O Mês do Filme Documentário é um evento anual organizado na França pela *Associação Imagens na Biblioteca (Images en Bibliothèque)*. Para compreendê-lo, é importante destacar primeiramente algumas das atividades dessa *Associação*.

Segundo Marianne Palesse³, representante geral da entidade, sua atividade nasce do interesse de uma parcela de bibliotecários e setores do Ministério da Cultura com o tratamento que recebiam as coleções de filmes comprados pelas bibliotecas francesas. Anteriormente a 1989, quando a *Associação* ainda não existia, as coleções de filmes eram compradas

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Políticas e mercado do audiovisual contemporâneo: ações e impactos.

2 - Doutora e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP, com doutorado sanduíche na Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Pesquisa o mercado do documentário no Brasil e na França.

3 - PALESSE, M. Entrevista pessoal concedida à autora em 2017.

pelas bibliotecas através de uma central de compra privada chamada ADAV (Ateliê de Difusão Audiovisual) – uma das mais antigas centrais de compra, que negociava a aquisição dos direitos, na época em VHS, com os editores de vídeo. A negociação visava a possibilitar que as bibliotecas pudessem torná-los acessíveis ao público, como elas fazem com os livros, buscando-se assim ampliar o número de frequentadores desses espaços.

Paralelamente, a *Direção do Livro e da Leitura* (DLL), que se encontra dentro do Ministério da Cultura, passou a completar essas coleções com filmes raros e inéditos que não se encontravam no comércio, ou que ainda que não haviam sido lançados, entre os quais estavam muitos documentários. Isso se deu notadamente pela iniciativa de Catherine Blangonnet⁴, uma grande entusiasta do documentário. Desse modo, obras raras passaram a fazer parte dos acervos das bibliotecas na França.

A DLL passou, no caso dos filmes não editados, a comprá-los diretamente dos produtores. Esse novo modelo de compra direta foi importante para os produtores, uma vez que somente eles possuíam os direitos de exibição pública dos mesmos, e isso interessava às bibliotecas. Antes, a compra era feita pela ADAV, que possuía apenas o direito da obra para consulta na biblioteca, não para uma exibição pública. Nesse novo modelo de compra, filmes que em sua maioria não se encontravam no comércio nem haviam sido lançados comercialmente, passaram a ser encomendados e editados exclusivamente para as bibliotecas francesas, o que contribuiu com a frágil economia do documentário.

Essa iniciativa colaborou em duas direções (PALESSE, 2017): primeiramente no sentido de contribuir com a diversidade dos acervos das bibliotecas francesas, e em segundo lugar, para os produtores desses filmes, que podem vislumbrar nessa iniciativa uma maneira de terem retorno econômico com os filmes que já tiveram uma “carreira” pregressa, mas que agora estavam fora de circulação. Para a representante da *Associação*, isso permitiu “colocar [novamente] no mercado filmes que possuíam um fraco valor comercial, mas grande valor cultural” (PALESSE, 2017).

Portanto, esse contato direto com o produtor permitiu ampliar seus direitos em relação ao filme, uma vez que se passou a negociar, além do direito de consulta no local, ou da retirada, o direito de projeções públicas do filme⁵. Conjuntamente a essa nova iniciativa proposta pelo Ministério, foi criada uma revista dedicada ao gênero, *Images Documentaires*. Todo esse processo, que envolvia a revista de documentário e uma comissão de bibliotecários que selecionava de quais obras⁶ seriam comprados os direitos para a biblioteca, passou a sobrecarregar a equipe, e foi dessa demanda que nasceu, em 1989, a *Associação Imagens na Biblioteca*.

4 - Foi responsável pela missão audiovisual da Direção do Livro e da Leitura, fundadora e autora da revista *Images documentaires*, sendo também membro do conselho de administração da Associação Imagem na Biblioteca.

5 - Segundo Marianne Palesse uma projeção pública pode custar de 100 a 300 euros.

6 - Em 2005 as aquisições dos filmes geridos pela DLL foram confiadas à *Biblioteca Centro Pompidou* (BPI) através do *Catálogo Nacional de Filmes Documentários*. Existe ainda o catálogo *Imagem da Cultura* administrado pelo CNC.

Nesse primeiro momento, a *Associação* comprava filmes já lançados no mercado, o que possibilitava o empréstimo e consulta nas bibliotecas; num segundo momento, passou a fazer a compra de filmes raros diretamente dos produtores, inclusive o direito de exibição pública da obra. Paralelamente, a *Associação* realizava um trabalho de formação de profissionais das bibliotecas francesas para trabalhar com seus acervos.

No entanto, alguns anos após essas práticas, a *Associação* verificou que esse catálogo de filmes não estava sendo visto por um conjunto significativo de pessoas. Palesse conta que esse amplo trabalho de seleção de filmes e sua posterior compra era pouco conhecido não só dos frequentadores, mas também dos próprios profissionais que trabalhavam nas bibliotecas francesas. Tratava-se de coleções raras, que incluíam obras de documentaristas como Frederick Wiseman, assim como filmes que circulavam em festivais e que acabavam sendo desconhecidos de um público maior, pois muitas vezes não chegavam a ser lançados no cinema. A partir da constatação de que este rico material audiovisual estava sendo subaproveitado foi concebido *O Mês do Filme Documentário*. Este evento foi lançado nos anos 2000 com o apoio da DLL e do *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) e, após dois anos de teste, tornou-se oficial em toda a França.

O Mês do Filme Documentário convidava as bibliotecas (visto que elas já detinham os direitos dos filmes para projeções através dos catálogos montados) a organizarem programações temáticas para que o público tivesse acesso a exibições que envolvessem esse material. Pouco a pouco o evento se ampliou e abarcou novos espaços de exibição como salas de cinema, estruturas culturais e educativas, propondo que elas também realizassem uma programação, visto que igualmente poderiam fazer uso dos catálogos. Tanto as bibliotecas como os demais locais podem, em função do interesse e do orçamento de cada estrutura, incluir outros filmes na programação, e nestes casos, a *Associação* também exerce um papel central, através da assistência no contato entre as bibliotecas, escolas, institutos culturais com os diretores e produtores dos filmes, colaborando na negociação dos direitos. Há nesta proposta uma marcada perspectiva de “educação audiovisual” do público, assim como dos bibliotecários, uma vez que anualmente a *Associação* realiza um trabalho de formação com eles para apresentar o material existente nos acervos, falar sobre aspectos históricos, estéticos e políticos das diferentes cinematografias. Isso ocorre a fim de despertar o interesse dos bibliotecários em montarem suas próprias programações, e que o público, através dessas iniciativas, também conheça a pluralidade desses acervos e do próprio filme documentário.

Durante *O Mês do Filme Documentário*, as bibliotecas montam suas programações com um foco temático escolhido de forma autônoma. “Não há uma direção artística como pode acontecer em um festival, por exemplo; a liberdade é total” (PALESSE, 2017). Na opinião da representante geral da entidade, essas sessões contribuem para ampliar a visão que as pessoas têm do documentário, de suas possibilidades narrativas, e mostrar que “o documentário não é necessariamente uma reportagem que as pessoas têm o hábito de ver na televisão, pode ser uma forma artística mais original” (PALESSE, 2017).

Os filmes dos catálogos podem ser utilizados pelas bibliotecas ou qualquer estrutura pública não comercial. Para organizar uma sessão e fazer parte da rede basta que se possua um espaço de projeção e que a programação proposta ocorra durante o mês de novembro, que é quando acontece o evento. Para o uso do catálogo as sessões devem ser gratuitas; mas também é possível exibir filmes de fora do catálogo e realizar sessões pagas, como ocorre em salas de cinema, por exemplo.

O evento exibe em sua programação produções de várias nacionalidades. No entanto, embora haja essa variedade, o filme francês predomina. Isso se deve também ao fato de proporem projeções de filmes com a presença dos diretores na sessão, o que acaba orientando na hora da escolha. Há, inclusive, a prática de remunerar esses participantes em vista de sua circulação nas cidades francesas.

O papel da *Associação*, sucintamente, é de coordenar e dar viabilidade a essa manifestação, assim como contribuir na organização das programações de cada biblioteca. Ela busca incentivar a incorporação de outros agentes ao evento, como exibidores de sala de cinema, associações, instituições, ampliando essa rede de espaços para a circulação dos filmes. Após isso, os bibliotecários passam a lidar com seus acervos de forma mais frequente, conhecem-nos melhor, e incentivam outras bibliotecas a montarem suas próprias programações com os filmes dos catálogos. Conjuntamente à programação dos filmes, são oferecidos colóquios, exposições, “*master classes*”, debates, exposições, sempre trazendo aspectos do documentário e buscando atingir o maior número possível de espectadores. Para documentar este alcance, a *Associação* produz um conjunto de dados com o perfil dos participantes e o disponibiliza no site anualmente.

Palesse ressalta que embora *O Mês do Filme Documentário* seja um evento consolidado há 18 anos, tenha amplitude nacional e que a cada ano venha atingindo mais pessoas, fato comprovado através dos dados que coletam, ele não se viabilizaria economicamente sem uma subvenção pública. A *Associação* conta com uma parte de recursos próprios, mas o fundamental são os recursos provenientes do CNC e do DLL. Também são estabelecidas parcerias com a *Sociedade Civil de produtores de cinema e de televisão* (Procirep) e a *Sociedade Civil dos Autores Multimídia* (SCAM). Há um conjunto de parceiros que contribuem com recursos menores, dos quais podemos citar o *Canal Arte*, os jornais *Courrier International*, *Journal La Croix* e *Mediapart*, a *Escola do Documentário de Lussas*, a *Université Stendhal Grenoble-3*, o canal *TV5 Monde*, e a plataforma *Ténk*⁷. Para Palesse, embora o evento seja exitoso, a cada ano é necessário um grande esforço por parte da *Associação*, que possui uma equipe reduzida, de manter e ampliar a rede de exibição.

O Mês do Filme Documentário não ocorre exclusivamente na França. Ele acontece em outros 30 a 40 países através da parceria estabelecida com o Instituto Francês, que propõe em sua rede internacional – a qual conta com institutos, Alianças Francesas, entre

7 - Plataforma SVOD dedicada ao documentário que exibe, durante o evento, algumas produções em sua plataforma.

outros – um catálogo de filmes com a proposta de três projeções públicas. Essas redes podem realizar elas próprias a parceria que desejarem e mesmo incluir filmes nacionais que se relacionem à programação.

Em função de *O Mês do Filme Documentário* ser um evento que ocorre em várias cidades ao mesmo tempo, com um conjunto muito amplo de atividades paralelas⁸, muitas vezes se torna difícil de contemplar a sua dimensão e relevância para a circulação dos filmes. Por isso é central a formulação de dados estatísticos sobre o seu impacto. Na avaliação de Palesse, a manifestação busca promover o documentário autoral e atinge um público bastante amplo, contribuindo com a circulação comercial e não-comercial do mesmo – algo que atende às demandas de políticas públicas propostas pelo CNC e pelo Ministério da Cultura. Em 2018, o *Mês do Filme Documentário* gerou 3.268 sessões (dentre elas 177 no exterior e 250 destinadas a público jovem). Atuou num total de 2.229 estruturas, entre as quais: 882 midiatecas; 317 estruturas culturais; 380 salas de cinema; 278 instituições públicas; 103 espaços educativos⁹, 156 estruturas para o cinema¹⁰ e 81 estruturas sociais¹¹ (IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES, 2018).

Através da análise do funcionamento do *Mês do Filme documentário* e de seus números, podemos constatar a importância deste evento para um conjunto de atores que fazem parte do universo audiovisual. Com a intenção de dar mais expressividade às coleções de obras que são compradas pelo Estado para as bibliotecas francesas, e por meio de um conjunto de ações que compreende um trabalho de formação de profissionais que trabalham na preservação do audiovisual e de propagação desses acervos para o público através de exposições temáticas, *O Mês do filme documentário* se torna um canal alternativo crucial para a circulação de documentários, para a ampliação do debate público sobre suas temáticas, e também para a formação de um público para o documentário.

Referências

CRETON, Laurent. *Cinéma et Marché*. Paris: Armand Colin, 1997.

_____. *Histoire économique du cinéma français: production et financement 1940-1959*. Paris: CNRS Éditions, 2004.

_____. *Économie du cinéma: perspectives stratégiques*. Paris: Armand Colin, 2009.

DEPÉTRIS, Frédéric. *L'Etat et le cinéma en France: le moment de l'exception culturelle*. Paris: L'Harmattan, 2008.

FOREST, Claude. *L'argent du cinéma: Introduction à l'économie du septième art*. Paris: Belin, 2002.

8 - Existe uma preocupação na realização de sessões que contem com a presença do realizador. Só no ano de 2018 foram exibidos durante o evento 1.552 filmes, de 1.357 realizadores, sendo que 500 deles participaram das sessões. Nesse ano, 80% das sessões foram acompanhadas de debates, exposições, ateliês ou alguma outra atividade cultural.

9 - Os espaços educativos contam com universidades, escolas, liceus e colégios e escolas primárias.

10 - As associações cinematográficas são estruturas associativas que costumam trabalhar em parceria com as bibliotecas de mídia e com as salas de cinema.

11 - As estruturas sociais contam com associações locais e rurais, asilos, penitenciárias e hospitais.

IMAGES EN BIBLIOTHÈQUES. *Le Mois du Film Documentaire: Bilan 2018*. Paris: 2018.

JEANNEAU, Yves. *Filmer le réel: De la production documentaire en France*. Paris: La Bande à Lumière, 1987.

_____. *La production documentaire*. Paris: Dixit, 1997.

MOULINIER, Pierre. *Les politiques publiques de la culture en France*. Paris: PUF, 2010.

POIRRIER, Philippe. *L'État et la Culture en France au XXe siècle*. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

Conversas ao pé do ouvido: vamos falar do museu de cinema?¹

Whispering to the ear: let's talk about the film museum?

Thaís Lara²
(Doutoranda - UNICAMP/FLUP)

Resumo: Esta comunicação apresenta o resultado parcial de um levantamento realizado na base do periódico “Journal of Film Preservation” da Federação Internacional de Arquivos de Filmes sobre “film museum/musée du cinéma”. A partir dessa pesquisa foram selecionados 39 artigos que abordam o tema: cinema, museu e público. Objetiva-se investigar como a FIAF e as próprias instituições afiliadas se classificam com o intuito de aproximar as discussões internacionais do contexto brasileiro.

Palavras-chave: Arquivos de filmes, cinematecas, FIAF, museu de cinema, museu.

Abstract: This paper presents the partial result of a survey conducted on the basis of the Journal of Film Preservation of the International Federation of Film Archives on film museum/musée du cinéma. From this research 39 articles were selected that address the theme: cinema, museum and public. The objective is to investigate how the FIAF and the affiliated institutions classify themselves in order to bring international discussions closer to the Brazilian context.

Keywords: Film archives, cinemateques, FIAF, Film museum, museum.

A ideia de apresentar o cinema como tema de exposição não é recente, os objetos indicados como “não-fílmico” – equipamentos, figurinos, cartazes e outros documentos relacionados ao filme - foram exibidos com maior ou menor frequência ao longo do século XX. Nos últimos anos, entretanto, o filme em exposição tem seduzido artistas, cineastas e teóricos de cinema que intenciam compreender a representação dessas imagens no espaço museológico.

Sem dúvidas, a exposição do cinema ou a formação de espaços museais tem sido tema de discussão, desde o princípio das cinematecas, e ampliou seu espectro de debate com a banalização das tecnologias digitais e a introdução das imagens em movimento nos museus de artes. O cinema “tornou-se o negócio de uma prática de museu” e assiste-se, hoje, a (re) criação de espaços museais associados às cinematecas ou a uma emancipação do museu de cinema. Stéphanie Louis (2013) afirmar que somente um estudo do que foi descrito como um museu do cinema tornaria possível definir as práticas do museu cinematográfico.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: museus, cinematecas.

2 - Doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em cotutela com o doutoramento em Estudos do Patrimônio da Universidade do Porto. Bolsista FAPESP

Em 2014, na comemoração do centenário de um dos seus fundadores, a Cinemateca Francesa inaugurou a exposição: “*Le Musée Imaginaire d’Henri Langlois*”. Como parte da programação, que envolveu uma sucessão de eventos, o curador e ex-diretor, Dominique Païni proferiu uma conferência sobre o processo de montagem da exposição enfatizando as noções de “tudo acessível” e “raridade” para construir seu discurso em torno do futuro das cinematecas e suas funções, em especial, quanto à difusão do acervo diante da “web” – a era digital. É exatamente a partir desse ponto decisivo, rede de acesso, que postula a mudança por qual passam as cinematecas, advertindo não existir mais convicção sobre a vocação dessas instituições e destaca que “as cinematecas não serão definidas somente do ponto de vista da coleção – raridade –, mas se distinguiram segundo sua capacidade de programar e colocar em cena sua coleção de “não-filme” – “o melhor do arquivo” (PAINI, 2014).

Corroborando a tendência já enunciada, José Manuel, diretor da Cinemateca Portuguesa, afirmaria que “Morreu o cinema, viva aí o museu de cinema”. A frase mencionada numa comunicação sobre os públicos das instituições culturais contemporâneas, faz alusão a transição do cinema analógico para o digital que alterou e tem alterado não somente a forma de produção, exibição e preservação, mas também o consumo. E por consequência a difusão das obras fílmicas. A esse respeito, regressa-se a fala de Païni que categoricamente afirma “uma cinemateca, hoje, que não tenha, ou não planeje para o futuro, um espaço expositivo é deficiente no seu desenvolvimento e na sua procura por novos públicos e está mesmo condenada a extinção” (PAINI, 2014).

Mas, afinal quais são as discussões estabelecidas no seio da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF)? Existe alguma orientação normativa para/sobre esses museus? Quando utilizar o termo “de” ou “do” cinema? Qual o futuro dos museus de/do cinema?

Ao mesmo tempo, é preciso sublinhar que a abrangência da nomenclatura e a dificuldade de se estabelecer parâmetros e definições se configuram em obstáculos que dificultam seu entendimento, principalmente, quando traduzidos para a língua portuguesa. Por exemplo, uma pesquisa pela palavra “cinema” no site MuseuBr (<http://museus.cultura.gov.br>) resultara em nove diferentes instituições do Museu do Cinema Carlos Scalla ao Museu do Festival de Cinema de Gramado.

O lugar do museu de cinema no *Journal of Film Preservation*

Cercado por todos os lados pela questão da preservação, o *Journal of Film Preservation* é a vitrine das atividades desenvolvidas pelos arquivos de filmes ocidentais membros da FIAF. Por esse motivo, nos pareceu importante saber “se” existia uma reflexão sobre a musealização do cinema e “quais” os temas discutidos e publicados. Partindo de um levantamento na base do periódico (JFP index) da FIAF, realizado com os descritores “*film museum*” e “*musée du cinéma*”, foram selecionados 39 artigos escritos entre 1995 e 2018, que estabeleciam cruzamentos entre cinema, museu e público.

A primeira organização e análise dos artigos mostraram que arquivos de filmes e cinematecas compartilhavam da mesma tensão, o digital. De fato as transformações ocasionadas pelas tecnologias digitais já eram pauta das discussões da FIAF, desde meados da década de 90, contudo se intensificaram com a efetivação do digital na produção, exibição e distribuição dos filmes. A nova realidade aponta para uma “crise das cinematecas” (Borde, Buache, 1997), uma incerteza em sua vocação (Paini, 2014) ou a (re)invenção de um modelo? Algumas palavras passam a ser recorrentes no *Journal of Film Preservation*: “acesso”, “direitos autorais”, “digitalização”, “ética”, “restauração”, “programação”, “coleção” e também “museu”. No caso o espaço museológico

Em meio a todas estas incertezas, o museu surge como uma alternativa a questão do futuro das cinematecas? Alexander Horwarth (2005) e Nicola Mazzanti (2005) iniciam um diálogo caloroso que atravessa questões políticas, mas que tangencia o museu ao evocar uma distinção entre “arquivos de filmes” e “museus de cinema”. Escreve Mazzanti:

I agree that film museums exist, although I must say I am not completely comfortable with the idea that a certain notion of “museum” (as we know it from other contexts and disciplines) can be automatically transferred to “film museums” [...] I think the central issue here is that what we can call “museology” is still (or just) one of the several functions that complex organizations as film archives have. And the weight of this function against others evidently differs from one archive to another. (MAZZANTI, 2005, p. 11)

Conduzida como uma réplica ao texto *“The Market X The Museum”* de Horwarth, a resposta de Nicola Mazzanti eterniza a mal resolvida questão da “conservação + exposição” ao sublinhar que a função museológica coexiste com outras sendo que o “museu nem está presente em muitos arquivos, e o que é ainda mais interessante é que a maioria desses “arquivos não museológicos” também são aqueles que têm as maiores coleções” (MAZZANTI, 2005, p. 11).

Se de fato a questão parecia intransponível, em *“De l’avenir des cinémathèques”*, José Manuel Costa, opina:

“Si un tel changement arrive, c’est l’essence même du mot «cinémathèque» qui disparaît. Et ce n’est pas le mot comme tel qui a de l’importance : la différence historique entre «cinémathèque», «musée du cinéma» et «archives du film» ne m’intéresse pas beaucoup. Il y a eu des différences - institutionnelles, histori-ques ou culturelles - mais ce qui m’intéresse, c’est ce qu’ils avaient en commun : pendant de nombreuses années, il y a tout de même eu des buts communs, pas nécessairement identiques dans chaque institution” [...] Je ne crois pas qu’il y a « muséalisation » progressive : je pense que c’est de là qu’on est parti! Durant les dix premières années d’existence des cinémathèques, elles n’étaient pas le seul endroit où l’on pouvait voir des films du passé, mais presque. Notre point de départ, c’est donc un musée dans lequel l’œuvre exposée, c’est le film qu’on projette sur l’écran. Et quelles qu’aient été les différences d’approches,

les cinémathèques ont constitué des collections avec l'objectif de: « conserver et montrer » (au moins « conserver et créer des conditions de montrer»), de travailler sur les collections, soit par des projections quotidiennes, soit par des projets d'éducation cinématographique. Le côté muséographique était là dès le départ". (DAUDELIN, 2006, p.6-9)

Nesse espaço de discussão em que se constrói reflexões sobre um novo possível modelo para os arquivos de filmes quem são os protagonistas ? De quais instituições estamos falando?

De lá pra cá: quem está falando do Museu de Cinema?

Ao organizar os artigos em uma tabela – título do artigo, autor, edição e temas abordados – os resultados trouxeram à tona uma concentração de textos escritos por homens europeus e norte-americanos. Dos 39 artigos selecionados 15,4% foram de escritos por mulheres, 15,4% por mulheres em coautoria com homens e 69,2% por homens. A nacionalidade dos autores divide-se em europeus (92,3%), norte-americanos (5,1%) e latino-americanos (2,6%). Em consequências as discussões se tornam correspondências entre pares ao ficarem praticamente restritas às instituições localizada na Europa, Estados Unidos e Canadá.

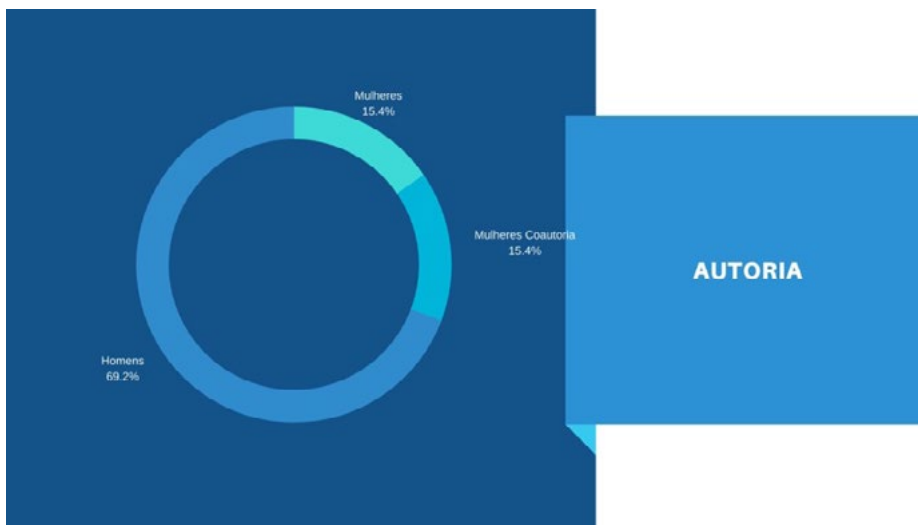


Gráfico 1: Autoria dos artigos. | Fonte: elaborado pela autora

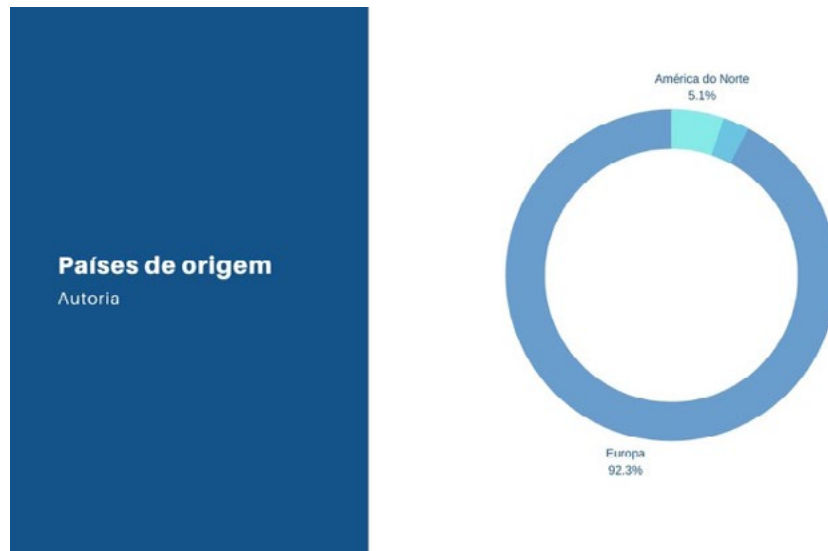


Gráfico 2: País de origem dos autores | Fonte: elaborado pela autora

Se ponderarmos que a FIAF, em novembro de 2019, possui 90 membros ativos dos quais 29 estão localizados no continente africano, asiático e latino-americano e que nos relatos dos Congressos da FIAF as arquivistas, diretoras e programadoras dos arquivos, cinematecas e museus de cinema são atuantes nas discussões, a ausência dessas vozes sinalizam que os temas ficam restringidos à determinadas instituições e autorias que perpetuam seus conhecimentos, obras e visões.

Nesse sentido, quais questões sobre o museu de cinema cruzam todos os arquivos de filmes e cinematecas - independente de suas nacionalidades? E quais características os distinguem? A pergunta “vamos falar do museu de cinema?” e na verdade um convite-incentivo à que novos atores e paradigmas de surjam contribuindo para um debate sobre a musealização do cinema, em especial, na América Latina.

Referências

- BORDE, R.; BUACHE, F. *La crise des cinémathèques... et du monde*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1997
- CERE, Rinella. *An International Study of Film Museums*. Londres : Routledge, 2019.
- COSTA, José Manuel. Ciclos de conferências preso por ter cão preso por não ter. Fundação Carmona e Costa, Lisboa. 15 de abril de 2016. Disponível em http://www.fundacaocarmona.org.pt/pt/ciclos_conferencias/2016.aspx Acessado em 29/03/19.
- DAUDELIN, R. *De l'avenir des cinémathèques : entretien avec José Manuel Costa*. *Journal of Film Preservation*, Issue 71, p. 4-15, 2006.
- LAMERIS, Bregt. *Film museum practice and film historiography: The Case of the Netherlands Filmmuseum (1946-2000)*. EYE Filmmuseum / Amsterdam University Press, 2017.
- LOUIS, Stéphanie-Emmanuelle. *Le Musée au pluriel (1944-1968)*. Faire voir le patrimoine cinématographique en France à l'heure de l'expansion cinéophile. Tese (Doutorado em história). École de Hautes études en sciences sociales (EHESS), 2013.

MAZZANTI, Nicola. *Response to Alexander Horwath*. *Journal of Film Preservation*, Issue 70, p. 10-14, 2005.

PAÏNI, Dominique. Conserver pour transmettre. *Cinémathèque*, n°2, novembre 1992, _____ . "Le Musée imaginaire d'Henri Langlois". Conferência. Cinemateca Francesa, Paris. 14 de abril de 2014. Disponível em <http://www.cinematheque.fr/video/261.html> Acessado em 29/03/19.

Hiroshima Mon Amour alegoria do esquecimento

Hiroshima Mon Amour: allegory of oblivion

Thaís Itaborá Vasconcelos¹ -
(Mestranda no PPG - ACL - UFJF)

Resumo: O presente estudo é dedicado à análise do espaço em *Hiroshima Mon Amour*, o filme retrata um breve romance em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela ainda busca esquecer a dor pela morte do seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo ainda busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima. A partir de discussões que tangenciam o espaço e a paisagem, propõe-se pensar a paisagem fílmica nas suas possibilidades psicológicas e alegóricas.

Palavras-chave: Paisagem, cidade, memória, narrativa.

Abstract: This study is dedicated to space analysis in *Hiroshima Mon Amour*, the film portrays a brief romance in Hiroshima, between a French actress and a Japanese architect. She still seeks to forget the pain of the death of her German lover that occurred in Nevers, just as the world still seeks to forget the terror of what happened in Hiroshima. From discussions that tangent space and landscape, it is proposed to think the cinematic landscape in its psychological and allegorical possibilities.

Keywords: City, memory, narrative theory.

O que se vê em *Hiroshima Mon Amour*

“Tu n’a rien vu à Hiroshima, rien”, você não viu nada em Hiroshima, nada, nos diz uma voz em *off* na primeira cena de *Hiroshima Mon Amour* (1959), passado sessenta anos de sua estreia o que restaria ser visto. Filme marco do cinema moderno, aborda a memória e o esquecimento e permanece ainda vivo como ponto de discussão ao se pensar o cinema.

Temas como memória, representação feminina, relação cinema e literatura, luto, dentre outros², foram e são discutidos a partir da obra dirigida por Alain Resnais com texto de Marguerite Duras. Nesse artigo propõe-se olhar para *Hiroshima Mon Amour* (HMA), com enfoque na dimensão do espaço fílmico.

1 - Mestranda em Cinema e Audiovisual pelo programa de pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora e bolsista Capes.

2 - Alex Viani em 1960 em uma crítica do filme, lista inúmeras discussões caras ao filme na época de sua distribuição: “Discute-se tudo em Hiroshima, meu amor: as intenções de Resnais e de sua roteirista, Marguerite Duras; as vantagens e os perigos da aproximação entre cinema e literatura; as possíveis contribuições do filme à renovação da linguagem cinematográfica; as relações do tema da lembrança e esquecimento com os problemas estéticos de tempo e espaço; as possíveis ligações com Marcel Proust; a estranha combinação do materialismo de Resnais com o existencialismo de Duras; a função da música em face da imagem; as experiências rítmicas; o uso e abuso da câmera em movimento; etc.” (VIANI apud BRUM, 2009, p. 116).

O espaço na obra em estudo

Maria Cristina Kuntz em sua tese dedicada a obra literária de Marguerite Duras ressalta a importância da representação do espaço ao longo de toda a obra da escritora: “Na obra de Duras, os espaços possuem valor simbólico na medida em que refletem quase sempre o universo dos personagens. Seus percursos mostram sua relação com o ambiente, sua reação ao ambiente, a extensão de seus anseios.” (KUNTZ, 2005, p.1)

Alain Resnais ao sintetizar a história de *HMA* em entrevista ao *Le Monde* usa a seguinte frase: “Hiroshima representa esse drama coletivo face à história singular, privada, de uma jovem mulher de Nevers” (RESNAIS apud BRUM, 2009, p.29), o filme em sua narrativa tece um elo entre a história coletiva (Hiroshima) e a memória pessoal (Nevers).

Essa relação intrínseca entre os fatos ocorridos em Nevers e Hiroshima também é explicitada pelo crítico Paulo Emílio Salles Gomes: “A madrugada de amor em Hiroshima é inseparável da madrugada da morte em Nevers. Emmanuelle encontra na pele do japonês o calor que sentiu esvair-se do corpo do soldado alemão assassinado nas margens do rio Loire” (GOMES, 1981, p. 213).

Em contraste com filmes de amor que exaltam a beleza dos espaços urbanos, como o seu contemporâneo *Cinderela em Paris* (1957), o amor aqui é associado ao nome da cidade bombardeada. O filme retrata o amor e a dor e propõe reflexões sobre o ato de filmar as cidades destruídas do contexto do pós-guerra, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (COMOLLI, 2008).

As ruínas de Hiroshima são marcas de memória, as reconstruções remetem ao esquecimento, inevitável necessidade da memória. Já Nevers é a eternidade, filmada como descolada de um tempo que não seja o do imaginário, o horror do esquecimento do amor.

A dimensão geográfica do caso de amor em Hiroshima é construída em suas dimensões simbólicas e técnicas. No contexto da linguagem audiovisual, a apreensão do espaço envolve uma relação complexa na qual elementos técnicos tais como a escala dos personagens no quadro, o espaço “vazio” da tela, o enquadramento, o fora de campo, sobreposições, profundidade e luz, ritmo, dentre outros, devem ser levados em conta ao se pensar um “espaço-imagem” (GAUDIN, 2014), um espaço que circula ritmicamente dentro das imagens de um filme.

Cientes que a definição de algumas terminologias ligadas ao estudo do espaço ainda é terreno movediço³, necessário é explicitarmos a concepção utilizada aqui para o termo “paisagem”, categoria espacial herdada, principalmente, das artes plásticas. Neste artigo seguiremos como norte inicial a definição de Rosário e Alvarez ao pensar a paisagem no cinema.

3 - “A noção de espaço não é pacífica e confunde-se frequentemente com os termos “lugar” e “paisagem”. Os três termos são essenciais aos estudos da geografia cultural e também encontram um caminho dentro dos estudos do cinema.” (MELLO, 2011, p. 42). No presente trabalho não utilizaremos o termo “lugar”, para essa definição é pertinente a obra do pesquisador Michel de Certeau, inspirado em conceitos da geometria, trabalha a diferença teórica entre lugar e espaço: Um lugar é a ordem(seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas re-

No cinema, a paisagem surge quando a ação perde primazia narrativa, quando o cenário é apresentado através de mecanismos que potencializam a sua representação enquanto espetáculo, tendencialmente quando o realizador permite ou obriga à contemplação da imagem. A mudez das personagens, a fixidez dos seus corpos, a lentidão da cena, a música tocada em largo são alguns exemplos desses dispositivos. (ROSÁRIO; ÁLVAREZ, 2017, p. 2)

Álvarez no livro *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film* distingue três diferentes tipos de paisagem: Observacional, cuja *mise-en-scène* gera uma objetividade explícita; Psicogeográfica, na qual há uma particular atenção aos efeitos emocionais do território no sujeito e Autobiográfica que se nota em filmes nos quais os cineastas apresentam uma leitura pessoal do território com base nas suas próprias experiências.

Para pensar a paisagem em *HMA* o conceito de psicogeografia nos será caro, essa perspectiva de análise dialoga também com a obra da arquiteta Giuliana Bruno com sua geografia da emoção, sobretudo no seu livro *Atlas of Emotion* (2007).

O trabalho de David Melbey ao olhar a psicológica da paisagem introduz ainda reflexões sobre a dimensão alegórica, para o autor as paisagens naturais ao serem codificadas com signos específicos para uma cultura particular, assumem uma dimensão alegórica.

Em *HMA* os cenários e paisagens corroboram de maneira alegórica para expressar os conflitos internos da personagem feminina, a cidade de Hiroshima expressa a dualidade entre o lembrar e o esquecer, refletindo suas duas dimensões principais: a das ruínas e monumentos (lembrar) e a New Hiroshima dos *souvenirs* e prédios modernos (esquecer).

As cidades (Hiroshima e Nevers) em *HMA* são palimpsestos de significados sócio-históricos e subjetivos, Giuliana Bruno descreve as cidades como “camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si” (*apud* MELLO, 2013, p. 130).

Nos primeiros planos de *HMA* vamos da textura da pele de corpos cobertos de cinza aos corpos suados dos amantes. Em seus primeiros quinze minutos, tempo que dentro de uma estrutura clássica de roteiro seria dedicado à apresentação dos personagens, não temos os rostos dos protagonistas. A montagem alterna imagens dos corpos se acariciando com imagens da tragédia de Hiroshima, seus sobreviventes, reconstituições e monumentos, as quais possuem um forte caráter documental.

Em *off* uma voz masculina afirma que Ela não viu nada em Hiroshima, enquanto uma voz feminina narra sua “experiência” na cidade. Em sua fala Ela já introduz alguns elementos cernes do filme que são o entrelace do drama coletivo e individual e o inevitável esquecimento: “Assim como essa ilusão existe no amor, a ilusão de poder nunca esquecer, eu tive, diante de Hiroshima, a ilusão de jamais esquecer, como no amor”. Ao iniciar na sua fala a

lações de coexistência, um lugar “próprio” e distinto que define, ou seja, implica uma indicação de estabilidade. Espaço é o efeito produzido pelas operações que orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidades polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (CERTEAU, 1998, p. 201).

temática do esquecimento as imagens de Hiroshima que emergem na tela são das lojas de lembrança, o último plano dessa sequência é de uma loja que possui uma aparência de abandonada, o lembrar e o esquecer intrinsecamente ligados.



Imagem 1: Sequência de fotogramas de *Hiroshima Mon Amour* (1959).

Da cidade em que os turistas choram e compram *souvenirs* seguimos pela narração em *off* a questão do inevitável esquecimento. Um plano inicialmente fixo de um monumento adquire movimento e segue com o caminhar de duas pessoas em movimento panorâmico para o fluxo da cidade, o inexorável fluxo do tempo.

Ao longo do filme o rio Ota, presença da natureza na cidade, funciona como alegoria do fluxo do tempo. Ela diz “os sete braços do estuário em delta do Rio Ota, esvaziam-se e enchem-se à hora habitual”. Com trilha de Giovanni Fusco e Georges Delerue, os elementos textuais e musicais se complementam, para os momentos em que o Rio Ota está em evidência o filme possui uma música tema especial que se repete como *leitmotiv*.

Ainda na primeira sequência de imagens com uma carga mais documental dos primeiros minutos de *HMA* temos longos *travellings* de Hiroshima, a câmera tem um movimento aparentemente de uma bicicleta ou algum veículo motor que percorre a cidade reconstruída e modernizada.

As imagens que apresentam essa Hiroshima moderna, bem como a estrutura temporal do filme, que representa aproximadamente vinte e quatro horas de tempo cronológico, nos remete às “sinfonias da cidade”⁴, filmes nos quais o protagonista é a cidade com seu cotidiano e possuem como principal marca o passar do tempo, marcado por um dia, do despertar ao anoitecer, retratando o dia a dia da cidade.

Na obra aqui estudada há alguns momentos de respiro em que o passar do tempo na cidade é apresentado, no momento do anoitecer temos uma sequência de quatro planos de pessoas observando o entardecer nas margens do Rio Ota, ouve-se a mesma música tema usada na primeira sequência documental quando se fala do rio, remetendo mais uma vez à relação alegórica do rio Ota com o passar do tempo.

4 - A sinfonia da cidade tem como seus principais nomes os filmes *Mannahatta*, ou *Nova Iorque, a Magnífica*, de Paul Strand e Charles Sheeler (1921), *Berlim, sinfonia de uma metrópole*, de Walter Ruttmann (1927) e *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929).



Imagem 2: Sequência de fotogramas de *Hiroshima Mon Amour* (1959).

Em *HMA*, como já dito anteriormente trabalha-se a relação da cidade (espaço) e memória com grande maestria, no entanto é interessante ressaltar que os espaços internos de encontro do casal são quase todos sem essa dimensão, “não-lugares” como nos define Marc Augé (2005), espaços não identitários, não históricos e não relacionais.

A primeira noite do casal de amantes é em um quarto do hotel New Hiroshima, local no qual Ela se encontra hospedada durante a sua estadia na cidade, é um quarto asséptico e moderno, sem qualquer marca identitária. Mesmo a casa Dele não é mostrada com elementos de arte que passem marcas de memória. Já na casa de chá, em que a conversa entre os amantes adentra mais profundamente nas memórias do drama individual de Nevers, temos o Rio Ota ao fundo remetendo ao inevitável esquecimento.

Se em Hiroshima, como já dito, em sua maioria os espaços internos não são identitários, o mesmo não ocorre em Nevers, em que o principal espaço interno é o porão, espaço esse carregado de valor simbólico como nos diz Bachelard (1993). Para o autor a casa em sua dimensão onírica tem locais simbólicos de refúgio de emoções que são desvendados pela topoanálise: “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima (p. 360). Na estrutura da casa o porão é a parte mais irracional e sombria, lá é noite todo o tempo e é “frio, no verão como no inverno” como nos diz a personagem feminina.

A história dos amantes em Hiroshima segue uma estrutura cronológica, apesar de inúmeras elipses temporais, já Nevers segue um tempo diverso, o *sujet*⁵ segue um fluxo próprio. A fábula de Nevers, ou que Ela se lembra de Nevers, vai sendo mostrada em um fluxo de pensamento.

Além de sua estrutura temporal não convencional, a representação de Nevers possui uma fotografia distinta da apresentada em Hiroshima. Resnais, ao descrever um pouco o processo de produção, comenta da escolha de lentes diferentes para as imagens de cada cidade, em Nevers utilizaram uma teleobjetiva para aproximar o fundo dos personagens, uma textura para gerar uma certa impressão de memória. (RAVAR, 1962, p.158)

5 - Originários do Formalismo Russo, os termos fábula e *sujet* descrevem dois aspectos diferentes da linha do tempo dos eventos em uma narrativa. A fábula de uma história é a sequência de eventos que são vivenciados no mundo dos personagens. Em contraste, o *sujet* é a sequência de eventos conforme são apresentados ao leitor.

Nas últimas cenas do filme, após o anoitecer em que na iminência de uma despedida o casal vagueia pelas ruas de Hiroshima, temos mais fortemente a Hiroshima moderna, letreiros em neon e casas noturnas e o percurso dos personagens segue um *flâneurie* guiado pela paixão amorosa.

Enquanto se acompanha os itinerários emotivos dos personagens nos encontros e desencontros precedentes a uma eventual despedida, temos uma montagem que alterna os movimentos das ruas vazias de Nevers, a Nevers sombria de suas lembranças, com a visão noturna de Hiroshima. A montagem forma um elo entre o presente e o passado, as duas cidades são intercaladas pouco a pouco como se num continuo de uma cidade imaginária, em que vão se tornando cada vez mais indistinguíveis. Na cena final no quarto de hotel Ela diz “Hiroshima é o teu nome”. Ele responde: “Teu nome é Nevers”.

Referências

- ÁLVAREZ, Iván Villarrea. *Documenting cityscapes: Urban change in contemporary non-fiction film*. Columbia University Press, 2015.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa, 90 Graus, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BRUM, Alessandra Souza Melett. *Hiroshima Mon Amour e a recepção da crítica no Brasil*. Campinas, SP: [s.n.], 2009.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. Nova York: Verso, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COMOLLI, Jean L. *Ver e poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica do cinema no Suplemento Literário-volume II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- KUNTZ, Maria Cristina Vianna. *Uma trajetória da mulher: desejo infinito*. 2005. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- MELBYE, David. *Landscape allegory in cinema: from wilderness to wasteland*. New York Springer, 2010
- MELLO, Cecília. Um conto de duas cidades. In: BRANDÃO, Alessandra S.; CORSEUIL, Anelise; LIRA, Ramayana (org.). *Cinema, Globalização e Transculturalidade*. Blumenau: Nova Letra, 2013. p. 119-138.
- RAVAR, Raymond. Tu n’as rien vu à Hiroshima!”: un grand film” Hiroshima, mon amour. Bruxelles, Éditions de l’Institut de Sociologie, 1962.
- ROSÁRIO, Filipa; VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 4, p. 55-63, 2017.

VASCONCELOS, Thaís Itaboraí. *Hiroshima mon amour*: a vivência do esquecimento um estudo sobre a representação da lembrança. *Raschuho: Monografias cinema e vídeo - UFF*. V. 9, n. 15, p. 1-36, 2017.

Mangue Bangue, filme-limite de Neville D’Almeida¹

Mangue Bangue, a film-limit by Neville D’almeida

Theo Costa Duarte²

(Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais – UNICAMP)

Resumo: Apresenta-se breve análise do filme *Mangue Bangue* (1971), de Neville d’Almeida, relacionando-o a questões e propostas contemporâneas do parceiro do cineasta, o artista plástico Hélio Oiticica. Ressalta-se na análise a convergência de ambos os artistas na experimentação com a forma cinema em interface com distintas mídias visuais e audiovisuais. Releva-se o contexto de parcerias artísticas que persistiam clandestinamente em torno da experimentação formal, catalisada pela precariedade dos meios técnicos à disposição, por necessidade e negação às convenções do cinema narrativo-representativo-industrial e à repressão ditatorial.

Palavras-chave: cinema marginal, Hélio Oiticica, cinema experimental, subterrânia, quase-cinema.

Abstract: We present a brief analysis of Neville d’Almeida’s *Mangue Bangue* (1971), relating it to contemporary ideas of the filmmaker’s partner, the artist Hélio Oiticica. We highlight in the analysis the convergence of both artists in the experimentation with the film form in interface with different visual and audiovisual media. We emphasizes the context of artistic partnerships which persisted clandestinely around formal experimentation, catalyzed by the precariousness of the technical means available and developed out of necessity and denial of the conventions of narrative-representative-industrial filmmaking and dictatorial repression.

Keywords: Marginal cinema, Hélio Oiticica, experimental film, subterrânia, quasi-cinema.

Mangue Bangue surge do encontro entre dois artistas então interessados em expandir os meios de suas práticas: o cineasta Neville D’Almeida e o artista Hélio Oiticica. Conhecendo o cineasta em 1968 após assistir e se entusiasmar com seu primeiro longa-metragem, *Jardim de Guerra*, Oiticica encontrava em Neville um parceiro para suas investidas no cinema e em demais práticas que implicariam meios audiovisuais (super-8, vídeo, “quase-cinemas”). Neville encontra não somente um parceiro nos “quase-cinemas” que realizariam juntos em 1973, mas também um interlocutor na realização desse *Mangue Bangue* – filme que ensaia uma aproximação entre o cinema e demais meios visuais e audiovisuais, consolidadas pela parceria nas *Cosmococas*.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão 1: Cinema e Arte Contemporânea. ST Interseções Cinema e Arte.

2 - Pós-doutorando em Multimeios na Unicamp. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais na USP (2017) e Mestre em Comunicação pela UFF (2012). Processo nº 2018/22965-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Em *Jardim de Guerra*, assim como os demais cineastas tidos como “marginais”, Neville tinha como principal referência o cinema de autor, notadamente os cinemas novos que despontavam na década de 1960, o que não somente se traduzia em termos estéticos e temáticos como também em relação ao modo de produção e circulação desses filmes: produções pequenas, que variavam nos termos de sua independência, mas que seguiam os modelos de divisão do trabalho constituídos e buscavam se inserir no mercado de distribuição e exibição de cinema convencional, mesmo que marginalmente nas salas de “arte e ensaio”.

Já Oiticica, ao fim dos anos 1960, em seu longo período em Londres, motivado pela realização de sua única exposição individual em vida na Whitechapel Gallery (1969), teria contato mais próximo com as movimentações do cinema *underground*, conhecendo os filmes de Andy Warhol, determinantes para as suas propostas audiovisuais. O artista afirmava que assistir a *Chelsea Girls* (1966) o teria motivado a utilizar o cinema por esse propor uma nova linguagem que romperia com a lógica narrativa convencional e que poderia apresentar com mais naturalidade a improvisação de conversas cotidianas (OITICICA, 1996, p. 133).

Influenciado por essa obra e em continuidade com o seu *Programa Ambiental*, Oiticica escreve em 1969, ainda em Londres o roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum* no qual conjugava projeções de planos-sequência em três diferentes telas, trilhas musicais descontínuas e proposições para os participantes – marco inicial do que denominaria alguns anos depois como *quase-cinema* (OITICICA, 2001, p. 81-88; 2011a, p. 143-144). Esse filme não realizado se constituiria na formação de um ambiente como totalidade aberta à participação. Como no filme de Warhol e em certa medida em *Mangue Banguê*, os blocos visuais e sonoros seriam autônomos, guardando apenas tênues relações entre si para além de uma ambientação geral comum.

De volta ao Brasil em 1970, Oiticica busca então pôr em prática outros projetos audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros. Nessa época, o cineasta foi levado por Oiticica ao antigo Mangue, zona de prostituição no centro do Rio de Janeiro. Apresentado às amigas do artista que lá trabalhavam ou viviam, Neville ficou impressionado com o lugar e propôs então a realização do filme em parceria. A falta de recursos de ambos impossibilitou a realização imediata. Com o anúncio da mudança definitiva do artista para Nova York em janeiro de 1971, Neville decide então realizar o filme sozinho.

Tanto *Jardim de Guerra* quanto o longa-metragem seguinte de Neville, *Piranhas no Asfalto* (1970), foram interditados pela censura, o que o levou a contrair enormes dívidas. D’Almeida pode assim realizar esse *Mangue Banguê* apenas à margem da produção cinematográfica corrente, com pouquíssimos recursos, sem sequer pretender enviar alguma cópia do filme à censura e, conseqüentemente, distribuí-lo comercialmente. Também não tinha condições de gravar o som direto, de forma tal que *Mangue Banguê* foi concebido tendo em vista a ausência de diálogos e de futura edição e mixagem de som; a banda sonora seria preenchida em uma pista única, de músicas adicionadas na montagem. Dessa forma independente, “clandestina”, a produção do filme possibilitava enorme liberdade temática e estética a seu autor, posta devidamente em prática, mais ainda se comparada ao que era então

permitido durante o período mais duro da ditadura militar brasileira. Concordeiros assim com Oiticica quando afirma que a inovação e experimentação do filme viria por “necessidade e negação”, mais do que por interesse exclusivo na renovação da linguagem; já se tratava de uma “obra de exílio, (...) livre das ‘obrigações culturais’ que parecem ser uma obsessão dos jovens cineastas brasileiros” (OITICICA, 2011b, p. 120).

Essa produção se inseriria na concepção de Oiticica (2011c, 145) de uma *subterrânea*. O termo surge da reflexão do artista sobre as atividades artísticas experimentais realizadas clandestinamente no Brasil ou no exílio após o AI-5. Período de barreiras quase intransponíveis para a prática artística livre e sua circulação, que existiam assim apenas à margem dos ambientes artísticos estabelecidos. O termo fazia referência à ideia de clandestinidade do *underground* norte-americano e da linguagem experimental que o caracterizava, mas diferenciando-se deste por assumir também uma posição ético-política face à repressão.

No cinema, essa *subterrânea* se encontrava em produções caracterizadas por centrarem nas “possibilidades ilimitadas de expressão do autor e por um total desvinculamento com o circuito de exibição” (RAMOS, 1987, p. 97), em uma estratégica marginalização em relação a esse circuito. Libertos das expectativas e conformações exigidas por um grande público e um mercado exibidor, assim como totalmente alheios à censura, esses cineastas puderam livre e mais profundamente expressar-se, e com as formas que lhes interessassem – explorando de modo inventivo os meios à disposição.

O filme e depois

Logo após a filmagem, realizada em março de 1971, Neville mudou-se para Londres “por causa da ditadura, dos filmes interditados” (D’ALMEIDA, 2009, p. 298), onde morou de 1971 a 1973, levando o filme consigo e o montando em 1972. Em março de 1973 teve a sua primeira exibição em Nova York, no MoMA, para Oiticica e demais amigos que lá estavam. Impactado pelo filme, Oiticica irá escrever logo em seguida dois ensaios sobre a obra e reatará com Neville a parceria nos *Blocos-Experiências in Cosmococas – programa in progress* quatro dias depois dessa exibição. *Mangue Banguê* foi considerado perdido até ser reencontrado em 2003 nos arquivos do MoMA, sendo futuramente restaurado pela mesma instituição. (COELHO, 2011, p.105-107)

Além de Paulo Villaça, o elenco do filme se dividia em dois núcleos não imediatamente relacionados, duas comunidades marginais. De um lado, as prostitutas e crianças que viviam no Mangue. Do outro Maria Gladys e demais frequentadores do Bandeira Dois, pioneira comunidade *hippie*, uma “comunidade germinativa”, como queria Oiticica (2011d, p. 103).

O filme é silencioso e será acompanhado até o fim somente por músicas extradiegéticas, muitas delas tocadas em sua íntegra, e que se sucedem sem necessariamente relacionarem diretamente com a montagem visual; como um acompanhamento sonoro improvisado. Essa relativa independência entre banda visual e trilha sonora aproximava-se tanto de produções contemporâneas de *Mangue Banguê* em Super-8, nas quais dada a impossibilidade

de gravação de som direto ou a edição de som na montagem, o autor escolhia improvisadamente discos para serem tocados nas projeções como acompanhamento sonoro ou como nos projetos audiovisuais de Oiticica, nos quais previa-se disjunções entre os blocos visuais e sonoros.

Esse procedimento embutido na montagem de *Mangue Banguê* podia dever também a outra mídia híbrida e tipo de apresentação pública de grande presença no campo das artes visuais brasileiras na década de 1970, denominado por parte de seus praticantes como “audiovisual”. Esse combinava a projeção automática de *slides* com uma banda sonora pré-gravada em fita magnética, variando-se em termos de sua sincronia. Como possível “estrutura aberta”, os “audiovisuais” variavam em termos da aleatoriedade ou não da pré-formatação das relações entre *slides* e entre trilha sonora, assim como das possíveis interferências intencionais ou acidentais no momento da projeção. (Cf. MORAIS, 2006, p. 391-394)

Vemos na montagem de *Mangue Banguê* uma tentativa de emulação de um aspecto dessa estrutura aberta, a já descrita dessincronização e relativa aleatoriedade das bandas visuais e sonoras – o que irá funcionar também nas futuras *Cosmococas*. O filme também compartilhava com alguns desses “audiovisuais”, assim como com diversas outras experiências em mídias audiovisuais, da ênfase na dimensão plástica dos planos/*slides*, da recusa dos diálogos e da tendência à descontinuidade entre segmentos visuais assim como por uma organização rítmica.

É o dado que nos parece mais singular do filme: a forma como abdica, também “por necessidade e negação, do discurso verbal, ferramenta fundamental do cinema narrativo-representativo-industrial. Como já observava Oiticica (2011e, p. 111-112), essa opção no filme negava de imediato a predominância das referências teatrais ou literárias sobre o cinema, fazendo sobrepor uma exploração plástica dos fragmentos filmados.

Observa-se já em parte considerável das produções do chamado “cinema marginal” um esgarçamento radical da narrativa, de modo tal que parecem constituir-se de blocos autônomos, com poucas articulações entre si e em torno de uma intriga. Esses blocos contém frequentemente momentos de exacerbação expressiva da abjeção e horror, não necessariamente motivados, dados a ver em longos planos esvaziados.

Em *Mangue Banguê* há uma radicalização desse procedimento, dado que diversas sequências do filme constituem-se nesse “fechamento sobre si”, em que o grito, o vômito, o choro etc. como expressão de um horror inominável é a única situação dada a ver e perscrutada com insistência no plano-sequência. A ausência da palavra falada no filme se coadunaria com essa predileção por planos de pura expressão, de laços tênues com uma intriga ou narração subjacente, nos quais o sentido lógico-verbal é suspenso. Nos planos mais marcadamente documentais e os demais que independem dos desígnios da magra intriga do filme percebe-se também um deslocamento do interesse para a exploração plástica da imagem em termos fotográficos, sua aparência sensível. O que também provocaria os espectadores a atentar-se aos detalhes, ao ritmo da montagem, a aparência sensível da luz, das cores, dos objetos em cena.

Encontramos também uma outra convergência no filme de práticas e procedimentos em mídias então experimentadas por artistas visuais. O modo de construção e o conteúdo de diversas sequências do filme, como essas, se aparentam também a um registro amador. Nesse tipo de registro, como parece ser o caso em muitos momentos do filme, se coloca em jogo principalmente o próprio prazer da filmagem, “um prazer cinematográfico de cinema” (OITICICA, 2011e, p. 112), e algum interesse no registro de uma intimidade, que importam mais do que os possíveis aspectos sintáticos e simbólicos que as cenas também poderiam evocar. Assim, seguia o rastro de propostas neovanguardistas de quebra das separações entre arte e vida presentes nas diversas proposições de Oiticica e no que foi a principal inovação do cinema *underground* – isto é, “a invenção do filme como prática mais do que como manufatura” (JAMES, 1989, p. 120).

Na soma desses procedimentos radicalizados do cinema e das artes de vanguarda do período, Oiticica tomava *Mangue Banguê* como um “filme-limite”. Seria uma experiência “limite” pois experiência artística que se encontravam “à beira de um colapso ou abismo entre um tipo de linguagem e (...) [a] negação de linguagem como instituição de produção de resultados (obras)” (OITICICA, 2011f, p. 136)

Mangue Banguê seria assim “filme-limite” pela abertura a uma lógica experimental e processual podendo, para Oiticica (2011b, 122), servir como proposta de experimentação aberta aos participantes, como uma espécie de “instrumento”.

Percebe-se assim como as cinco primeiras *Cosmococas*, realizadas em parceria por Neville e Oiticica, constituem uma continuidade da experimentação de ambos artistas com a forma cinema em interface com distintas mídias audiovisuais – em “filmes-limite” que teriam nesse *Mangue Banguê* o seu momento de maior consistência antes da passagem aos quase-cinemas. O movimento de experimentação que perpassa o filme poderia implicar, como já considerava Oiticica (2011d, p. 104) como característica fundamental da vanguarda brasileira, a “construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite”. Nesse sentido, podemos melhor compreender como esse novo “objeto perceptivo”, as *Cosmococas*, se constituíam como “um prolongamento da experiência de cinema de Neville” (OITICICA, 2009, p. 123).

Referências

- COELHO, F. “A redescoberta de Mangue-Banguê”. In: D’ALMEIDA, N. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- D’ALMEIDA, N. [Entrevista]. In: MACIEL, K. (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2009.
- JAMES, D. *Allegories of Cinema: american film in the sixties*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MORAIS, F. “Audiovisuais”. In: FERREIRA, G. (org.). *Crítica de arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 391-394.

OITICICA, H. "Carta a Neville d'Almeida" (21 jun. 1973). In: D'ALMEIDA, N. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011f. p. 136.

OITICICA, H. [Correspondência]. Destinatário: Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino. Londres, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0983/69.

OITICICA, H. "Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Banguê* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes" (1974). In: D'ALMEIDA, N. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011b.

OITICICA, H. "Londocumento". In: OITICICA, C. (org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011a. p. 143-144.

OITICICA, H. "Lygia baby". In: FIGUEIREDO, L. (org.). *Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996. p. 128-135.

OITICICA, H. "Mangue Banguê" (9 mar. 1973). In: D'ALMEIDA, N. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011e.

OITICICA, H. "Mangue Banguê" (2 jul. 1973). In: D'ALMEIDA, N. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011g. p. 113-115.

OITICICA, H. "Nitro Benzol & Black Linoleum (1969)". In: BASUALDO, C. (org.). *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001. p. 81-88.

OITICICA, Hélio. "Situação da vanguarda no Brasil". In: OITICICA, C. (org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011d. p. 103-104.

OITICICA, H. "Subterrânia". In: OITICICA, C. (org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011c. p. 145.

OITICICA, H. "Tape para Augusto e Haroldo de Campos" (1974) In: COHN, S.; OITICICA, C.; VIEIRA, I. (org.). *Hélio Oiticica: encontros*. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2009. p. 120-139.

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Exploração de exportação: o díptico de horror satânico de Fauzi Mansur¹

Exploitation/ Exploration: a satanic
 double-feature by Fauzi Mansur

Tiago José Lemos Monteiro²

(Doutor em Comunicação - Instituto Federal do Rio de Janeiro)

Resumo: Em 1989, o diretor Fauzi Mansur (associado ao ciclo da Boca do Lixo paulistana) e o produtor J. D'Ávila envolveram-se na realização de dois filmes de horror de exploração endereçados ao mercado externo. *Atração satânica* e *Ritual macabro* podem ser apreendidos como “vestígios possíveis” de um cinema brasileiro deslocado para as bordas do cânone, em que temáticas de apelo internacional aparecem articuladas a personagens e ambientações características do universo popular-massivo de gênero nacional.

Palavras-chave: Horror brasileiro; Fauzi Mansur; Boca do Lixo; *Atração satânica*; *Ritual macabro*.

Abstract: In 1989, Brazilian filmmaker Fauzi Mansur directed two horror films featuring demonic tropes - *Satanic Attraction* and *Ritual of death*. Intending to explore the expanding segment of home video and aiming at foreign markets, producer J. D'Ávila blended elements from the late 80s international movie zeitgeist with obvious local scenarios and cast. Despite being virtually unknown to local audiences, both films now hold a cult status abroad, which contributes to preserve the Mouth of Garbage legacy.

Keywords: Brazilian horror; Fauzi Mansur; Mouth of Garbage; *Satanic attraction*; *Ritual of death*.

Considerações iniciais

As conexões entre a produção audiovisual oriunda da Boca do Lixo paulistana durante as décadas de 1970-1980, e outras vagas de cinema popular-massivo de gênero pautadas por uma lógica de exploração e situadas em contextos nacionais diversos (como o italiano, o espanhol e o mexicano), já foram delineadas por alguns autores no decurso do recente interesse dos estudos fílmicos brasileiros e internacionais por este universo (CANEPA, 2008; PIEDADE, 2002). Tais debates, entretanto, costumam ser pautados pelo mapeamento e discussão das influências estéticas e estilísticas que a produção nacional sofreu ao se apropriar de tais matrizes “estrangeiras”, ficando ainda por investigar a existência do fluxo inverso desta dinâmica: em que medida a produção popular-massiva de gênero brasileira foi capaz

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na Mesa Temática *História(s) do horror brasileiro: memórias, circuitos e legados*.

2 - Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (2012) e pós-doutor pela Universidade Anhembi-Morumbi (2017). Professor Efetivo do Bacharelado em Produção Cultural do IFRJ-Campus Nilópolis.

de ultrapassar as fronteiras de seu mercado interno e alcançar outros circuitos de distribuição e consumo. Em um segundo momento, caberia questionar qual a representatividade deste fluxo, e quais os valores a ele agregados como índice de distinção e legitimidade, em um mercado cada vez mais saturado de títulos considerados obscuros e “exóticos”, sobretudo em função do advento das distribuidoras de nicho a partir da década de 1990 e até os dias de hoje – cenário no qual se inserem os dois observáveis deste artigo.

“No noise, please, Carol!”: pânico satânico à brasileira

Em 1989, o diretor Fauzi Mansur se aventurou na realização de duas obras de horror endereçadas ao mercado externo: *Atração satânica* [*Satanic attraction*] e *Ritual macabro* [*The ritual of death*]³. A singularidade deste díptico de temática satânica reside, sobretudo, no caráter turbulento de seu contexto histórico de produção, uma vez que a segunda metade dos anos 1980 constitui um dos períodos mais críticos para o cinema brasileiro, sobretudo nas vertentes vernaculares (KOVEN, 2006) representadas pela produção da Boca do Lixo. Se a solução encontrada por alguns foi buscar refúgio na televisão e na publicidade, para os produtores e diretores da Boca a saída parecia oscilar entre a pornografia cada vez mais grotesca e extrema, e o então promissor mercado internacional de *home video* (ABREU, 2002; BARCINSKI & FINOTTI, 1998)

Dono de extensa e versátil filmografia, Fauzi Mansur (1941-2019) realizou obras no âmbito dos mais variados gêneros e filões; como tantos outros de seus contemporâneos de Boca *circa* 1980, atuava sob pseudônimos (De Bako, Victor Triunfo, Izuaf Rusnam) na linha de montagem industrial que era o cinema *x-rated* da época (STERNHEIN, 2005, pp. 149-153). *Atração satânica* e *Ritual macabro* foram os últimos longas-metragens realizados por Mansur até *A tatuagem maldita*, que permanece inédito em circuito comercial.

Rodados majoritariamente na capital (*Ritual...*) e no litoral norte (*Atração...*) do estado de São Paulo⁴, os dois longas-metragens são produzidos por J. D’Ávila e escritos por Felipe Grecco, em parceria com o próprio Mansur. Além disso contam, em suas respectivas fichas técnicas, com a participação de diversos técnicos associados ao ciclo da Boca do Lixo, como Antonio Meliande (direção de fotografia), Éder Mazini (montagem) e Julio Medaglia (trilha sonora). No elenco, o espectador minimamente familiarizado com o cinema e a televisão brasileira daquele período decerto reconhecerá rostos então em voga, como Claudia Alencar, Vera Zimmerman, Enio Gonçalves e Claudio Curi (em *Atração...*) e Serafim Gonzales, Sergio Hingst, Vanessa Alves e Lilian Ramos (em *Ritual...*).

3 - Ambos os filmes podem ser encontrados no Youtube, em qualidade VHSRip: *Atração satânica* (legendado) em <<https://youtu.be/WrYWnqdn9rE>> e *Ritual macabro* (sem legendas) em <<https://youtu.be/3yaoU-6bDPA>>. Já as sinopses condensadas de cada filme estão disponíveis, respectivamente, em <https://www.imdb.com/title/tt0100551/plotsummary?ref_=tt_ov_pl> e <https://www.imdb.com/title/tt0100498/plotsummary?ref_=tt_ov_pl>. Acessos em 24 nov. 2019.

4 - *Atração satânica* possui algumas cenas rodadas em Paraty (RJ), enquanto que, em *Ritual macabro*, é possível reconhecer a estação ferroviária de Paranapiacaba, que fica na região do ABC Paulista.

Tanto em um filme quanto no outro, são perceptíveis as tensões entre o suposto endereçamento global dos produtos e a (oni)presença de determinadas marcas locais. A primeira vertente busca explorar o frenesi midiático fomentado por supostos episódios de abuso infantil e sacrifícios humanos em rituais satânicos, ocorridos sobretudo nos Estados Unidos e materializados em inúmeros livros, filmes e programas de TV (JANISSE & CORUPE, 2015). Já a segunda evidencia aspectos que parecem se dirigir ao espectador-padrão dos filmes da Boca, como as locações à beira-mar e os programas de rádio com “causos” assombrosos.

Onde ambos os títulos escancaram sua condição de similar nacional periférico é na construção dos diálogos e na dublagem em língua inglesa, como se os roteiros tivessem passado por um processo de tradução ao pé da letra conduzido por alguém pouco fluente no idioma. Situações cotidianas e conversas triviais ganham um tom pomposo e artificial, produzindo um efeito de comicidade involuntária. A despeito disso, *Atração...* e *Ritual...* estão longe de serem precários do ponto de vista imagético, e não deixa de ser uma pena que a qualidade das cópias disponíveis online não faça jus à elaborada fotografia de Meliande e ao característico senso de composição de Mansur.

***Mash-up* de Satã: apropriações indébitas e engajamentos paracinéfilos**

Em um procedimento bastante comum no cinema popular-massivo e de gênero das décadas de 1970 e 1980, *Atração satânica* e *Ritual macabro* funcionam como um mosaico de elementos provenientes de outros filmes, muito embora não seja possível restringir a apropriação feita por Mansur/Grecco a uma única fonte. Ambos se apresentam, portanto, como algo mais do que *rip-offs* feitos para capitalizar a partir de determinado sucesso de bilheteria internacional (LOTTI, 2015; OLSON & REINHARD, 2017, pp. 43-66), antes parecendo mais pautados pela lógica (musical) do *mash-up*, que pode denotar colagem, mescla, mistura ou transformação.

Já a partir do título do primeiro filme, podemos identificar o estabelecimento de uma conexão com *Coração satânico* - nome de batismo do *Angel heart* de Alan Parker (1987) no Brasil; a referência também se manifesta na representação nada generosa que o filme faz, logo em sua sequência de abertura, das religiões de matriz africana - muito embora seja em *Ritual macabro* que veremos uma recriação da célebre de sexo (com os corpos cobertos de sangue) entre Mickey Rourke e Lisa Bonet. Ao mesmo tempo, *Atração...* reforça a ideia de que o apelo do satanismo seria maior junto às classes privilegiadas em momentos de crise econômica e temor da perda de privilégios, tópico também explorado por longas como *The believers* (John Schlesinger, 1987), *Spellbinder* (Janet Greek, 1988) e *Society* (Brian Yuzna, 1989).

Ambos os filmes, aliás, contam com encenações ultra-estilizadas das cerimônias de consagração ao Demônio, repletas de velas, fumaça e pessoas encapuzadas, igualmente comuns nas obras supracitadas: *Ritual macabro* vai além, ao incorporar ao caldeirão satânico

referências ao xamanismo indígena e ao Egito antigo – reminescente de filmes como *Young Sherlock Holmes* (Barry Levinson, 1985) – além de evocar um livro feito de carne nos moldes do Necronomicon de *Evil dead II* (Sam Raimi, 1987).

Não raro, a interpelação das matrizes se dá no âmbito dos subgêneros/ filões referenciados: em *Atração satânica*, há desde acenos ao *giallo* italiano, com seus assassinos de luvas negras e filmados na penumbra, até a reprodução (nada sutil) de uma cena icônica do *slasher*: a do casal transpassado por uma lança pontiaguda em pleno ato sexual, vista originalmente em *A bay of blood* (Mario Bava, 1971), e recriada em *Friday the 13th – part III* (Steve Miner, 1982). Contudo, é na evocação da estética *splatter-gore*, caracterizada pela profusão de cenas envolvendo sangue, vísceras e demais fluidos corporais, que ambos os filmes (sobretudo *Ritual macabro*) construíram sua repercussão junto ao público estrangeiro.

As origens desta vertente cinematográfica do horror extremo remontam aos filmes realizados por Herschell Gordon Lewis nos anos 1960, sobretudo *Blood feast* (1963) e *2000 maniacs* (1964). Com a liberalização dos costumes e o relaxamento dos mecanismos de censura verificados na década seguinte, os limites daquilo que poderia ser representado de forma explícita na tela foram cada vez mais tensionados, com a exacerbação da violência gráfica sendo um recurso frequente utilizado por filmes de *rape & revenge* como *I spit on your grave* (Meir Zarchi, 1978) e falsos *found footage* de horror, como *Cannibal holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) (CURTI; LA SELVA, 2003). À década de 1980, coube a incorporação de algum humor à mistura, patente em filmes como *Re-animator* (Stuart Gordon, 1985) e *Bad taste* (Peter Jackson, 1987).

No díptico satânico de Fauzi Mansur, o humor é ausente, mas o sangue e as vísceras comparecem em profusão: em *Atração satânica*, há membros decepados, ventres eviscerados e, naquela que talvez seja a sequência mais lembrada do filme, um literal banho de sangue provocado por um sabonete cravado de lâminas afiadas; *Ritual macabro* acrescenta ao repertório de mortes do filme anterior um seccionamento por atropelamento de veículo pesado, o uso lúbrico de uma cabeça de bode e um rosto desfeito em pústulas diante do espelho, de efeito bastante semelhante ao concebido por Tobe Hopper em *Poltergeist* (1982).

Tamanha ênfase nos aspectos de excesso e abjeção favoreceu que *Atração...* e *Ritual...* atraíssem uma considerável base de admiradores fervorosos no exterior, em um provável caso de curiosidade (exótica) paracinéfila (SCONCE, 1995) fomentada pela descoberta, nos Estados Unidos, da obra de José Mojica Marins e seu *Coffin Joe*, em meados da década de 1990. Tais manifestações costumam ser frequentes em blogs de fãs do gênero horror, como é o caso do *StickyRed: bodycount compendium*, que considera a quantidade e a diversidade das mortes em *Atração satânica* um dos pontos altos do filme, contabilizando e detalhando cada uma delas⁵. A rede de cinemas Alamo Drafthouse, fundada no Texas em 1997, foi ainda mais longe nos elogios a *Ritual macabro*, a propósito de uma exibição do filme na sessão Video Vortex (dedicada a títulos obscuros lançados apenas em *home video*). Em

texto intitulado “*Made in Brazil, where life is cheap*”⁶, o autor faz remissão à obra do italiano Lucio Fulci, célebre por seus filmes *gore* de zumbi, e sentencia que se o espectador só puder assistir a um único filme de horror brasileiro em toda sua vida, que seja este longa de Fauzi Mansur.

Considerações finais

De todos os silêncios que cercam o universo da Boca do Lixo, um dos mais significativos para este trabalho é aquele que, por força das condições de produção em larga escala e do imperativo de retorno financeiro imediato dos filmes, acabou por obliterar a construção de uma *memória crítica* referente àquele período. Realizados consoante uma lógica industrial de alta rotatividade, os títulos entravam e saíam de cartaz sem que houvesse uma preocupação de produtores e exibidores em conservar as matrizes dos filmes ou controlar sua distribuição, seja em âmbito nacional ou mesmo internacional. O resultado de tamanho pragmatismo é, por um lado, o desaparecimento irremediável de incontáveis obras, sobretudo das que não efetuaram a passagem do suporte analógico do vídeo doméstico para os formatos digitais do DVD e do Bluray; por outro, não deixa de ser intrigante perceber como o caráter, muitas vezes, aleatório da sua distribuição favorece que filmes difíceis de se localizar dentro do Brasil possam ser encontrados disponíveis para venda no mercado externo.

Em um ano no qual importantes eventos acadêmicos discutem Memória e Preservação Audiovisual, é essencial não perder de vista a necessidade de também se conservar aquilo que não pertence ao cânone. Os observáveis discutidos neste trabalho são virtualmente desconhecidos no Brasil, subsistindo na memória das novas gerações de espectadores (e pesquisadores) às custas de precários *VHSRips* aparentemente imunes aos processos de digitalização e restauração algo triviais “lá fora”. Outros tantos, que não couberam nestas páginas, poderiam ser considerados irremediavelmente perdidos, não fosse pela existência de cópias lançadas em âmbito internacional por distribuidoras e selos especializados em (para)cinematografias de bordas.

Se hoje debatemos o horror audiovisual brasileiro contemporâneo em suas múltiplas e diversas manifestações, parece crucial retornar a episódios pregressos – e, por vezes, obscuros – da nossa relação com o gênero, não como forma de legitimar o momento atual pela continuidade que representa em relação ao passado, mas sim pela possibilidade de identificar, na produção contemporânea, os efeitos dos golpes e inconstâncias que constituem a nossa turbulenta e horrífica história.

Referências

ABREU, N. C. P. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

6 - Disponível em <<https://draffthouse.com/show/video-vortex-ritual-of-death>>. Acesso em 20 nov. 2019. O título faz uma paráfrase à célebre *storyline* do controverso *Snuff* (Michael & Roberta Findlay, 1972) - “*The film that could only be made in South America, where life is cheap*” - cuja campanha publicitária alimentava a suspeita de que imagens reais de assassinato haviam sido incorporadas à trama.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

CÁNEPA, Laura Loguércio. *Medo de quê?* - uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2008.

CURTI, Roberto; LA SELVA, Tommaso. *Sex and violence: percorsi nel cinema estremo*. Torino: Lindau, 2003.

KOVEN, Mikel J. *La dolce morte: vernacular cinema and the Italian Giallo film*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press Inc., 2006.

JANISSE, Kier-La; CORUPE, Paul (orgs). *Satanic panic: pop-cultural paranoia in the 1980s*. Toronto, Ontario: Spectacular Optical, 2015.

LOTTI, Denis. Mare Monstrum. Il riverbero di Jaws nei sequel illegitimi: mockbuster, imitazione, ripoff (e documentari) di produzione italiana(1976-1995). *Cinergie*, v. 4, n. 7, mar. 2015, pp. 96-104.

OLSON, Christopher J.; REINHARD, Carrielynn D. Rip-offs and homages of thr 1970s: spotlighting exploitation with 'Abby' and 'Seytan'. In: _____. *Possessed women, haunted states: cultural tensions in exorcism cinema*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2017. pp. 43-66.

PIEIDADE, Lúcio F. Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. 150 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

SCONCE, Jeffrey. 'Trashing the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. In: *Screen*, v. 36, n.4, winter 1995, pp. 371-393.

STERNHEIN, Alfredo. *Cinema da Boca - dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2005. pp. 149-153.

2019 | 2049: a dialética cromática em Blade Runner¹

2019 | 2049: the chromatic dialectic in Blade Runner

Tiago Mendes Alvarez²
(Doutorando - UFPR)

Resumo: Pretende-se analisar a relação da cinematografia dos filmes *Blade Runner* (1982) de Jordan Cronenweth e *Blade Runner 2049* (2017) de Roger Deakens, traçando um paralelo imagético entre as duas obras. Tendo como base os estudos da teoria das cores na direção de fotografia, o texto irá destacar a importância da presença da cor como elemento narrativo, expondo uma dialética de contraste, matiz, luminância e cromaticidade, base pela qual se poderá estabelecer relações intertextuais entre os filmes.

Palavras-chave: Cor; narrativa; dialética; cinematografia

Abstract: It is intended to analyze the relation of the cinematography of the movies *Blade Runner* (1982) by Jordan Cronenweth and *Blade Runner 2049* (2017) by Roger Deakens, drawing an imaginary parallel between the two works. Based on studies of color theory in the cinematography, the text will highlight the importance of the presence of color as a narrative element, exposing a dialectic of contrast, hue, luminance and chromaticity, basis of which intertextual relations can be established in the movies.

Keywords: Color; narrative; dialectic; cinematography

Introdução

Em pleno século XXI, o filme *Blade Runner* (1982) continua sendo uma obra cultuada e seguida por inúmeros fãs pelo mundo inteiro. A adaptação fílmica do livro de Philip K. Dick mantém sua posição icônica por diversas gerações se mantendo como referência do gênero de ficção científica na contemporaneidade. Contendo inúmeros elementos que se delineiam em tendências e releituras visuais em variadas linguagens - arquitetura, literatura, cinema, publicidade, moda, *games* etc, *Blade Runner* foi e ainda é constantemente estudado, analisado e debatido dentro de contextos jornalísticos e acadêmicos, um objeto de estudo que possibilita à pesquisa científica infinitos desdobramentos.

Trinta e cinco anos depois, essa multiplicidade de possibilidades irá se ampliar significativamente por conta do lançamento de *Blade Runner 2049* (2017), filme desenvolvido como obra sequencial do predecessor. Desde o início das divulgações, ainda em 2016, os

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: TEORIAS E ANÁLISES DA DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA.

2 - Doutorando em Comunicação pela UFPR, atualmente professor e coordenador do Curso de Cinema e Audiovisual da Unespar - Campus Curitiba II, tiagomalvarez@yahoo.com.br.

consumidores de *Blade Runner* estavam ansiosos na expectativa do lançamento da sequência oficial do primeiro filme, no entanto, dentre as discussões sobre elenco, enredo e revelações da trama, uma das maiores preocupações era de que a obra original poderia ser arruinada por uma continuidade tardia.

Parte dessa preocupação aos poucos foi desaparecendo quando se soube do anúncio de que Denis Villeneuve, diretor em ascensão em *hollywood*, seria o responsável por dirigir a sequência dos anos 80. Villeneuve já havia conseguido destaque na direção do filme de ficção científica *A Chegada* (2016), sendo um nome seguro para executar o projeto. Os espectadores assíduos ficaram ainda mais tranquilizados ao saber que a cinematografia do filme contemporâneo seria executada por Roger Deakins, premiado diretor de fotografia responsável por conceber as imagens de obras renomadas no circuito da indústria norte americana como *Um Sonho de Liberdade* (1994), *Fargo* (1996) e *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (2007).

Em 2017 a ansiedade se converte em surpresa. Os realizadores de *Blade Runner 2049* parecem ter conseguido apresentar o que o espectadores aguardavam. O filme contemporâneo não se sobressai ao anterior, muito pelo contrário, a sua continuação completa e remodela a história, como se esse longo período não interferisse em absolutamente nada na concepção das imagens e em relação ao que tinha sido produzido no passado. A história se conecta à antecedente, fazendo com que o espectador transite pelas duas obras, ressignificando aspectos do próprio enredo.

Além da conexão bem amarrada da história de um filme para o outro, as duas obras se conectam de forma similar principalmente por meio das suas imagens. Não há como deixar de perceber como a cinematografia se remodela em *Blade Runner 2049*, resgatando elementos anteriores mas ao mesmo tempo atualizando os conceitos originais. Neste contexto, o discurso fotográfico que, além do uso de iluminações, enquadramentos e movimentos de câmera, faz com que as duas obras se conectem de forma orgânica, é a partir de uma dialética cromática recorrente nos dois filmes que se irá contemplar uma sequência imagética e intertextual, uma lógica que se dará de forma aparente pelo uso das cores como elemento intrínseco às narrativas apresentadas.

A dialética cromática em *Blade Runner*

Segundo Josef Albers (2009), a mesma cor sofre influência de matiz, luminosidade, e cromaticidade quando colocada em planos de fundo distintos. Para Edgar Moura (2010, p.73), em fotografia cinematográfica, “cada elemento do cenário ou do figurino pode ser pensado só em função da cor. A sensação de três dimensões será dada pelas diferentes cores”. Para os autores, o aspecto cromático, seja ele por meio dos cenários e figurinos ou via iluminações e temperaturas de cor, irá interferir significativamente na maneira como o espectador irá contemplar as imagens. As cores interagem mutuamente, elas tornam-se, em certa medida, elementos narrativos paralelos às tramas visualizadas em primeiro plano.

O aspecto que chama atenção de forma significativa e que acaba se destacando nos dois filmes seria a atmosfera criada por meio da cor-luz³, ou seja, tonalidades concebidas como pinceladas luminosas de inúmeras cores que tomam forma e preenchem ambientes interagindo com os espaços, os figurinos, as maquiagens e a figuras traçadas nos contrastes de luz e de sombra. Para Jacques Loiseleux (2005), por exemplo, a luz “por sua natureza, sua origem, sua intensidade, sua cor, modifica o aspecto das coisas que ilumina e as emoções que nos faz sentir por elas (2005, p. 05). Trazendo este conceito para *Blade Runner* e *Blade Runner 2049*, percebe-se aos poucos como a luz e as cores tornam-se personagens na trama, como são elementos narrativos de estruturação dos filmes.

Desta maneira, ao colocar *frames* lado à lado, percebe-se que a cinematografia exerce um papel fundamental para determinar relações imagéticas entre as duas obras. Nos filmes, a cor é literalmente “corporificada”, constrói-se como elemento estrutural das cenas que narram a história. No filme originário, por exemplo, vários espaços são determinados pela cor-luz. As cenas são repletas de tonalidades onde personagens se encontram em penumbras, tornando-se apenas formas que contrastam no espaço do plano.

Essa definição das cores em espaços se dará de forma evidente também em *Blade Runner 2049*. A paleta de cor do filme irá se apropriar das escolhas elaboradas no filme predecessor, dando um aspecto apenas mais modernizado aos ambientes a partir das possibilidades dadas pela colorização digital. No entanto, ao observar as cores de uma obra e outra, os ambientes internos e externos se assemelham, mantendo as cores de forma muito similar. Esse paralelismo de cores e espaços será importante na busca de associações que irão revelar de forma evidente a continuidade dinâmica entre os filmes.

As relações entre as duas obras começam a se concretizar logo no início das narrativas, com a apresentação do olho em detalhe (Figura 1) deixando explícito a convergência das luzes e das cores desde o princípio.

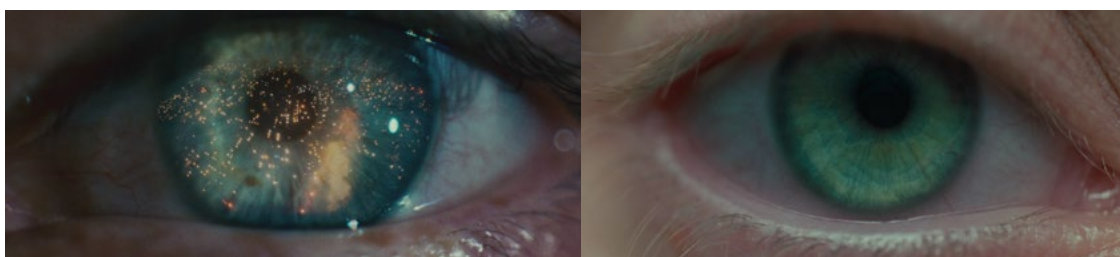


Figura 1: *Frames* retirados dos filmes *Blade Runner* (1982) – à esquerda e *Blade Runner 2049* (2017) – à direita

O olho em *close-up* em *Blade Runner 2049*, apresenta ao espectador tons esverdeados em contraste com a íris e o globo ocular, uma harmonia que se assemelha à proposta inicial em *Blade Runner*. O espectador atento à obra anterior associa a gramática da obra contemporânea, observando enquadramentos, luminosidades e cromaticidades, compreendendo por meio de imagens lidas e relidas, a história do presente no passado e vice versa.

3 - Segundo Israel Pedrosa (2004, p. 28), cores-luz são as que provêm de uma fonte luminosa direta, estudadas mais detidamente na área da Física, com vasto emprego na sociedade contemporânea. São elas que iluminam as nossas vidas, como a luz do sol, a de uma vela, a de uma lâmpada ou a de uma descarga elétrica. Sua tríade primária é constituída pelo vermelho, verde e azul-violetado.

A cinematografia de Deakins apresenta uma similaridade imagética, uma linha contínua em relação ao filme predecessor que parece remodelar a estrutura da imagem fílmica sem descharacterizar a sua essência.

As relações de luz e cor entre os dois filmes não se encerram facilmente, muito pelo contrário, vão ao longo de suas narrativas se imbricando, se entrelaçando de forma cada vez mas intensa. A famosa frase: “*Strong back light, low angle fill*”, relatada em uma entrevista do fotógrafo de *Blade Runner*, Jordan Cronenweth, tornou-se uma referência excêntrica na forma como um filme poderia ser iluminado, desconstruindo padrões estabelecidos pelas convenções tradicionais. As luzes anguladas e as figuras em contra luz com uma leve compensação que ilumina frontalmente os personagens, se integram às matizes homogêneas que preenchem a totalidade dos cenários. Essa gramática de luz e cor é aparente nas duas obras, como percebe-se nas imagens abaixo (Figuras 2 e 3).



Figura 2: *Frame* retirado do filme *Blade Runner* (1982)

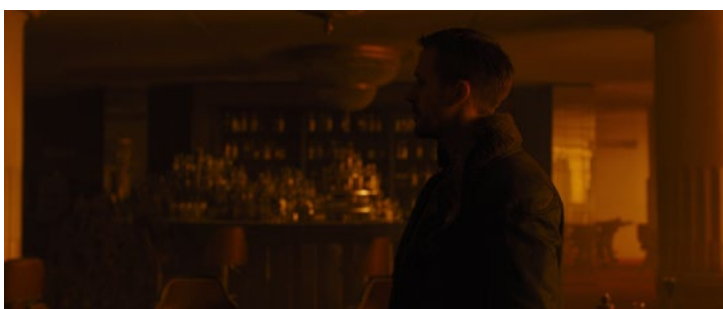


Figura 3: *Frame* retirado do filme *Blade Runner 2049* (2017)

A fotografia do *Último tango em Paris* e a do *Blade Runner* foram revolucionárias, e até hoje não foram ultrapassadas em invenção e criatividade. Esses dois filmes têm tudo que citei acima como exageros da fotografia de filmes “normais”, narrativos. No *Blade Runner* há fumaça (embora mal se veja a fumaça; vemos apenas as luzes que se projetam nela) e luzes em direções não-convencionais (é o *low angle fill* do SBALLAF). (MOURA, 2010, p. 321)

Portanto, a forma como as cenas são iluminadas e a maneira como são preenchidas pelas cores – em sua maioria monocromáticas, amplia ainda mais as relações possíveis entre os filmes. A interação das cores terá esse destaque, principalmente pela forma como o preenchimento dos planos ocorre, como se houvesse um filtro de cor que preenche os ambientes. Em quase sua totalidade há este tipo de tratamento, algo existente na obra original e que se manteve presente na concepção visual de *Blade Runner 2049*. É por meio dessas imbricações e associações que pode-se estabelecer uma intertextualidade ou um dialogismo

intertextual no qual “um texto cita, de forma mais ou menos explícita, um ritmo, um episódio, um modo de narrar que imita o texto de outrem” (Eco, 1989, p.125). Neste caso, são as imagens que criam esse dialogismo, onde luz e cor são elementos essenciais para estabelecer a continuidade entre as obras.

Além dessas características tornarem-se aparentes nas relações dos filmes, pode-se associar os trabalhos por meio de referências vindas da pintura. Neste sentido, as cinematografias construídas por Roger Deakins e Jordan Cronenweth se assemelham na forma e sentido de construção imagética das obras barrocas de Caravaggio e Rembrandt. A característica principal desses pintores era a utilização da luz e da cor como elementos estruturais das suas concepções. Com uma fonte de luz angulada e direcionada pelo alto, como a luminosidade vinda de uma janela, o propósito seria colocar personagens em situações de penumbra e alto contraste, formando, em muitos casos, apenas corpos envoltos de luz e cor. A obra *A Vocação de São Mateus* (1599-1600), por exemplo, executada por Caravaggio, se assemelha à cinematografia dos dois filmes seja no aspecto monocromático, como nas relações de contraste e angulações de luz que atingem o espaço e os personagens que compõe a cena.



Figura 4: *A Vocação de São Mateus* (1599-1600). /Fonte: <http://pt.wikipedia.org/>

Nos frames abaixo (figuras 5 e 6) a atuação da luz e da cor tornam-se quase elementos principais das cenas. A maneira como se preenchem os espaços, sempre com um contraluz que tingem o plano como uma pintura, relaciona diretamente as duas obras, sem que haja um subterfúgio que desassocie os trabalhos. Cor e luz tornam-se subtexto das imagens fílmicas, concretizam-se como elementos narrativos que estruturam a história e integram as cinematografias.

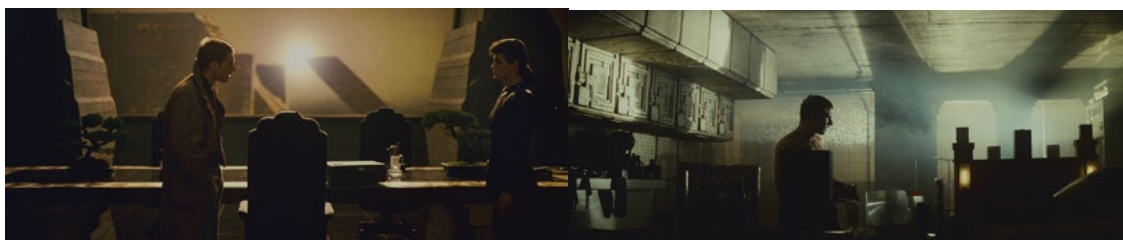


Figura 5: *Frames* retirados do filme *Blade Runner* (1982)

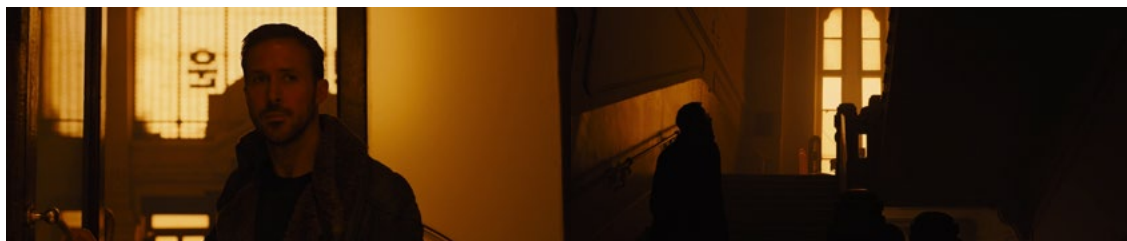


Figura 6: *Frames* retirados do filme *Blade Runner 2049* (2017)

Além da pintura barroca, alguns trabalhos do movimento romântico, ocorrido na pintura em meados do século XIX, também parecem trazer elementos significativos e influenciáveis na concepção visual de *Blade Runner* e *Blade Runner 2049*. Sabe-se que neste período artístico a cor foi muito explorada e experimentada na pintura, sendo o foco central em inúmeros trabalhos. Dentre os artistas que revelam aspectos pertinentes e relacionais às cinematografias analisadas, há que se destacar o trabalho do inglês William Turner e do alemão Caspar David Friedrich (Figuras 7 e 8), artistas que transmitem sensações de profundidade dadas pelo uso da luz e das cores em suas obras.

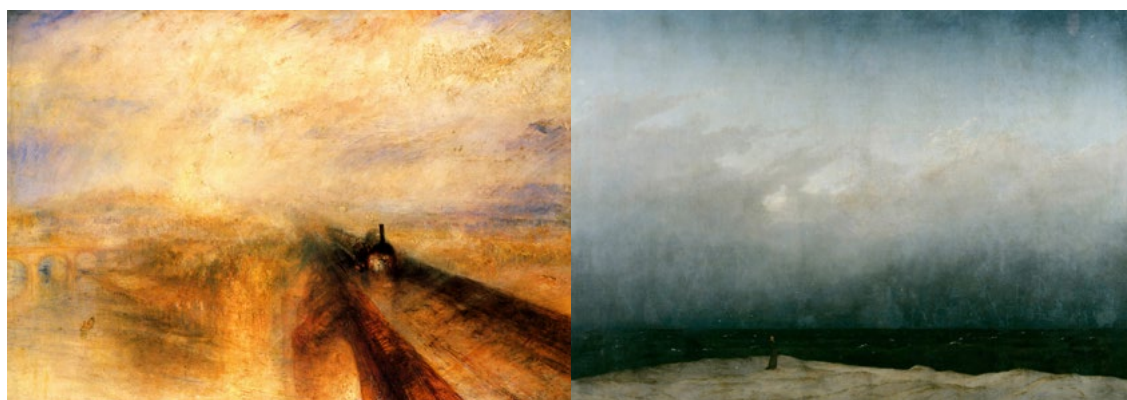


Figura 7: *Chuva, Vapor e Velocidade* (1844) de William Turner – à esquerda | Figura 8: *Monge à Beira-mar* (1808-1810) de Caspar David Friedrich, à direita. | Fonte: <http://pt.wikipedia.org/>

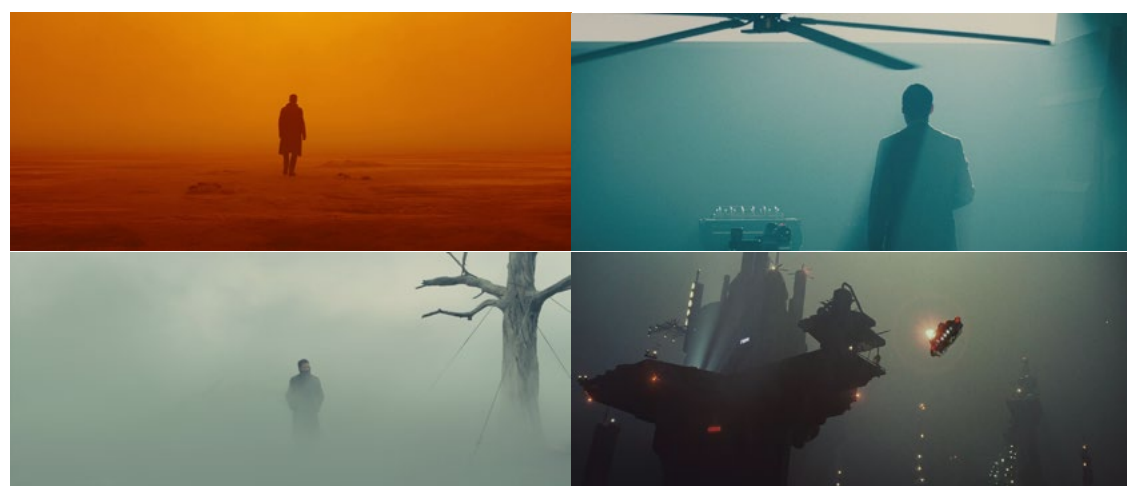


Figura 9: *Frames* retirados dos filmes *Blade Runner* e *Blade Runner 2049*

Realizando um comparativo entre as pinturas e as cinematografias, as imagens ofuscadas e nebulosas levam o observador a mergulhar na atmosfera proposta, entrando num estado contemplativo, aliando-se a ideia dos autores românticos, em que o conceito volta-se para o indivíduo, na tentativa de retratar a dramaticidade humana e seus ideais utópicos.

Nos planos, a textura da cor que preenche os espaços por meio da fumaça parece tornar a luz e a cor palpáveis, quase materializadas e presentes na atmosfera. O tingimento da cor-luz nos espaços cria a profundidade, uma imersão imagética nos planos.

Conclusão

Ao longo dos anos, *Blade Runner* (1982) tornou-se um ícone no universo da ficção científica. O filme que se destacou por uma estética o *neo-noir cyberpunk* nos anos 80, tem em sua cinematografia particularidades ainda discutidas na contemporaneidade. Com a direção de Ridley Scott e direção de fotografia de Jordan Cronenweth esta obra concebeu ambientes de luz e sombra como também espaços de cor até então nunca elaborados, elementos que auxiliaram na organização dos espaços e ações de um universo distópico, dando ao espectador a materialização do romance de Philip K. Dick, por fim, tornando possível mundos impossíveis.

Blade Runner 2049 surge com um peso, com uma responsabilidade enorme em relação ao predecessor. O desafio em realizar um *continuum* de uma obra, trinta e cinco anos depois, parecia ser algo incompatível e temeroso. No entanto, com a direção de Villeneuve e a fotografia de Roger Deakins, conseguiu-se estabelecer uma linha contínua em relação ao filme original. A sua cinematografia remodela e reestrutura a imagem fílmica de *Blade Runner*, mas não anula ou descaracteriza o projeto anterior, pelo contrário, apresenta de forma expressiva uma dialética cromática possível entre os dois filmes.

Segundo Humberto Eco (1989), “conhecer previamente os textos citados ou homenageados é um desafio proporcionado pela obra para que o indivíduo consiga ter acesso as diversas possibilidades e elementos de decodificação da obra”. No entanto, para que isso funcione, o espectador precisa de um repertório, necessita de um conhecimento anterior, o que Eco chama de “enciclopédia intertextual”.

Neste contexto, contemplar as imagens e compreender as relações imagéticas e cromáticas dos filmes, necessita que o expectador apreenda anteriormente os aspectos imagéticos de *Blade Runner* para que possa compreender o universo apresentado em *Blade Runner 2049*. O observador precisará absorver os diversos subtextos concebidos nas cinematografias onde a relação cromática que estabelece o diálogo entre imagens, cenas e planos, permanece constantemente como uma forma de sintaxe fotográfica, uma gramática visual que intersecciona de forma primorosa as duas obras.

Referências

- ALBERS, Josef. *A interação da cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- ALMENDROS, Nestor. *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 1995.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

XXIII
SO
CI
NE

LUCIANO, Guimarães. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.

LOISELEUX, Jacques. *La luz en el cine: cómo se ilumina con palabras. Cómo se escribe con la luz*. Barcelona: Paidós, 2005.

MOURA, Edgar. *50 anos luz, câmera e ação*. 5.ed. São Paulo: SENAC, 2010.

MOURA, Edgar. *Da Cor*. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2016.

PEDROSA, Israel. *O universo da cor*. Rio de Janeiro: Senac, 2004.

Expressão fílmica e estilo no cinema de Wigna Ribeiro¹

Film expression and style in Wigna Ribeiro's cinema

Veruza de Moraes Ferreira²

(Doutoranda - UFRN)

Sebastião Guilherme Albano da Costa³

(Doutor - UFRN)

Resumo: O trabalho busca sistematizar os elementos lúdicos envolvidos na produção experimental da diretora mossorense Wigna Ribeiro. Discute-se assim sobre um estilo característico de uma expressão fílmica e/ou a definição de um estilo cinematográfico. Elucida-se a construção das relações existentes entre o cinema e outras artes, associada às credices, lendas, mitos e símbolos representativos da cultura nordestina nos filmes *O Mundo de Ana* (2014) e *Era Uma Vez Lalo* (2017).

Palavras-chave: Expressão fílmica, Estilo, Ludicidade, *O Mundo de Ana*, *Era Uma Vez Lalo*.

Abstract: This paper seeks to systematize the playful elements involved in the experimental production of the director Wigna Ribeiro. This discusses a style characteristic of a filmic expression and / or the definition of a cinematographic style. The construction of the existing relations between the cinema and other arts, associated to the credices, legends, myths and symbols representative of the northeastern culture in the films *O Mundo de Ana* (2014) and *Era Uma Vez Lalo* (2017) is elucidated.

Keywords: Film expression, Style, Loudness, *O Mundo de Ana*, *Era Uma Vez Lalo*.

Há um elemento lúdico entre as palavras que compõem os títulos dos filmes *O Mundo de Ana* e *Era Uma Vez Lalo*, que encadeia criatividade e imaginação. Imaginário e ludicidade, mitos, crenças culturais e fantasia do real, é assim que o cinema representante de uma poética lúdica tem sido mais frequentemente explorado pela cineasta potiguar Wigna Ribeiro. A cineasta realizou entre 2014 e 2017 filmes de caráter experimental e, entre os cabíveis à categoria de longa-metragem, ambos os filmes selecionados, aplicaremos o paradigma do problema/solução de Bordwell (2008, 2013). Partindo do princípio de que esse modelo de análise das questões estilísticas buscam a solução de problemas concretos de representação, ao compreender as causas e consequências históricas do estilo. Consideremos a reflexão de Bordwell (2008, 2013) ao defender a importância de analisar as produções artísticas tendo

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO 2

2 - Doutoranda e mestre do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia PPgEM/UFRN, e graduada em Artes Visuais pela UFRN, integra a linha de pesquisa Estudos da Mídia e Práticas Sociais. ORCID -(0000-0001-7031-3481). E-mail: veruzaferreira12@gmail.com.br

3 - Doutor em comunicação pela Universidade de Brasília e Pós-Doutor pela UNAM e pela UTAustin, vinculado ao programa de pós-graduação Estudos da Mídia PPgEM - UFRN, na linha de Pesquisa Estudos da Mídias e Práticas Sociais. E-mail: sgac@ufrnet.br

em vista o contexto cultural e histórico do qual elas fazem parte. Contextualizar a imagem fílmica dentro do seu tempo cronológico contribui na elucidação dos aspectos estilísticos, traçando um paralelo com o estilo cinematográfico.

As formas expressivas do cinema tomam para si as técnicas de outras artes; é o cinema da representação. Para Bordwell (2008, p.311), “tradições culturais nacionais, particularmente as manifestadas em mídias afins como a pintura e o teatro, são muitas vezes relevantes para explicações - causais e funcionais do estilo.” Assim, considerar que qualquer tradição cultural nacional é predominante no processo de construção de um filme, é, portanto, refletir sobre uma gama de possibilidades e escolhas por parte do diretor. Influências assinaladas, escolhas e/ou maneiras particulares empregadas em uma produção prática, não compreendem um único parâmetro de estilo para distintos diretores de um mesmo período. Dessa forma, a partir das bases metodológicas de Bordwell (2008, 2013a, 2013b) e Berinstáin (1997), assinalaremos alguns aspectos estilísticos da obra cinematográfica de Wigna Ribeiro, especialmente sua base lúdica representante de um cinema de temática nordestina.

Em seus últimos filmes, Wigna busca uma imersão dos espectadores no mundo da fantasia. Assim, uma das suas principais características de produção é o lúdico, sob certos aspectos dos personagens folclóricos, históricos e do imaginário. De maneira que se nota a procura da cineasta em atrair atenção do seu “mundo” nos filmes.

Neste contexto os longas-metragens *O Mundo de Ana* (2014) e *Era Uma Vez Lalo* (2017), auxiliam na reflexão sobre a maneira particular dos aspectos lúdicos e fantasiosos aplicados de forma semelhante em ambos filmes, e podem elucidar sobre o estilo característico de uma expressão fílmica ou tangenciar o estilo da diretora em questão. O lúdico pode ou não assinalar estilisticamente um diretor que trabalha dentro de um gênero, equilibrando um estilo coletivo e outro individual dentro das mesmas bases representativas. Além de estabelecer um contraponto à forma de expressão e sensibilidade relacionada aos discursos simbólicos construídos pelo imaginário nordestino no cinema.

Nas produções cinematográficas, as decisões artísticas decorrem no cotidiano das filmagens. Problemas ou oportunidades, são inesperados, as escolhas feitas pelos cineastas dialogam com o lado financeiro da produção, e o estilo é a soma das técnicas cinematográficas escolhidas para a realização dos filmes. Limitações de tempo, dinheiro e oportunidades, implicam no processo de produção.

Os padrões recorrentes encontrados nos recursos estilísticos orquestrados pela cineasta para contar histórias podem definir uma assinatura de filmes inseridos nos contextos socioculturais, econômicos e tecnológicos em que foram realizados. Os filmes de Wigna Ribeiro denotam um estilo? Quais são os padrões recorrentes de forma fílmica? Que contextos socioculturais, tecnológicos, econômicos e políticos explicam a existência desses padrões?

As questões anteriormente citadas são apontadas, para Bordwell (2008), como constituintes de um processo de contar histórias sob uma sucessão constante de problemas de representação, solucionadas pela diretora e suas escolhas com base em um repertório disponível. Os desafios poderão ser resolvidos seguindo uma série de soluções possíveis, esse é o paradigma do problema/solução.

A produção cinematográfica de Wigna Ribeiro

Wigna Ribeiro é uma mossoroense focada na produção audiovisual independente, tendo no currículo dez filmes entre ficção e documentários. Sua produção concentra-se em oito curtas-metragens, dois longas-metragens e duas séries. O trabalho da realizadora assinala no mercado publicitário da cidade de Mossoró/RN, à frente da direção da produtora Buraco Filmes desde 2011, simboliza o pioneirismo da produção audiovisual independente na cidade potiguar.

Quando mencionamos o estilo de Wigna Ribeiro, estamos nos referindo a certo repertório de técnicas e/ou temas empregados pela diretora de maneira recorrente e em filmes distintos. Nesse sentido, do mesmo modo podemos procurar a assinatura estilística de um diretor que trabalha dentro de um gênero, equilibrando um estilo coletivo e outro individual dentro da mesma obra.

O cinema “trata-se de uma arte profundamente coletiva. O diretor é responsável por dar unidade ao processo de criação que resultará no filme. O autor que assina o filme está assinando por todos que participam do processo.” (CRUZ et al., 2016, p.145). Semelhante ao pensamento de Cruz (2016), os teóricos Bordwell e Thompson (2013a, 2013b), acordam que o cinema é um sistema em várias etapas: planejamento, financiamento atuação, operação da câmera, direção de arte, cenário, gravação de som e montagem. Quando um único indivíduo faz tudo, realizações como essas dificilmente seguem salas comerciais em cinemas, incluindo-se em tradições de filmes experimentais e de documentários.

Filmes como *O Mundo de Ana* (2014) e *Era Uma Vez Lalo* (2017), não puderam contar com políticas públicas de apoio, tiveram como base, a parceria de companhias teatrais, agências de viagem, salões e lanchonetes da região. Considerando as parcerias como arrimo para a estreia, mas não para a produção. Esta deveu-se unicamente pela colaboração entre os próprios integrantes da equipe.

A ludicidade como forma, expressão fílmica e/ou estilo

Ensinar a ver um filme torna-se então método para decomposição bem-sucedida da forma fílmica, através da articulação funcional dos elementos diversos (a partir da trama, caminhando para a configuração do enredo, desembocando na diversidade das estruturas de sua configuração imagética) (BORDWELL; THOMPSON, 2013a). Teoricamente, às confi-

gurações estéticas de representação cinematográfica regional implicam numa “realidade”⁴ dos realizadores locais, que, usualmente idealizam e “projetam seus trabalhos – dão forma a eles – para que possamos ter uma experiência estruturada.” (Ibid., p.109).

Assim, igualmente como todo trabalho artístico, o filme tem uma forma que estabelece as relações envolventes na narrativa. Basicamente a forma nos conduz a pistas de cada cena que nos envolve, gera expectativas ou deduções. Em conformidade com Bordwell e Thompson (2013a), a forma fílmica é o guia facilitador para novas interpretações, hábitos incomuns e novas formas de pensar e sentir.

O estilo cinematográfico estabelece por um conjunto de padrões de forma e conteúdo na obra de um artista ou grupo. A assinatura estilística seria o estilo individual de um diretor nas definições da forma da *mise-en-scène*⁵, montagem e som, em busca de uma expressão fílmica (BORDWELL; 2008, 2013b). No caso de Wigna Ribeiro encontramos o elemento lúdico.

O que constatamos até o presente momento é que “não há a rigor um cinema nordestino. Há um cinema de temática nordestina – rodado na região, algumas vezes, porém nem sempre por artistas do Nordeste.” (LEAL,1982). Conforme argumenta o escritor e jornalista Wills Leal, houve inúmeras tentativas da representação nordestina no cinema por realizadores de outras regiões configurando um imaginário nordestino.

Uma construção apresentada nas primeiras cenas em *O Mundo de Ana e Era uma Vez Lalo*, é a visão de um Nordeste retratado pelos signos já conhecidos: sertão, seca, cangaço e religião, se misturam com os elementos visuais circenses e folclóricos em uma cenografia lúdica. Os signos surgem nos planos iniciais, em uma associação por alternar entre presente e passado (*O Mundo de Ana*), sonho e “realidade” (*Era Uma Vez Lalo*), o tempo é um elemento importante na análise, para pensar o olhar sobre a relação de complexidade temporal da criação imagética apresentados pela presença do cangaço no semiárido nordestino e de um mágico que sonha, e ao acordar volta para a sua realidade.

As imagens configuram na *mise-en-scène* dos filmes, aspectos da edição fotográfica em tons terrosos, ressaltando a atmosfera quente do clima tropical da paisagem cenográfica do semiárido nordestino. Em especial, *Era Uma Vez Lalo* apresenta tons azuis e laranja - *Teal and Orange*.

Simultaneamente, na obra encontramos caminhos sugeridos que podem constituir um vestuário e cenário baseado na estética Armorial. Figurino, adereços, o reino de Lutéria e o castelo do mundo de “Quase lá” (Figura 1), indicam influências do período medieval europeu, e diferenciam o clero e a nobreza numa estética erudita e popular.

4 - Segundo Lígia Costa (1992), para Aristóteles (384-322 a.C) a imitação não se limita ao conceito de mimese do mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica.

5 - Para Antônio Costa (1996), *mise-en-scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena, mais especificamente tem relação com tudo que possui significância dentro da mesma cena.



Figura 1: Príncipes, reinos e castelos como referência medieval. | Fonte: fotogramas dos filmes

Personagens encenados por atores independentes e de companhias teatrais de Mossoró/RN, apresentam técnicas de criação de figurinos e maquiagem, específicos aos personagens, transmitindo uma forte presença da atmosfera onírica (Figura 2). A presença de sonhos e a ludicidade não impede a cenografia apresentar um pequeno grau de realismo na paisagem semiárida do cenário mossoroense – constando o predomínio dos cenários externos (as locações dos cenários de gravação aconteceram em Mossoró e em cidades vizinhas).



Figura 2: A morte, juízes, realezas, fadas e mágicos, fazem parte da atmosférica onírica dos filmes. | Fonte: fotogramas dos filmes

Elementos visuais circenses carregam a iconografia de misturas da influência do imaginário nordestino das imagens oriundas da cultura popular brasileira. Lampião, seu bando de cangaceiros, a lendária história da resistência da cidade de Mossoró/RN, e personagens folclóricos como a sereia lara, fadas e bruxas (Figura 3), são alguns dos personagens que resgatam a memória da cultura popular brasileira nos filmes de Wigna Ribeiro.

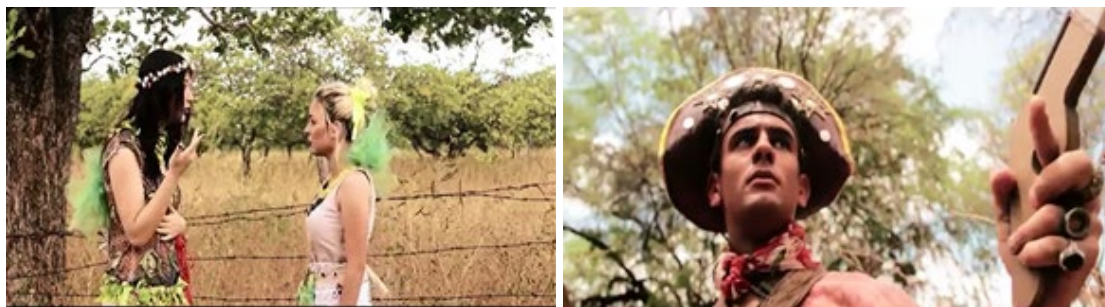


Figura 3: Fadas e Lampião, personagens da memória popular nordestina. | Fonte: Fotograma dos filmes

A natureza onírica presente na *mise-en-scène* dos filmes *O Mundo de Ana* e *Era Uma Vez Lalo*, com os elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro, prenunciam uma conexão com o Movimento Armorial, organizado pelo escritor Ariano Suassuna, na década de 1970, com o objetivo de resgatar a estética regional do Brasil. Similarmente, os filmes citados buscam representar a estética dos signos nordestinos com ludicidade.

Uma questão de estilo cinematográfico

O estilo atua em um código que se sobrepõe ao grau zero. Para Helena Berinstáin (1997; p. 134), estilo é um desvio das normas ou uma desautomatização e segue os formalistas russos quando aceita a noção de estranhamento para os efeitos do estilo. Portanto, o estilo de Wigna Ribeiro a singulariza entre os cineastas potiguares referidos. Se todos eles respeitam um inconsciente regionalista, as investidas da diretora sob essa chave são mais discretas que a dos demais.

A despeito de que em geral se admita que o estilo opera no plano do significante, ou no plano da expressão, em verdade a formalização de um tema, isto é, sua consagração como uma forma, delata que tanto os temas como os modos de atualizá-los participam do estilo. Portanto, os estímulos que levam Wigna Ribeiro a preferir determinadas figuras a outras são regidos por uma inflexão formal para um tema. Como por exemplo a analepse e a prolepse, sob as leis da anáfora, isto é, da repetição de variações temporais. O amor, por exemplo, leva os personagens de Ana (Samya Alves) e de o cangaceiro Lampião (Igor Fortunato), representados em *O Mundo de Ana*, a transitarem por certa complexidade temporal, resultando também em funções e tropos lúdicos.

Com efeito, ainda de acordo com Berinstáin (1997, p. 224), o componente lúdico é uma função linguística, a função lúdica. Sabe-se que no que concerne a textos que tematizam o Nordeste ou que de lá provem, há uma incorrência acentuada desse modo lúdico bem como de um modo trágico. Ambos são modalidades de observação e formalização de certas constantes temáticas, como a seca, a miséria, o sertão, ou as festas, o pintoresco do povo, entre outras, a depender do estilo.

Considerações finais

A constituição do estilo se dá dentro de uma rede de contextos que transitam e incidem diretamente sobre as escolhas. Fatores econômicos, históricos e tecnologia por exemplo, são alguns deles. Desse modo, os contextos devem ser considerados como um ponto de partida do processo de criação, pensando os limites definidos pelos fatores externos, e sobre a qual o artista opera predileções narrativas e estilísticas.

Refletir a questão de estilo e expressão fílmica no cinema de Wigna Ribeiro, é construir um pensamento por meio de ferramentas presentes na tecnologia apresentadas no contexto histórico atual, e não apenas na forma fílmica conduzida. Igualmente como qualquer outra obra de arte, o cinema tem uma forma que guia leituras diversas conforme os olhares. Basicamente é como fazer uma leitura formal da obra que carrega os mesmos signos nordestinos, mas observando os elementos expressivos estruturantes da forma que os diferenciam.

Referências

- BERINSTÁIN, H. *Diccionario de poética y retórica*. México: Porrúa, 1997.
- BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Unicamp, 2013.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K. *A arte do Cinema: Uma introdução*. Trad. Roberta Gregoli. São Paulo: Unicamp, 2013.
- CRUZ, A.; SCKAFF, D.; FILHO, R. (Orgs.). *Claquete Potiguar: Experiências Audiovisuais no Rio Grande do Norte*. Natal: Máquina, 2016.
- LEAL, W. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa: Universitária/FUNAP/UFPB, 1982.
- RIBEIRO, W. *Era Uma Vez Lalo*. Coletivo Buraco Filmes, 2017, 139 min.
- RIBEIRO, W. *O Mundo de Ana*. Coletivo Buraco Filmes, 2014, 139 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7_aWtRgeLE>.

Hiato 71: transições (in)visíveis na montagem elíptica de “Lawrence da Arábia”¹

Ellipsis 71: (un)visible transitions in the elliptical assembly of “Lawrence of Arabia”

Vinicius Augusto Carvalho²
(PPGCINE - UFF | ESPM-Rio)

Resumo: O estudo analisa pontuações visíveis (*fade* ou *fusão*) e invisíveis (*corte*) na produção de elipses espaço-temporais em “Lawrence da Arábia” (1962). A partir da teoria de Metz, foram examinadas as transições da obra, com destaque para a ligação 71, um hiato de tempo e espaço concebido por meio de um corte “não planejado”. A investigação revela que a montagem elíptica, no filme estudado, apresenta divergências em relação aos “padrões” formatados para a representação imagética das elipses clássicas.

Palavras-chave: Montagem, elipse, hiato, edição, transição.

Abstract: The study analyzes visible (*fade* or *dissolve*) and invisible (*cut*) punctuation in the production of spacetime ellipsis in “Lawrence of Arabia” (1962). Based on Metz film studies, the work’s transitions were examined, with emphasis on link 71, a gap conceived through an “unplanned” cut. The investigation reveals that the elliptical montage, in the studied film, presents divergences in relation to the “patterns” formatted for the image representation of the classic ellipsis.

Keywords: Film editing, ellipsis, punctuation, video effect, transition.

Na história do cinema, a montagem contínua procura transmitir a narrativa de uma forma clara e suave, ordenando os planos de modo a contar uma história com coerência e clareza. É o que Xavier (2014, p. 27) chama de “decupagem clássica”, o que Burch (2015, p. 31) define como “grau zero do estilo cinematográfico” e Bordwell (2013, p. 29) intitula como “versão-padrão da história básica do cinema”. Trata-se de uma linguagem ilusionista, invisível, na qual a história pode se desenvolver, evitando qualquer opção mais brusca ou difusa da forma fílmica que possa causar rompimento com a plateia emocionalmente envolvida.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: MONTAGEM AUDIOVISUAL: Reflexões e Experiências - Iniciações na Montagem.

2 - Doutorando em Cinema (PPGCINE-UFF). Mestre em Economia Criativa (ESPM-Rio). Especialista em TV digital, radiodifusão e novas mídias de comunicação eletrônica (UFF). Professor da ESPM-Rio e coordenador do Portal de Jornalismo. Montador audiovisual freelancer.

Diante da inviabilidade de se mostrar tudo na tela, pode-se recorrer à alusão e fazer-se entender com meias-palavras. Para Burch (2015, p. 24) do ponto de vista formal, “um filme é uma sucessão de pedaços de espaço e de pedaços de tempo”. A construção, manipulação e controle da dimensão “tempo”, no que tange esta narrativa composta de imagem e som, é um dos aspectos importantes na composição de um produto imagético e sonoro. De forma que a capacidade de concepção de hiatos/elipses se torna parte importante da atividade artística do editor/montador.

O editor é responsável por construir a forma geral do filme [...] selecionando, manipulando e montando áudio e vídeo. Especificamente, o editor é responsável pela relação de tempo e do espaço entre as imagens e do ritmo ao longo do filme. (BARSAM, 2010, p. 324).

Sobre as elipses, Martin (2005, p. 95) destaca que “o cineasta pode e deve recorrer à ilusão e fazer-se compreender por meias palavras”. Ele completa dizendo que “a arte da elipse está relacionada com uma boa planificação, sendo esta, o ato de suprimir os pontos mortos e inúteis da ação”. Tudo que se observa ao longo do filme tem que ser importante e acrescentar algo à história, mesmo que o seu significado, supostamente não seja tão explícito. Entretanto este tipo de elipse requer uma “participação” por parte do espectador, ou ao menos uma disposição em compreender a intenção do realizador, as elipses são um desafio cognitivo para o observador. Para Barsam (2010, p. 327), o “efeito da elipse nos espetadores é determinado pelo fragmento de tempo omitido assim como pela transição entre os planos”.

Ao longo dos anos os cineastas criaram elipses nas suas histórias, destacando-as ao espectador por meio de diferentes estratégias: cortes; *fades*; fusões; *wipes*; intertítulos; símbolos visuais; movimentos rápidos de câmera; entre outras possibilidades de configuração. Algumas teorias que abordam a montagem elíptica buscam moldar o uso de determinadas pontuações imagéticas quando cumprindo funções específicas dentro da diegese. Martin (2005, p. 110) indica que o “corte” deve ser empregado em uma transição sem valor, os *fades* “servem para marcar uma importante mudança de ação ou de lugar”, e a fusão teria a “função de retratar a mudança temporal”. Para Metz (2014, p. 120) os cortes são “hiatos de câmera”, não diegéticos e “insignificantes” para a relevância da narrativa, enquanto as fusões e os *fades*, estes sim, quando utilizados para unir sequências podem criar “hiato espaço-temporal com permanência de alguma relação transitiva profunda (fusão) e hiato espaço-temporal seco (*fade*)”.

Na teoria “A grande sintagmática do filme narrativo”, apresentada em 1966, Christian Metz descreve que um filme se divide em segmentos autônomos, mas não independentes, e ressalta que o sentido definitivo destes segmentos é concebido em relação ao conjunto do filme. A palavra “sequência” designa uma construção propriamente filmica com funções dramáticas e posições determinadas na narrativa e representa qualquer encadeamento de planos constituindo uma unidade, um segmento autônomo. De outra forma podemos dizer que, o segmento ou a sequência é constituída de cenas que, por sua vez, é formada por planos.

Para o teórico francês, ao contrário da cena, a sequência não é o lugar onde coincidem, pelo menos em princípio, o tempo fílmico e o tempo diegético. A sequência se baseia na unidade de uma ação mais complexa que “passa por cima” de partes julgadas desnecessárias podendo, portanto, omiti-las, e ainda se desenvolvendo em lugares múltiplos (diferentemente da cena). Um exemplo são as sequências de fuga nas quais o interior do segmento possui hiatos diegéticos, mas considerados sem importância para a história, ao contrário dos hiatos que estão entre duas sequências. Estes, historicamente fazem uso frequente de *fares*, *fusões* ou outros efeitos óticos, o que não significa que não possa haver um corte entre duas sequências autônomas adjacentes.

Estes últimos efeitos óticos são considerados “supersignificantes” até na denotação: não se diz nada a respeito deles, a não ser que poderia se dizer muito (o escurecimento é um segmento que não mostra nada, mas que é muito visível) e os “momentos pulados”, assim realçados, são considerados (contrariamente aos hiatos diegéticos interiores à sequência) como tendo influenciado a evolução dos acontecimentos narrados pelo filme, e como sendo de algum modo necessários, apesar de sua ausência, à compreensão literal do que se segue. (METZ, 2014, p. 155)

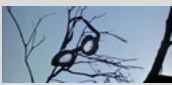
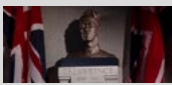



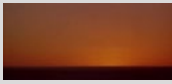












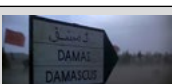



Mascelli (2010, p. 156) coloca que “Sempre que for necessário explicar um intervalo de tempo ou uma mudança de lugar, seja dentro de uma sequência ou entre uma sequência e outra, devem-se empregar vários recursos de transição para unir tempo ou espaço”. Ele vai além e destaca ainda que os *fares-in* devem ser usados para iniciar uma história e os *fares-out* para encerrar o filme.

Não é incomum encontrar textos que promovam o estabelecimento de padrões para a utilização de determinadas transições na composição de narrativas audiovisuais. Mas será que estes arquétipos que são replicados com o passar dos anos podem ser questionados? Tendo isso como princípio este trabalho traz a análise de um filme integrante do modelo clássico de montagem contínua. O propósito foi detectar as elipses de maior amplitude e significância na narrativa e avaliar a estética das transições utilizadas a fim de promover o debate e a reflexão tendo em vista as teorias apresentadas.

O longa-metragem “Lawrence da Arábia” (1962), montado por Anne V. Coates e dirigido pelo britânico David Lean, é cinematograficamente ambicioso. A obra foi inspirada na vida do oficial inglês Thomas Edward Lawrence (1888-1935), precisamente na sua campanha contra os turcos na Primeira Guerra Mundial. O conteúdo aborda o colonialismo e as hipocrisias de uma guerra na qual o coronel Lawrence renuncia a carreira pacata de oficial do Exército britânico para comandar tropas árabes e é transformado pelo sucesso de sua campanha contra os turcos na I Guerra Mundial. Premiado no Globo de Ouro, no Bafta e no Oscar, o longa-metragem possui cenas impactantes como, por exemplo, a aparição de Omar Sharif como uma miragem no deserto; o ataque a Akaba; e o corte de um palito de fósforo aceso para o crepúsculo; momentos marcantes principalmente para um filme feito sem a tecnologia dos efeitos especiais realizados em computador.

Para a análise fílmica foi utilizada a “Análise Textual Perceptiva” de Metz (2014) que sugere a necessidade de descrever o que se vê (desconstrução fílmica) antes de se interpretar algum fenômeno. Metz trabalha com a hipótese de que a “mensagem cinematográfica total” dispõe de níveis de codificação sobre os quais as peças fílmicas são examinadas. Um deles versa exclusivamente sobre o reconhecimento e a identificação dos objetos visuais por parte do espectador e vai ao encontro da capacidade de decompor um filme, dando conta da estrutura e considerando a capacidade do observador em reconhecer elementos na tela. (METZ, 2014) Para a desconstrução fílmica e posterior mapeamento dos hiatos temporais que fazem parte da obra foi utilizado o software de edição não linear Adobe Premiere.

O longa-metragem “Lawrence da Arábia” é composto por 1.447 planos justapostos por meio de 1.389 cortes, 04 fades e 56 fusões. A partir do conceito de segmento autônomo de Metz (2014) o filme foi dividido em 13 sequências, o que resulta em 12 justaposições elípticas significantes.

Tempo	Plano A	Transição	Plano B	Descrição dos planos consecutivos
00:03:07		1. CORTE		A - Detalhe dos óculos de Lawrence após o acidente de moto. B - Busto de Lawrence com as inscrições “T.E. Lawrence 1888 - 1935”.
00:04:49		2. CORTE		A - Oficial do exército britânico menciona que trabalhou com Lawrence. B - Lawrence pinta um mapa na sede do Exército Britânico no Cairo (1917).
00:12:42		3. CORTE		A - Lawrence no gabinete do general britânico após receber a missão de juntar os árabes no deserto (1914). B - Nascer do sol no deserto.
01:53:58		4. CORTE		A - Após jornada no deserto Lawrence encontra uma forma de voltar (1917). B - Cairo, local para onde Lawrence e o árabe que o acompanha retornam.
02:08:48		5. FADE		A - Comandantes britânicos discutem concessão de ajuda a Lawrence. B - Jornalista americano chega para reportar a guerra entre árabes e turcos.
02:14:59		6. CORTE		A - Príncipe e o jornalista citam Lawrence como a “figura da guerra”. B - Lawrence atuando na guerra ao lado dos árabes.
02:31:02		7. FUSÃO		A - Lawrence continua a jornada no deserto. B - Enquanto isso a cúpula britânica faz um balanço da atuação do soldado.
02:32:19		8. CORTE		A - Comandantes do exército britânico falam sobre Lawrence. B - Lawrence continua atuando na guerra.
02:45:54		9. CORTE		A - Lawrence comunica que o retorno à sede do exército britânico no Cairo. B - O exército britânico marcha no Cairo.
02:54:08		10. CORTE		A - Lawrence é, novamente, enviado ao deserto para lutar com os árabes. B - As disputas entre árabes e turcos continuam com a presença de Lawrence.
03:08:20		11. CORTE		A - Os árabes chegam a Damasco. B - O exército inglês chega a Damasco.



03:19:49		12. FUSÃO		A - Lawrence agoniza pelos mortos e feridos na praça de guerra. B - De volta ao quartel Britânico. Lawrence não fará mais parte da guerra.
----------	---	-----------	---	---

Tabela 1: Hiatos "super significantes" (METZ, 2014) em "Lawrence da Arábia".

De imediato é possível identificar que o "corte" é o elemento de transição mais utilizado na montagem dos hiatos "super significantes". São 09 pontuações em que o corte é utilizado na criação de elipses e apenas duas fusões e um *fade*. De uma forma particular, esses números contradizem parte das teorias que versam sobre as transições em hiatos representativos da história. Dentre as elipses "super significantes" um deles merece destaque, pois conta com elementos paratextuais que elucidam questões levantadas neste estudo, trata-se do hiato entre os planos 71 e 72.

Aos 12 minutos de filme o personagem principal interpretado por Peter O'Toole, conversa com um diplomata inglês, Dryden (Calude Rains), em uma espaçosa sala do governo britânico na cidade do Cairo, no Egito. Lawrence acabou de ser encarregado de ir para a Arábia com a missão de fazer contato com um importante líder, o príncipe Faisal. Lawrence comenta que está "animado" com a aventura e feliz por ter sido designado. Dryden alerta o rapaz dizendo que o deserto é um "forno hostil" do qual apenas beduínos e deuses conseguem desfrutar. Enquanto conversam no plano aberto, Dryden pega um cigarro e coloca na boca. Lawrence, imediatamente, risca um fósforo, acende o cigarro do superior e então - neste momento a câmera corta para um plano fechado enquadrando apenas Lawrence - arregaça a manga e fica admirando o palito aceso. Lawrence demonstra sua habilidade em suportar a dor ao manter o fósforo aceso entre seus dedos. A chama vai consumindo a madeira e após uma longa e enigmática pausa, ele, com certo exibicionismo, sopra e apaga o fogo. Neste instante - do plano fechado - a imagem é substituída imediatamente, por meio de um corte, por outra também "iluminada": o sol nascendo na vastidão do deserto. O brilho incandescente domina a tela. O corte é chocante e estimulante, o espectador é catapultado da insignificância humana para a vastidão da natureza, move o observador por centenas de quilômetros e através do tempo. Ironicamente, a surpresa para muitos é que este átimo tão referenciado na história da montagem fílmica aconteceu por acaso, a transição que havia sido planejada no roteiro para este momento, especificamente, era uma fusão.

Muitas das decisões tomadas pelos montadores têm como base o roteiro. Ali estão indicadas a decupagem das cenas, as construções previstas e as interseções pretendidas. É comum o montador se deparar, inclusive, com sinalizações de efeitos visuais de transição que são de interesse do diretor. No início da década de 1960, quando Anne Coates montou "Lawrence da Arábia" o procedimento de edição consistia em efetuar os cortes planejados e enviar o copião para o departamento de efeitos visuais. Naquela época não se aplicavam pontuações visíveis na primeira etapa de pós-produção. O processo de inserção de *fades*, fusões, *wipes*, entre outros, era solicitado a outro setor capaz de realizá-los. Entretanto era necessário que o copião que seguisse para a impressora ótica e o script estivessem em completa sintonia, de modo a evitar que a cópia retornasse com alguma surpresa.

Mas como se deu essa não realização da fusão entre os planos 71 e 72? A montadora Anne Coates creditou a mudança de ideia à edição analógica da época. Coates explicou, em entrevista ao ator e diretor Keanu Reeves para o documentário “Syde By Syde” (2012), que o fato de o filme ter sido montado em película obrigou ela e o diretor a revisar o copião e ao chegar no corte 71: “ao ver aquilo, pensamos ‘uau’ isso é fantástico! Isso funcionava, era mágico quando você tinha esta sensação.” (SYDE BY SYBE, 2002, 33:58 min.) e decidiram que aquela fusão que estava indicada no papel não seria realizada.

O que se percebe pelo depoimento da montadora Anne Coates é que a decisão pelo corte entre os planos 71 e 72 foi feita com base em ritmo e estética e que as orientações de uso das transições visíveis em momentos de ruptura da narrativa visual e justaposição de segmentos autônomos não tiveram influência na constituição desta elipse em questão. O vácuo de tempo, que se enquadra na classificação “super significante” de Metz (2014), e que, portanto, deveria ser sinalizado com efeito ótico visível não se processou. Ainda que Mascelli (2010, p. 157) defina a utilização de fusões “entre dois planos similares em forma, movimento ou conteúdo a fim de obter uma transição mais suave, ou pra preservar o fluxo narrativo”, e mencione ainda uma relação entre a chama de um fósforo e o calor do fogo, neste caso, do sol, decidiu-se por cortar seco. Mesmo que Briselance e Morin (2010, pp. 349-350) sejam enfáticos em dizer que as fusões e os *fade*s “marcam uma projeção no tempo, ou seja, uma elipse temporal”, acredita-se que a escolha entre fusão, *fade* ou corte não deve estar atrelada a conceitos, teorias ou questões de expressão visual que explicitem mudança temporal ou espacial, e sim ao impacto na cadência da narrativa, na visualidade artística, no ritmo e no choque visual que pode proporcionar ao espectador.

Referências

- BARSAM, Richard. *Looking at Movies, an Introduction to Films*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2010.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Unicamp, 2013.
- BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do cinema*. Lisboa, Portugal: Texto & Grafia, 2010.
- BURCH, Noël. *Praxis do Cinema*. Lisboa: Editorial Stampa, 2015.
- DANCYGER, Ken. *Técnicas de edição para cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2015.
- MASCELLI, J. V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem*. São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

Relações dialéticas entre mães e filhas em *Grey's Anatomy*¹

Dialectical relationships between mothers
and daughters in *Grey's Anatomy*

Virginia Jangrossi²

(Mestre em Imagem e Som - UFSCar)

Resumo: Apesar de a maternidade ser uma temática recorrente nos melodramas familiares entre os anos 1930 e 1950, a existência de fissuras nas representações destas mães esboçava ímpetos subversivos (Kaplan, 1983b). Será, porém, que melodramas contemporâneos, como *Grey's Anatomy*, mantiveram e explicitaram este viés? Por meio da análise do relacionamento entre mães e filhas, visa-se observar o modo como se dá a representação da figura materna em relação ao cuidado parental e aos objetivos profissionais.

Palavras-chave: Maternidade, carreira, representação feminina, melodrama, *Grey's Anatomy*.

Abstract: Motherhood was one of the main themes portrayed in family melodramas between 1930s and 1950s. Nonetheless, most of these melodramatic plots presented narrative fissures. For this reason, these plots could be perceived as "subversive" (Kaplan, 1983b). When analyzing a contemporary melodrama, such as *Grey's Anatomy*, is it possible to infer that these ambiguities still prevail? To answer to these questions, this essay will examine the troubled relationship between mothers and daughters.

Keywords: Motherhood, career woman, female representation, melodrama, *Grey's Anatomy*.

Este artigo tem como intuito debater as relações conturbadas entre mães e filhas por meio do estudo de Meredith e sua mãe Ellis Grey. Pelo fato de a maternidade ser uma temática recorrente nos melodramas familiares, e como *Grey's Anatomy* possui características que enquadram a série neste escopo, serão observadas as similaridades e divergências nas representações maternas dos melodramas canônicos produzidos entre as décadas de 1930-1950 e da série contemporânea.

Considerando que nos melodramas familiares hollywoodianos este tema pode ser retratado pelo viés do autossacrifício ou da dualidade maniqueísta, será analisado em qual destes polos Ellis se encontra, ou se existe outra categoria para ela. Como a representação desta personagem ocorre por intermédio do ponto de vista da filha, se faz necessário refletir sobre a citação de Kaplan que explicita que "independentemente de sermos ou não mães, viemos ao feminismo como filhas e falamos desta posição. Por isso, não é nenhuma surpre-

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: Possibilidades narrativas no audiovisual.

2 - Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar (bolsista Capes). Pesquisa questões feministas em séries da cultura de massa, tendo como temas norteadores maternidade e carreira.

sa que levamos tanto tempo para chegar a uma posição em que nos identificamos com as mães e começamos a olhar pelo ponto de vista delas.” (1983a, p.172). Por conta da ausência de identificação com a mãe, há uma postura crítica por parte de Grey enquanto se enquadra somente na posição de filha.

Pela faixa etária de Ellis, é possível inferir que a juventude da personagem coincidiu com a eclosão da segunda onda e do *Women's Liberation*. Como estes fatores propiciaram uma fissura na mística feminina e instigaram o surgimento das mulheres de carreira, ao desaprovar o modo de agir da mãe, estaria Meredith criticando também os resultados deste feminismo? Será que a série encontra um meio-termo para representar as figuras maternas? Além disso, considerando que Ellis Grey é uma profissional extremamente qualificada, seria possível pensar que ao ser considerada frívola, perpetua-se uma visão negativa em relação às mulheres que se dedicam a carreira como principal objetivo? Para responder a estas perguntas será feito um do estudo das relações e conflitos de geração entre mães e filhas, além de observar o modo como se dá a representação contemporânea da mulher que trabalha.

“My mother was nurturing as a steak knife”³: Meredith como filha

Durante o começo de carreira, mesmo que Meredith seja competitiva e almeje ser bem-sucedida profissionalmente, sem que isso de modo algum esteja atrelado às conquistas de sua mãe na área da medicina, logo no primeiro episódio da série os internos, bem como o chefe do hospital (Richard Webber) citam ou comparam-na a Ellis Grey. No entanto, também neste episódio, o espectador descobre que, embora esteja viva, Ellis é portadora de Alzheimer, a ponto de sequer reconhecer a própria filha.

A ausência de lucidez permite o livre fluir dos pensamentos e das reclamações de Ellis em relação à maternidade, e traz à tona a revelação de que tivera um *affair* com Webber, enquanto ainda era casada com Thatcher, pai de Meredith: “Ele voltou com a Adele. [...] Claro que voltou. Ele está com medo. Medo de ser feliz. E agora estou sozinha. Agora tenho que criar minha filha sozinha. Como vou fazer isso?”, “Ele sempre disse que não queria ter filhos. Eu nunca devia ter tido uma filha.” Mesmo ao constatar que Webber não ficaria com ela, a fala de Ellis reiterava que, com ou sem ele, Ellis optaria por deixar o marido. Por conta do Alzheimer – que tornou explícito o desprezo pelo marido e arrependimento de ter se tornado mãe – no presente diegético a personagem não reconhece a própria família. No entanto, quando Meredith comenta sobre uma antiga colega de trabalho, Ellis instantaneamente lembra de quem se trata, e sorri.

Através desses momentos, fica evidente que a personagem era mais próxima das pessoas com quem convivia no ambiente de trabalho do que do marido e de Meredith. Assim, narrativamente é estabelecida a dualidade entre carreira e maternidade, visto que, embora o capitalismo explore “as mulheres como trabalhadoras e consumidoras, [...] lamenta sua ausência no lar” (KAPLAN, 1990, p.142).

3 - Frase dita por Meredith no episódio vinte e um da sétima temporada (7:21).

Como no início da trama Meredith aparece somente na posição de filha, a todo momento existe uma crítica da protagonista em relação a ausência de ternura e afeto da mãe para com ela. Deste modo, ao considerar que as mulheres, assim com Ellis, que obtêm sucesso profissional ou atingem alguma posição de poder são frias e, portanto, não deveriam se tornar mães, Meredith “[repete] a omissão patriarcal da mãe enquanto mãe, falando somente da posição de filha” (KAPLAN, 1983a, p.173), reiterando a estrutura social vigente.

Mesmo condenando a postura a mãe, Meredith a vê como uma figura de autoridade a qual busca a aprovação. Assim, no episódio em que a Ellis aparece, inexplicavelmente, lúcida, embora a primeira reação da filha seja evitar o contato com ela, a insistência da mãe em tentar uma aproximação dá uma falsa esperança de que elas conseguirão estabelecer um bom relacionamento. A combinação da iluminação difusa, com temperatura de cor quente, bem como das cores claras no figurino e cenário, cria um ambiente que aparenta ser acolhedor.

Ellis: Me fale sobre você. Como é sua vida? Eu...eu realmente quero conhecer você, Meredith.

Meredith: Bom, eu tenho um namorado.

Ellis: Ele entende as demandas da sua carreira? Porque nem todo homem entende. Primeiro eles dizem que sim, mas eles...

Meredith: Ele é ótimo. Ele é medico também, então ele entende. (3:14)

A fala de Ellis reforça o posicionamento feminista que demonstra preocupação com a possibilidade de um relacionamento poder prejudicar a carreira da filha. Além disso, considerando que Thatcher não compreendia as demandas profissionais da esposa, a fala da personagem representa uma experiência pessoal vivenciada por ela. No entanto, quando Grey diz que ele é médico, é possível perceber similaridades entre mãe e filha, visto que a mãe da protagonista se apaixonara por Webber. No entanto, como a vida afetiva de Ellis não fora uma experiência feliz, o diálogo iniciado com uma leve curiosidade sobre a vida da filha, termina em uma reação explosiva, em que Ellis expressa a opinião de que a carreira deveria ser mais importante que qualquer vínculo afetivo.

Ellis: Você está feliz? Você está feliz agora? A Meredith que eu conheci era uma força da natureza, apaixonada, focada, uma lutadora. Você amoleceu. [Falando] sobre um namorado e falando que está esperando ser inspirada. Você está esperando uma inspiração? Você está brincando comigo? Eu tenho uma doença incurável. Achei que isso fosse inspiração suficiente. [...] Escute, Meredith. Qualquer um pode se apaixonar e ser cegamente feliz. Mas nem todo mundo pode pegar um bisturi e salvar uma vida. Eu criei você para ser um ser humano extraordinário. Então, imagine minha decepção, ao acordar depois de 5 anos, e descobrir que você não é mais que... medíocre! O que aconteceu com você? (3:14)

A alteração de humor de Ellis é demarcada pela expressão facial, bem como pelos planos próximos que destacam o rosto dela. Além disso, na banda sonora – que até então continha apenas os ruídos do ambiente hospitalar e das vozes – é iniciada uma música instrumental de piano e um efeito sonoro de reverberação, intensificando a opressão vivenciada por Meredith.

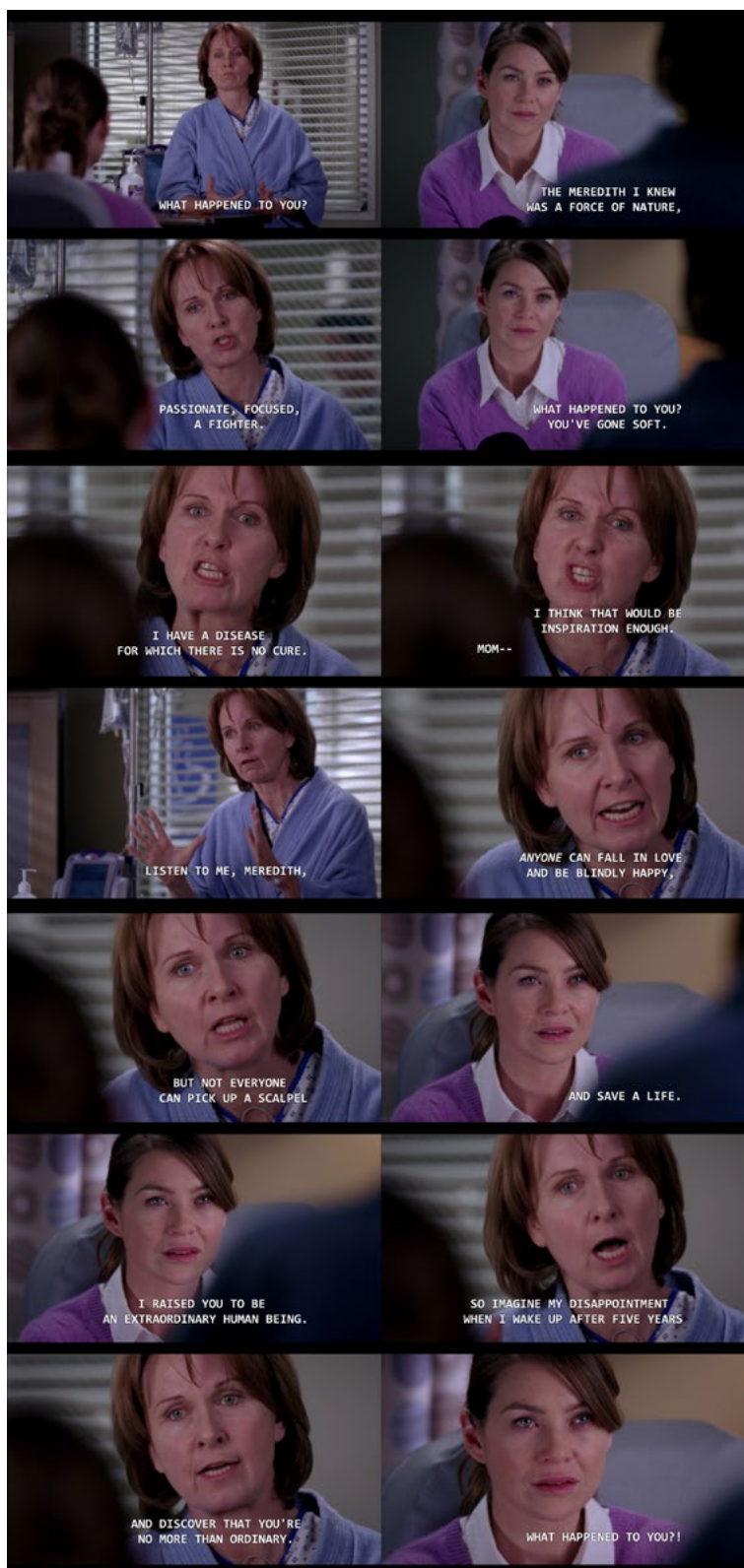


Imagem 1: Reação explosiva de Ellis em conversa com a filha | Direitos reservados à emissora ABC.

Além de o diálogo ser bastante severo a *mise-en-scène* realça a superioridade de Ellis em relação à filha. Enquanto a mãe aparece em pé, postura que favorece um enquadramento em *contra-plongée* destacando-a como opressora, Meredith – além de vestida com uma roupa de tons claros e estilo infantilizado – aparece sentada na poltrona, vista em *plongée* pela mãe. Com o desenrolar do diálogo, os planos próximos e *close-ups* enfatizam as expressões faciais de raiva de Ellis, e tristeza de Meredith.

Essa reação de fúria é extremamente nociva à vida da filha. Mesmo que ambas tenham mais um diálogo enquanto Ellis ainda está lúcida, a conversa não é apaziguadora. Dessa vez, porém, há uma tentativa de inversão dos papéis em relação ao diálogo anterior.

Ao descobrir que, para não morrer, Ellis precisa realizar uma cirurgia no coração, a famosa médica diz optar por não realizar o procedimento, visto que, por conta do Alzheimer, não pode exercer sua profissão que, para ela, é o que a define como pessoa, preferindo a morte. No entanto, justamente por conta da doença, as decisões sobre os cuidados médicos da personagem não cabem mais a ela, e sim à Meredith. Desta vez, como a filha detém o poder, durante o diálogo entre elas, Meredith aparece em pé, enquanto a mãe está sentada.

Nesta cena a troca de olhares entre as personagens é menos recorrente que na anterior. Na banda sonora, para intensificar a tristeza de Meredith e a tensão entre ambas, o efeito sonoro de reverberação e a música instrumental de piano permanecem. No campo imagético Ellis parece evitar o contato visual para não ter de encarar as próprias limitações, visto que ela desvia o olhar ao admitir não ter mais direitos sobre os próprios desejos, e também quando ouve sobre as próprias fraquezas em relação a não conseguir cuidar de si própria, dependendo do auxílio de terceiros. Desse modo, tem-se a impressão de que enquanto Meredith evita o contato visual para não transparecer as emoções e ressentimentos da cena anterior, Ellis o faz tanto por se sentir constrangida, quanto para não ceder a superioridade à filha.

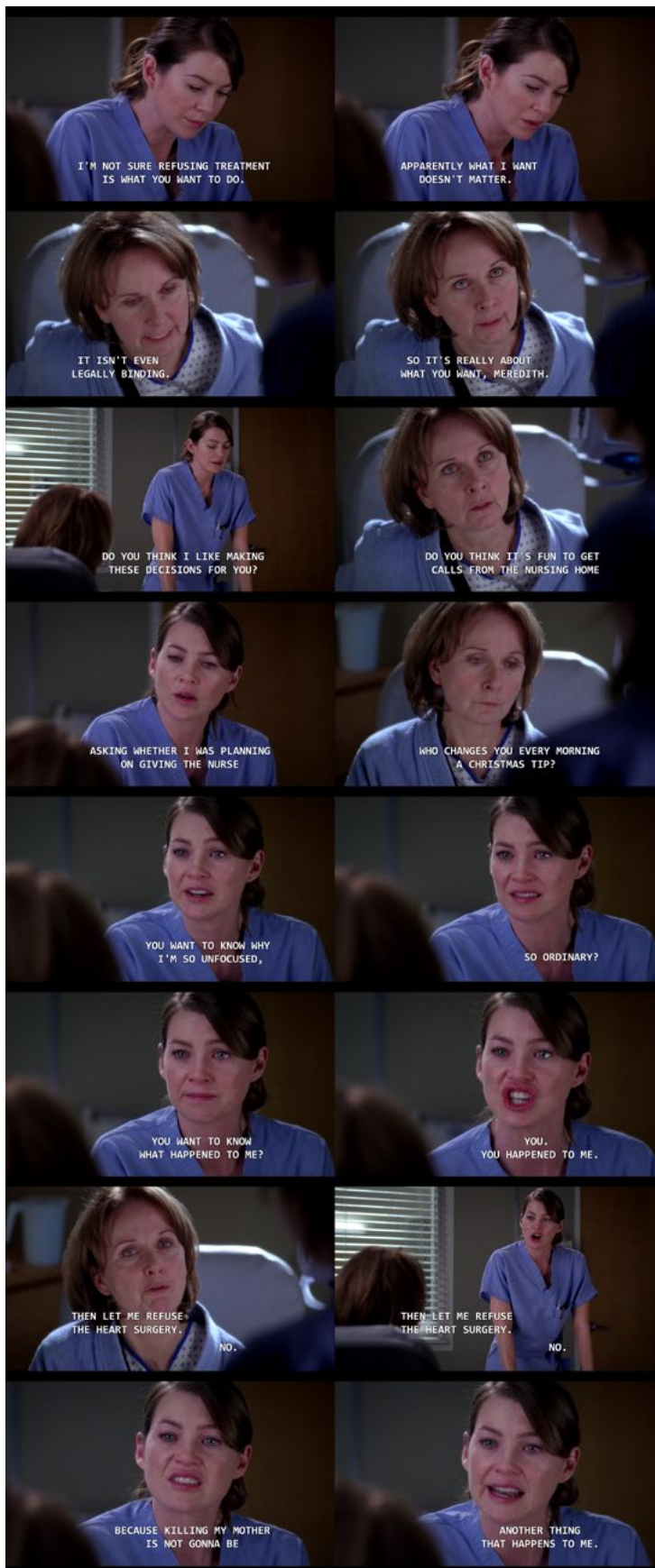


Imagem 2: Relação conflituosa entre mãe e filha | Direitos reservados à emissora ABC.

Para tentar rebater as críticas anteriores, Meredith passará a encarar a mãe. Percebe-se, no entanto, que a grande carga emocional faz com que a personagem apresente um sentimento que mistura tristeza e raiva. Ellis, porém, tenta recuperar o controle da situação,

visto que ao pedir para recusar o procedimento, ela o faz em primeira pessoa. Além disso, a *mise-en-scène* – que apresenta planos em um leve *plongée*, ou na mesma altura da personagem – certifica que Ellis não aceita a posição de inferioridade.

Ao não conseguir uma conciliação com a mãe, Meredith internaliza a crítica e assume a visão negativa sobre si própria. Como exposto por Chodorow e Contratto (1989) é como se a mãe toda-poderosa fosse responsável por tudo, desde as limitações da filha até as crises da existência humana.

Representação semelhante à de Ellis pode ser encontrada nos melodramas familiares de 1940, como, por exemplo, em *Now, Voyager* (Irving Rapper, 1942). Inseridas nesse esquema dialético, Ellis e Mrs. Vale – mãe de Charlotte – são colocadas no polo negativo da trama, que, não permite a “exploração do *pathos* de nossa condição humana [...]” e encena “um ódio infantil ao invés da empatia com os dois lados da díade” (KAPLAN, 1990, p.131).

Mesmo que por motivos diegéticos distintos, ambas as mães, autoritárias e ríspidas, tentam pôr um fim no relacionamento amoroso das filhas. É como se fossem

nocivas para as filhas e que as infelicidades e fracassos subsequentes derivassem desta relação inicial. [...] seguindo a filha através do ciclo da vida e mostrando como em cada estágio as mães forçosamente, intencionalmente e, com frequência, cruelmente reprimem e controlam as filhas, impedindo-as de se individualizarem. E, especialmente, negam às filhas a [própria] sexualidade e as mantêm longe de homens. As mães criam as filhas a sua imagem. Como a mãe, ao se tornar mãe, negou sua própria sexualidade, ela deve negar a sexualidade à filha. (FRIDAY Apud CHODOROW; CONTRATTO, 1989, p.80-81)

Nos dois casos, a repressão sexual exercida pelas mães gera resultados relativamente semelhantes, ambas as protagonistas têm a vida, parcial ou temporariamente, destruída. Enquanto Charlotte mal tem direito à fala, rompe com seu primeiro amor e dissocia-se de todos os elementos de feminilidade; Meredith, além de terminar o relacionamento com Derek, mesmo que negue para si própria, tenta suicidar-se.

Em ambos os casos, as protagonistas têm de recorrer a tratamentos psicológicos, para que venha à tona, tanto para elas, quanto para os espectadores, os motivos desses comportamentos autodestrutivos. Como exposto por Brooks, “a psicanálise como ‘cura pela fala’ revela ainda mais sua afinidade com o melodrama, o drama da articulação: cura e resolução em ambos os casos são resultado da articulação que é o esclarecimento. Porque a psicanálise, assim como o melodrama, é o drama do reconhecimento”. (1995, p.201-202).

Além disso, por meio do processo terapêutico, também será revelado os significados ocultos por trás do comportamento de Ellis. Desse modo, Meredith consegue compreender as motivações da mãe, podendo se desvincular da ideia de mediocridade que possuía por estar emocionalmente envolvida com Derek.

Assim como em *Now, Voyager*, as respostas aparecem de forma mágica, para que as protagonistas possam avançar narrativamente. No caso de Meredith, agora, é como se ela tivesse o aval para continuar o relacionamento com Derek, sem nenhuma carga de culpa. Além disso, a protagonista segue em busca do sucesso profissional, para ser extraordinária, como a mãe gostaria que ela fosse.

Após o processo terapêutico, Grey tentará conciliar tanto a esfera da vida pessoal quanto a profissional. Ao sair da posição de filha, a trama finalmente será narrada do ponto de vista de Meredith como mãe. Sendo antes a primeira a condenar a postura de diversas mães, a protagonista passará a ser a parte julgada quanto à sua capacidade de conciliar ambas as esferas da vida. Somente a partir da mudança de lugar de Grey nesta diáde, o espectador terá acesso a uma visão menos maniqueísta, nem por isso menos dialética, sobre a maternidade.

Referências

BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1995.

CHODOROW, N. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.

CHODOROW, N.; CONTRATTO, S. The Fantasy of the Perfect Mother. In: CHODOROW, N. *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven: Yale University Press, 1989.

DOANE, M. A. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

FRIENDAN, B. *The feminine mystique*. 2ª ed. New York: Dell book, 1979.

KAPLAN, E. A. Mothers and daughters in two recent women's films: Mulvey/Wollen's Riddles of the Sphinx (1976) and Michelle Citron's Daughter-Rite (1978). In: _____. *Women in Film: Both sides of the camera*. London: Routledge, 1983a, p. 171-188.

KAPLAN, E. A. "Theories of melodrama: A feminist perspective". *Women & Performance: a journal of feminist theory*. n 1, v.1. Spring-Summer, 1983b, p. 40-48.

KAPLAN, E. A. Motherhood and Representation: From Postwar Freudian Figurations to Post-modernism. In: _____. *Psychoanalysis and Cinema*. London: Routledge, 1990, p.128-142.

SMITH, S. *Women and Socialism - Essays on Women's Liberation*. Chicago: Haymarket Books, 2005.

SNITOW, A. "Feminism and motherhood: an American reading". *Feminist Review*. n 40. Spring, 1992, p. 32-51.

A produtora Sonofilms em comparação às suas contemporâneas argentinas¹

Production company Sonofilms compared to its contemporary companies in Argentine

Vitor Ferreira Pedrassi²
(Mestrando - UFSCar)

Resumo: A produtora Sonofilms, uma das principais empresas do cenário brasileiro na década de 1930 e 1940, torna-se conhecida como uma “pequena revolução dentro do cinema brasileiro” (HEFFNER; RAMOS, 1988, p. 222) devido ao seu modo de produção que a diferenciava de suas contemporâneas nacionais. O presente trabalho tem por objetivo investigar se a produtora teria se assemelhado a alguma outra empresa latino-americana da época, focando a sua análise nas produtoras argentinas.

Palavras-chave: Historiografia, Cinema brasileiro, Cinema argentino, Sonofilms, Produção cinematográfica.

Abstract: Production company Sonofilms, one of the most important companies in Brazil during the 30s and 40s, became recognized as a “small revolution within Brazilian cinema” (HEFFNER; RAMOS, 1988, p. 222) thanks to its mode of production, which made it quite different from its contemporary Brazilian production companies. This paper aims to investigate possible similarities between Sonofilms and other Latin American initiatives, focusing the analysis on the production companies from Argentina.

Keywords: Historiography, Brazilian cinema, Argentine cinema, Sonofilms, Film production.

Na bibliografia sobre o cinema brasileiro das décadas de 1930 e 1940 é recorrente a comparação entre Alberto Byington Jr., um dos donos da produtora Sonofilms, e seus contemporâneos Adhemar Gonzaga e Carmen Santos, que estavam à frente, respectivamente, da Cinédia e da Brasil Vita Filme, as mais importantes daquela época. Nas palavras de Heffner, “as diferenças [entre eles] podem ser auferidas em termos de escala, perfil e objetivos econômicos” (2009, p. 25). Enquanto antes de entrar para a produção de filmes, Gonzaga era um jornalista cinematográfico e Santos uma atriz, Byington era um homem de negócios ligado ao ramo da eletricidade que havia começado a trabalhar na indústria fonográfica e radiofônica há algum tempo. No comando de suas empresas, enquanto “os dois primeiros

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão Internacionalização, produção/recepção e alteridades comparadas do Seminário Temático Audiovisual e América Latina: estudos estético-historiográficos comparados.

2 - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar, estuda a produtora Sonofilms destacando as relações entre cinema, rádio e indústria fonográfica no Brasil dos anos 1930 e 1940.

sempre expressaram um difuso idealismo que misturava arte, nacionalismo e eventualmente lucro” (HEFFNER, 2009, p. 26), Byington teria como principal objetivo justamente o lucro, o que diferenciaria o seu tipo de produção.

Sem entrar em maiores problematizações acerca das diferenças entre esses produtores – é preciso lembrar, por exemplo, que Gonzaga se torna cada vez mais aberto aos filmes voltados ao mercado –, é notável a diferença do estilo de produção da Sonofilms em relação às suas principais concorrentes. A produtora, inclusive, é tratada por Heffner como uma “pequena revolução dentro do cinema brasileiro” (1988, p. 222) graças às estratégias que utilizava em sua produção.

Seus donos eram Alberto Byington Jr. e Wallace Downey. Byington era um rico herdeiro que começou a trabalhar com o que pode ser chamada de “indústria cultural” no fim dos anos 1920. Era dono da Rede Verde-Amarela, cadeia radiofônica que tinha como principais emissoras a Rádio Cruzeiro do Sul e a Rádio Club, e representante da gravadora musical Columbia no Brasil. No ramo do cinema, havia lançado o Fonocinex, um projetor sonoro nacional, no final dos anos 1920 e o filme *Coisas nossas* (Wallace Downey, 1931), que apresentava uma série de números musicais com artistas do rádio e da indústria fonográfica intercalados com cenas cômicas e alcançou grande sucesso de público. Antes de criar a Sonofilms no Rio de Janeiro em 1937, foi dono da São Paulo Sonofilm entre 1934 e 1937, responsável pelo lançamento de pequenos filmes de não-ficção.

O estadunidense Downey, por sua vez, era funcionário de Byington em vários desses empreendimentos e iniciou sua carreira no cinema dirigindo e coproduzindo *Coisas nossas*. Após esse filme, anima-se com o cinema, muda-se para o Rio de Janeiro e cria a Waldow Films, responsável pelo lançamento dos filmes-revista *Alô, alô, Brasil!* (Wallace Downey, João de Barro e Alberto Ribeiro, 1935) e *Alô, alô, carnaval!* (Adhemar Gonzaga, 1936) em coprodução com a Cinédia. Esses filmes se utilizavam da fórmula de *Coisas nossas* e adicionavam à obra o teatro de revista e motivos carnavalescos. Grandes sucessos de público, os filmes-revista eram responsáveis pelo lançamento de sambas e marchinhas para o carnaval. Após quatro filmes, Downey dissolve a Waldow e volta a trabalhar com Byington ao criar a Sonofilms.

Como apontam Vieira (1987) e Galvão e Souza (1987), a Sonofilms se caracterizou pelas suas produções baratas e rápidas que buscavam grande sucesso de público, tentando aliar o mínimo de investimento possível com o máximo retorno financeiro, demonstrando certa “consciência” da realidade do mercado brasileiro. A empresa lança dez longas-metragens e torna-se conhecida por apresentar um filme-revista durante o carnaval e mais outras adaptações teatrais no meio do ano – em geral, comédias ligeiras.

Criada em 1937, abre estúdio próprio apenas no final do ano seguinte – após o lançamento de duas adaptações teatrais. Nesse estúdio, a empresa filma e lança três filmes-revista, incluindo *Banana da terra* (Ruy Costa, 1939), um dos maiores sucessos da primeira metade do século XX no Brasil, além de quatro filmes ligeiros de meio de ano, sendo três adaptações teatrais. Em 1940, com o sucesso de público de seus filmes, a empresa decide

começar a produzir obras de gêneros mais prestigiados e Raul Roulien dirige o drama *Asas do Brasil*, sobre o correio aéreo brasileiro. Porém, em 21 de novembro, as instalações da empresa, onde também estavam as gravadoras musicais de Byington, sofrem um grande incêndio. Assim, as cópias e negativos de seus filmes e o material filmado por Roulien são perdidos, acarretando grande prejuízo para a companhia.

Para recuperar as perdas, a empresa lança o filme-revista *Céu azul* (Ruy Costa, 1941) no carnaval do ano seguinte. Filmado nos estúdios da Brasil Vita Filme, o longa acaba não dando o retorno esperado e Byington, com os prejuízos dos últimos acontecimentos, decide encerrar a produtora. Depois de dois anos nos Estados Unidos, Downey volta ao Brasil disposto a voltar a trabalhar com cinema. Com a marca Sonofilms, revive a parceria com a Cinédia e dirige *Abacaxi azul* para o carnaval de 1944. O filme é um grande fracasso, o que faz Downey desistir da área.

O que chama atenção na trajetória da Sonofilms é como seus donos utilizavam os vários ramos da indústria cultural que tinham a sua disposição em seus filmes. Seus atores e técnicos, em geral, já estavam sob contrato com suas empresas de rádio e música. Além de contar com um pequeno espaço que servia de estúdio para cinema e também para sua gravadora musical, Byington utilizava a sua distribuidora, a Distribuição Nacional, para o lançamento de seus filmes.

Com esse cenário em que a empresa se distanciava tanto das principais concorrentes do mercado, é de se questionar se a Sonofilms seria uma experiência única também quando se pensa no cinema latino-americano em geral. Teria a Sonofilms se assemelhado a alguma outra produtora fora do Brasil?

Antes de responder tal questionamento, é importante destacar que o início da relação de Downey e Byington com o cinema no início dos anos 1930 não se dá por acaso. Como aponta Autran (2012), nesse momento várias produtoras foram criadas no Brasil e na Argentina. Isso se deu porque havia a expectativa de que o cinema hollywoodiano não conseguiria ultrapassar a barreira da língua com o advento do cinema sonoro. Em terras brasileiras foram criadas, além da Sonofilms, as já mencionadas Cinédia e Brasil Vita Filme, enquanto na Argentina surgiram a Argentina Sono Film em 1931, a Lumiton em 1933 e a Río de La Plata em 1934. Entretanto, enquanto a produção brasileira não cresceu, a argentina saiu de dois longas-metragens em 1932 para chegar a 52 dez anos depois – momento em que o Brasil produziu apenas oito películas. O que poderia ter feito a produção argentina decolar e a brasileira não? De que forma a Sonofilms poderia se encaixar dentro de tal cenário?

Autran aponta quatro hipóteses que poderiam explicar tamanho abismo entre a produção brasileira e a argentina: o papel do Estado, o uso de profissionais estrangeiros, a origem profissional dos donos das produtoras e a influência da tradição teatral (p. 124-30). O que nos interessa aqui é destacar como, a partir desses pontos, a Sonofilms poderia guardar muito mais semelhanças com a produção argentina do que com a brasileira.

De início, em relação ao Estado, a diferença se daria porque no Brasil, a influência estatal - tardia e com pouco impacto em terras argentinas - teria sido danosa para os produtores brasileiros, pois ela teria se dado com o que o autor chama de um “viés ‘culturalista’”, preocupado apenas com os valores culturais em vez de com a construção de uma indústria cinematográfica em si (p. 129). Segundo ele, “entre o Estado e o público cinematográfico da época, os produtores brasileiros decidiram-se pelo primeiro” (p. 130). A Sonofilms, nesse sentido, atuou de forma diferente. A sua produção era voltada especificamente para o público, com o uso de peças teatrais, músicas e artistas famosos da época. A preocupação com a “alta cultura” por parte da empresa não era grande, mesmo em filmes pretensamente mais sofisticados, como *Anastácio* (João de Barro, 1939) e *O bobo do rei* (Mesquitinha, 1937).

Quanto ao uso de profissionais estrangeiros, a falta de importação destes para o Brasil teria dificultado a implantação de uma indústria cinematográfica, justamente pela ausência de *know how*. Na Argentina, entretanto, houve uma importação de técnicos muito maior, o que teria acarretado a melhoria do cinema de então e formado novos técnicos no país (p. 124-6). A Sonofilms, nesse sentido, não foge muito à regra brasileira. De estrangeiros na empresa, só mesmo Downey e Adam Jacko, fotógrafo argentino que trabalhou para a produtora apenas em seus dois primeiros filmes.

A origem dos donos das produtoras se daria pelo fato dos proprietários brasileiros - principalmente, Gonzaga e Santos - não serem ligados aos negócios, sejam eles cinematográficos ou não (p. 126-7). Na Argentina, entretanto, Angel Mentasti, dono da Argentina Sono Film, trabalhou no ramo da distribuição cinematográfica - campo em que Byington vai trabalhar em paralelo à Sonofilms com a sua Distribuição Nacional, a DN. Os donos da Lumiton, por sua vez, trabalhavam na indústria radiofônica e nos meios de comunicação, assim como Byington. A ideia aqui é que os donos da Sonofilms se assemelhavam mais aos argentinos, trabalhando efetivamente com negócios em geral, conhecendo o mercado cinematográfico brasileiro e produzindo filmes que pudessem atender ao público, tendo como objetivo primordial o lucro.

O último ponto diz respeito à influência da tradição teatral em relação aos dois cinemas. Na Argentina, o teatro popular foi muito utilizado para a produção de filmes. Técnicos transitavam entre as duas áreas e estruturas narrativas do teatro serviam de inspiração para os filmes, com o teatro de revista e o gênero de comédia *sainette criollo* sendo “bases culturais” para essas produções (p. 127). No Brasil, por sua vez, houve pouca ligação entre as duas áreas. O caso da Sonofilms iria, assim, na contramão do cenário brasileiro.

Todas as produções da empresa tinham fortes ligações ou com o teatro de revista ou com o teatro popular. Dos dez filmes lançados, quatro eram filmes-revista e cinco eram adaptações de peças teatrais de sucesso. Apenas um filme fugiu à regra: *Pega ladrão!* (1940), que ainda que não fosse uma adaptação teatral, tinha nomes muito conhecidos do teatro no elenco, como Mesquitinha e Grande Otelo, além de contar com o cenógrafo Ruy Costa na direção.

Além do fato da Sonofilms utilizar diretores que tinham experiência com o teatro, como é o caso do próprio Costa, Joracy Camargo e Mesquitinha, é de se destacar a extrema importância que a música popular teve em seus filmes. A empresa usava e abusava de sambas e marchinhas nos filmes musicais enquanto as produtoras argentinas se utilizavam do tango para atrair o público. Ambas, nesse sentido, usavam os artistas radiofônicos musicais de sucesso como chamariz de bilheteria. O *star system* cinematográfico era intensamente ligado ao rádio nas duas situações.

A Sonofilms guarda também outras semelhanças com a Argentina Sono Film – a mais importante do nosso país vizinho. Ambas surgiram ainda sem um estúdio próprio para a sua produção, ao contrário da Cinédia, por exemplo. Apenas após o lançamento de alguns filmes é que elas vão procurar construir seus próprios estúdios.

Autran aponta também que a Argentina Sono Film “partiu de musicais ou comédias ambientados junto às classes populares e só depois passou a apostar em melodramas – mesmo assim recheados de números musicais – e, eventualmente, na ambientação burguesa” (2015, p. 27). É instigante notar como a Sonofilms também pode se encaixar dentro dessa descrição se pensarmos a empresa como um prolongamento do trabalho de Downey no cinema. Ele começa produzindo exclusivamente filmes musicais na Waldow. Apenas depois do fim da parceria com a Cinédia, é que ele produz a comédia *João Ninguém* (Mesquitinha, 1936). Após esse filme, já à frente da Sonofilms, produz duas adaptações teatrais antes de voltar aos filmes musicais e promover a intercalação entre obras de carnaval e de meio de ano. Assim, a empresa brasileira assemelhava-se à ideia argentina de que à medida que a produção ia crescendo, ia também se sofisticando em relação aos gêneros e às estruturas narrativas, como prova a filmagem de *Asas do Brasil*, interrompida pelo incêndio em suas instalações.

Dessa forma, é importante destacar o quanto a produção da Sonofilms guarda semelhanças com a produção argentina da mesma época. Temos como exemplos a fuga de temas educativos em suas produções e da adulação ao Estado, a aliança com o teatro popular – através de temas, narrativas e técnicos – e o modelo de produção parecido com o da Argentina Sono Film.

Nesse sentido, é de se notar o impacto que o incêndio nos estúdios da produtora causou. Heffner já comenta que a empresa era um risco calculado por parte de Byington e não admitia reinvestimentos (2009, p. 31), o que fez com que a empresa abandonasse o mercado após o lançamento às pressas de *Céu azul*, lançando apenas posteriormente *Abacaxi azul* em uma tentativa fracassada de voltar ao mercado seguindo a fórmula da década anterior. É de se pensar como a empresa poderia ter se colocado no mercado após essa sofisticação gradual de sua produção.

Referências

AUTRAN, A. Argentina Sono Film e Cinédia: uma comparação. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 42, p. 15-28, 2015.

_____. Cidadão Downey. In: MAIA, G.; ZAVALA, L. (Orgs.). *Cinema musical na América Latina: aproximações contemporâneas*. Salvador: EDUFBA, 2018a.

_____. Sonhos Industriais: O Cinema de Estúdio na Argentina e no Brasil nos anos 1930. In: *Revista Contracampo*, nº. 25, dez de 2012. Niterói: Contracampo, 2012. p. 117-132.

FREIRE, R. L. *Carnaval, mistério e gângsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (Doutorado em Comunicação), Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 504, 2011.

_____. Da geração de eletricidade aos divertimentos elétricos: a trajetória empresarial de Alberto Byington Jr. antes da produção de filmes. In: *Estudos Históricos*, v. 26, jun. 2013. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 113-131.

GALVÃO, M. R.; SOUZA, C. R. Cinema brasileiro 1930/1960. In: *CICLO de cinema brasileiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1987.

HEFFNER, H. Aproximações a uma antiga economia do cinema. In: FREIRE, R. L.; GATTI, A. P. (Orgs.). *Retomando a questão da indústria cinematográfica brasileira*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural: Tela Brasilis, 2009.

_____; RAMOS, L. A. *Edgar Brasil: um ensaio biográfico*. Rio de Janeiro: mimeo, 1988.

MARANGHELLO, C. Industrialización: producción y consumo (1933-1945). In: *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.

OROZ, S. La "época de oro" del cine latino-americano: el momento nacionalista. In: TORCHIA, É. S. (Org.). *Los cines de América Latina y el Caribe - 1890-1969*. Vol. 1, San Antonio de los Baños: Escuela Internacional de Cine y TV, 2012.

PEDRASSI, V. F. Sonofilms: uma análise historiográfica. In: *Revista Movimento*, v. 13, p. 141-161, 2019.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

Audiovisualidades críticas: Discursos sobre o cinema no YouTube Brasil¹

Criticism through audiovisualities: Cinema
discourses on YouTube Brasil

Wanderley de Mattos Teixeira Neto²

(Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas – UFBA)

Resumo: Através de inferências sobre dois modelos de crítica de cinema pertencente a uma cultura audiovisual do YouTube, temos como intuito abordar e trazer perspectivas analíticas para as produções desse nicho tendo como norte os canais *Isabela Boscov* e *Entre Planos*. Entendendo que há três demandas naturais a esse tipo de conteúdo (linguagem, social e tecnológica), tentamos entender como ele tem sido exercitado pelos possíveis e diversificados atores presentes na plataforma.

Palavras-chave: Crítica de cinema, vídeo-ensaio, resenha, YouTube.

Abstract: Through inferences about two models of movie criticism that belong to an YouTube audiovisual culture, we intend to develop analytical perspectives for the content of this niche having as research object the channels *Isabela Boscov* and *Entre Planos*. Understanding that there are three natural demands for this type of content (language, social and technology), we try to understand how it has been exercised by the possible and diverse actors at the platform.

Keywords: Movie criticism, vídeo essay, review, YouTube.

Na esfera *online*, a proliferação de críticas de cinema como possibilidade audiovisual em plataformas de vídeo é uma realidade decorrente não apenas de um desejo pela audiovisualização de uma espectadorialidade cinematográfica decorrente da cultura digital (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), mas também por um aparato tecnológico que impulsiona a popularização desse tipo de conteúdo no âmbito do consumo e da produção (KILPP, 2010). A multiplicação de telas individuais dos aparelhos celulares, o barateamento e mobilidade dos equipamentos de filmagem e *softwares* de edição e a facilitação dos processos de distribuição e exibição de peças audiovisuais na era pós-digital são alguns dos principais fomentadores desse nicho de produção que caminha de maneira independente paralela ou articuladamente com outros conteúdos disponibilizados e articulados entre si em sites e redes sociais.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: YouTube, Facebook, live.

2 - Mestre e doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA com pesquisa na área de recepção cinematográfica. Integrante do Grupo de Pesquisa Recepção e Crítica da Imagem (Grim).

A partir de uma pesquisa exploratória pelo YouTube³, adaptamos a clássica classificação da crítica de cinema (BORDWELL, 1991), aplicada ao contexto da produção em impressos no início da década de 1990, à produção de conteúdo crítico em vídeo na plataforma. Temos em conta, portanto, a perspectiva da crítica de cinema como um conteúdo que é resultado de práticas reiteradas por instituições diversas⁴, sendo um *modo de fazer as coisas ensinável* e, portanto, assimilado organicamente por força de tradições que se reiteram e se comunicam com outras práticas em curso (BORDWELL, 1991) dando forma então a produções potencialmente híbridas no contexto digital.

Assim, chegamos a dois formatos de produção predominantes e bem definidos em sua forma que podem representar dois pólos de tráfego precisos para futuras análises desses objetos: as *reviews* (o equivalente audiovisual às resenhas culturais dos veículos massivos) e o vídeo-ensaio (que se revela uma prática hibridizadora da crítica de cinema, absorvendo influências do ensaio de revistas especializadas e da crítica acadêmica, duas categorias apartadas pelo autor em sua classificação das expressões escritas). Esses dois conteúdos integram o grupo complexo da produção de vídeo-críticas de cinema na *web*, representando instituições culturais estabelecidas a serem miradas pelos diversos atores, incorporando ainda outras influências a depender de cada caso em um esforço de reinvenção ou adaptação da crítica de cinema a formatos audiovisuais.

As reviews e o *Isabela Boscov*

Nas *reviews*, percebemos uma vídeo-crítica tão institucionalizada que acaba não sendo praticada apenas por críticos jornalistas, a *práxis* em questão acabou sendo assimilada e replicada por outros sujeitos nesses espaços. Assim, o que acaba caracterizando qualquer produção nessa categoria é sua compreensão desse conteúdo como um guia de consumo dos lançamentos do circuito cinematográfico comercial, uma extensão informativa e de juízo das lógicas da indústria de consumo das obras, com traços de apresentação que se reiteram por um legado da prática do comentário de cinema na televisão⁵ e da cultura dos relatos confessionais para *webcam* (*vlogs*) dos primórdios do YouTube (BURGESS; GREEN, 2018).

Nessas produções, é de praxe a economia de artifícios, com a apresentação do crítico diretamente para uma câmera fixa para a qual ele relata suas impressões sobre a obra, ocasionalmente, recorrendo a signos da cinefilia no cenário e nos figurinos (rolos de filme, claquetes, pôsteres de obras, miniaturas de personagens emblemáticos, camisetas com referências cinéfilas) e imagens da obra a título de ilustração, a depender da produção. A simpli-

3 - Procedimento que antecedeu a realização da tese de doutorado a ser defendida em 2020 e que deu origem a esse trabalho. Consistiu em uma pesquisa pelo buscador da plataforma por canais que *respondessem* às palavras-chave *crítica* e *cinema*.

4 - Nesse âmbito, incluímos o jornalismo cultural com a replicação de uma estrutura discursiva relativamente rígida, as redes de relacionamento entre os críticos e seu letramento crítico (aprendizado do *modo de fazer* pelo consumo de críticas), as referências profissionais, as teorias da linguagem cinematográfica e os cânones da crítica acadêmica, além das próprias práticas em curso na plataforma (a cultura do vídeo para YouTube sobre cinema).

5 - Destacamos no Brasil as empreitadas de Rubens Ewald Filho e Marcelo Janot na Rede TV! e nos canais da rede Telecine, respectivamente, e nos EUA o programa *At the Movies* com Roger Ebert e Gene Siskel.

cidade do formato encontra justificativas na urgência de rapidez e objetividade da produção e publicização desse conteúdo, que deve se antecipar ao acontecimento programado das estreias dos filmes nos cinemas do país, marcas das rotinas do jornalismo cultural massivo.

Com frequência, sobretudo em um campo profissional marcado pela flexibilização nas barreiras de entrada a novos atores, a *review* acaba sendo monopolizada por uma geração cibercinéfila com traços socioculturais delimitados cujo repertório e domínio dos expedientes da crítica vieram da sua relação como consumidor de críticas de jornais, revistas, fóruns da internet, sites e do YouTube. Assim, a crítica de cinema passa a ser uma linguagem cujos expedientes argumentativos e valorativos são passados adiante para novas gerações em variadas discussões sobre o cinema (BRAGA, 2006).

No Brasil, profissionais com passagem por veículos tradicionais ou do *online* em seus primórdios (final dos anos 1990 e início dos 2000), como Isabela Boscov, Marcelo Hessel, Pablo Villaça e Marden Machado são exceção, mas acabam servindo de referência para as novas gerações nesse modelo de produção das vídeo-críticas como *reviews* audiovisuais. Tendo iniciado sua produção de *reviews* para o canal da revista Veja no YouTube na segunda metade dos anos 2000, a produção da crítica Isabela Boscov é representativa de traços recorrentes das resenhas de cinema no YouTube pelos seus critérios de definição de pautas, olhares para o cinema e pela sua abordagem.

Nos vídeos de Boscov, os critérios de noticiabilidade do jornalismo são evidentes e para ser discutido o filme precisa estar revestido por uma atmosfera de acontecimento (a estreia, a indicação ao Oscar, ser parte de um nicho cinematográfico em voga). Pela simplicidade no âmbito imagético, esses conteúdos acabam sendo caracterizados por uma primazia da palavra e de uma performance do crítico para a câmera. No caso específico, notamos como os vídeos do canal de Boscov possui um texto performado que se assemelha àquele que ela escreve para a Veja, com estratégias retóricas, estrutura e perspectivas sobre as obras bastante parecidos com a produção impressa assinada pela crítica (contextualização de obras, apreço pela sinopse, destaque ao encantamento pelas estrelas de Hollywood em adjetivações etc.).

A análise do caso Boscov, especificamente, também nos coloca em contato com uma crítica de cinema audiovisual que utiliza com pouca extensão as possibilidades oferecidas pela plataforma no que tange às possibilidades de outros fluxos de leitura e de interação com o público. A ausente interação nos recursos de sociabilidade ofertados pela plataforma e a tímida vinculação da produção com outras ambiências digitais (redes sociais e blog da crítica na Veja) nos coloca em contato com uma crítica que mesmo estando em exercício no *online* e se expressando como audiovisual nessa esfera de comunicação tem um uso do YouTube como repositório de conteúdos.

O vídeo-ensaio e o *Entre Planos*

No outro espectro de produção estão os vídeo-ensaios, formato que se popularizou inicialmente no Vimeo com peças de produtores de conteúdo de língua inglesa, alguns oriundos da Academia, e que começou a ser veiculado com maior frequência no YouTube. É um modelo de crítica de formato livre e que se reconfigura constantemente. Há, entretanto, algumas regularidades que sintetizam a *práxis* da seguinte maneira: um vídeo sobre cinema marcado pela presença de um texto performado por meio da narração do crítico intercalada por imagens da obra que, em um processo de apropriação e edição, estabelecem algum tipo de relação com as palavras ditas a respeito dela (GRANT, 2014; MCWHIRTER, 2015; MONAGHAN, 2017)

Há variações no formato, como ensaios que versam sobre temas diversos do universo cinematográfico e não necessariamente sobre uma obra específica, aqueles que não apresentam narração tendo como alicerce exclusivo o processo de edição em prol da produção de algum discurso audiovisual sobre a obra, críticas mais poéticas e até sensoriais em seus esforços de convencimento do público, além de peças que trazem a presença do crítico na tela e não apenas a sua voz, incorporando, nesse sentido, um *modus operandi* típico da *review* que trouxemos parágrafos atrás. Interessa entender que o ensaio tem como esteio uma proposta de olhar para a obra que visa destrinchar um aspecto específico dela e não sua totalidade de elementos.

Ensaístas costumam enfatizar um teor celebratório nessas peças audiovisuais *online*. Apartadas do compromisso de se pautarem pelas estreias do circuito como as *reviews*, que “impõem” aos críticos o dever de confrontar obras das quais não necessariamente identifique valores a serem enaltecidos, as escolhas das obras comentadas nos ensaios recaem sobre um repertório cinéfilo, ou seja, as *paixões* dos ensaístas. A eventual falta de confronto com as obras, por sua vez, como os demais traços do formato, não é uma regra rígida e existem ensaios que abordam filmes não tão admirados por seus ensaístas, sobretudo quando a produção é feita para uma plataforma como o YouTube e assimila lógicas de um jornalismo cultural massivo, gerando pautas a partir de anunciantes e utilizando discussões em voga na contemporaneidade a fim de gerar tráfego espontâneo para o canal, como ocorre em diversas circunstâncias do caso brasileiro *Entre Planos*.

Com limitações nas suas possibilidades experimentais, especialmente quando monetizado em uma plataforma de grande visibilidade como o YouTube, os ensaios encontram como limitadores as restrições de uso de imagens de obras impostas pela legislação de direitos autorais e pelas próprias normas da plataforma, que retiram anúncios dos canais e até mesmo os vídeos do ar como contrapartida para qualquer violação. Essa questão, somada às demandas naturais de tempo que o processo de pós-produção desse tipo de conteúdo requer e aos recorrentes problemas gerados pela instabilidade e fragilidade da instituição da crítica de cinema como uma profissão, com atores que, por vezes, trabalham sem remuneração ou que capitalizam tão pouco com seus produtos que se veem obrigados a ter outra

fonte de renda e, com isso, gradualmente abandonam o ofício, acabam evidenciando obstáculos extra-expressivos que influem no aperfeiçoamento dessa crítica como uma linguagem audiovisual e não mais como uma escrita.

No Brasil, a produção de ensaios audiovisuais sobre cinema ainda não é tão volumosa quando a comparamos com a norte-americana, por exemplo, ou à própria produção de *reviews*, porém tem sido um formato ascendente pela iniciativa de jovens produtores de conteúdos com diferentes perfis que possuem em comum a construção de uma carreira eminentemente no *online*. No YouTube, o canal mais popular dedicado ao formato é o *Entre Planos* do brasiliense Max Valarezo, originado de um projeto de TCC da sua graduação em jornalismo e que tem como especialidade o vídeo-ensaio de caráter informativo e analítico. Nesse nicho, também se destacam o crítico Arthur Tuoto, Gustavo Cruz, o canal Cinemascope com a produção de Joyce Pais, Philippe Peters, o canal Elegante e Isac Ness.

A produção do *Entre Planos* tem como característica uma linha editorial cujo enfoque é a formação cinéfila, com vídeos marcados pelo didatismo na análise e explicação das obras e dos temas do universo cinematográfico que propõe. Há uma ênfase no processo criativo e na roteirização dos vídeos que demanda de Valarezo uma pesquisa prévia, referenciada em links que, na descrição das peças audiovisuais, propõem fluxos de recepção ramificados típicos da web, articulando conhecimentos de cinema, mas também de áreas como história e filosofia. As referências audiovisuais dominantes no *Entre Planos* são pós-digitais, com a cultura do vídeo do YouTube presente na maneira como Valarezo convoca os receptores do seu conteúdo a uma sociabilidade (comentários, inscrições, interação em suas redes sociais), a inserção de efeitos gráficos inseridos nos planos do filme com intuitos didáticos, a simultaneidade de imagens no mesmo quadro a título de comparação entre aspectos de duas ou mais obras etc.

Perspectivas

A produção da crítica audiovisual *online* ainda é uma seara vasta a ser investigada com uma produção diversa que transita entre os extremos dessa produção que apresentamos aqui: uma tradição adaptada (a *review*) e uma potencialidade de adaptação da linguagem a novos termos (o vídeo-ensaio). Entre esses modelos com traços tão bem delineados, de certo que há propostas híbridas por esforços criativos e expressivos de outros agentes. Os extremos traçados, entretanto, nos parecem interessantes como ponto de partida para perceber variações e construir a partir disso compreensões sobre possibilidades outras de concepção da crítica de cinema como potente audiovisualidade que mistura traços de suas respectivas linguagens com outras que estão em curso por uma tradição institucionalizada da crítica (impresso, TV e *online*) em uma cultura cada vez mais imagética mas que flexibiliza constantemente suas fronteiras entre os formatos.

Referências

- BORDWELL, David. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press, 1991.
- BRAGA, José Luiz. *A sociedade enfrenta a sua mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática*. São Paulo: Paulus, 2006.
- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. *YouTube: Online vídeo and participatory culture*. Polity Press, 2018.
- GRANT, Catherine. "The shudder of a cinephiliac idea? Videographic film studies practice as material thinking. *Aniki*, vol. 1, n.1, 2014.
- KILPP, Suzana. "Imagens conectivas da cultura". *Famecos: Porto Alegre*, v. 17, n.3, set.-dez. 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A tela global: Mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- MCWHIRTER, Andrew. "Film criticism, film scholarship and the vídeo essay. *Screen* 56, 2015.
- MONAGHAN, Peter. "Has the vídeo essay arrived?". *Moving image archive News*, 15 mar., 2017.

Descobrir a cena: a imagem subterrânea em *Profondo Rosso*¹

Discovering the scene: the underground
image in *Profondo Rosso*

Wellington Sari²
(Mestrando - Unespar)

Resumo: O artigo objetiva estabelecer as possíveis ligações entre o Maneirismo pictórico e o cinema de Dario Argento, no filme *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975). Parte-se da hipótese de que o autor partilha de predicados adotados pelos pintores surgidos no vácuo entre o que se considera o fim do Renascimento e o início do Barroco. Entre tais preceitos estariam a virtuosidade e a atitude criativa que tem como ponto de partida não necessariamente o real e a natureza, mas obras de outros autores.

Palavras-chave: Cinema; pintura; estética.

Abstract: The article aims to establish the possible links between the pictorial mannerism and the cinema of Dario Argento, in the film *Profondo Rosso* (Dario Argento, 1975). It is hypothesized that the author shares predicates adopted by painters emerged in a vacuum between what is considered the end of the Renaissance and the beginning of the Baroque. Among such precepts would be the virtuosity and creative attitude that has as its starting point not necessarily the real and the nature, but the works of other authors.

Keywords: Cinema; painting; aesthetics.

“O que você vê realmente, é o que você imagina”. Esse diálogo, presente em *Profondo Rosso* (1975), poderia muito bem ser um aforismo presente em um hipotético manual sobre o Maneirismo, publicado em Florença no século XVI. O Maneirismo é entendido como o período de transição entre o fim da Alta Renascença e o início do Barroco. Uma das características que marcam essa transição é, segundo Gustav Hocke (1974), o sentimento nos artistas de terem chegado tarde demais. Sentindo a impossibilidade de superar os Mestres (Rafael, Da Vinci, Michelangelo) restava encontrar maneiras de conceber um mundo pictórico já povoado de obras primas. Não havia possibilidade de tela em branco. Ou seja, esses artistas constroem imagens em cima de outras imagens. “Maneira” vem de “mão” e designa o que é feito artisticamente pela mão humana, segundo Hocke.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: PA ESTUDOS DE ANÁLISE FÍLMICA.

2 - Wellington Sari é crítico e realizador de cinema. É mestrando no Programa de Pós-Graduação - Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar, com orientação do Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

Profondo Rosso usa a trama como comentário para explicitar diversas questões ligadas ao fazer cinematográfico. O que proponho a fazer neste artigo é, a partir do que o filme me fornece, realizar um exercício de investigação/escavação da imagem. Meu recorte, pra essa comunicação, é o da análise da imagem fixa, não necessariamente o da cena. A imagem fixa (a fotografia, a pintura, o desenho) é de grande interesse para o cinema de Argento e para *Profondo Rosso* em específico.

O mergulho em *Profondo Rosso*, permite, também a exploração de *O Pássaro das Plumas de Cristal* (*L'uccello Dalle Piume Di Cristallo*, Dario Argento, 1969). Ambos os filmes tem como ponto central um acontecimento que irá atormentar o protagonista, que também é testemunha ocular e detetive, durante toda a narração. Trata-se de lógica típica da literatura policial (o protagonista junta as peças que formarão o quadro final). A diferença, aqui, está no fato de o tormento ser de ordem visual: algo na cena testemunhada pelo “detetive” não parece certo. Usarei a cena de assassinato de *O Pássaro Das Plumas De Cristal* e outra, essa demonstrando um processo de investigação, presente em *Profondo Rosso*.

Vejam como se desenrolam as cenas: Em uma galeria de arte, um casal parece lutar. Ele veste sobretudo preto e chapéu. Segura uma faca. Ela está de branco. Parece se defender do ataque. Dalmas vê tudo através da parede de vidro que compõe a fachada do lugar. A mulher é esfaqueada. O agressor sai por uma porta lateral. A vítima, ensangüentada, está caída ao chão. A mão espalmada estendida à frente, postura que remete a de Marion, no assassinato sob o chuveiro em *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). *Psicose* seria a imagem original? O esboço à lápis que ficará soterrada pelas tintas de Argento?). Já na cena em *Profondo Rosso*, vemos Marcus, interpretado por David Hammings, retirar a camada de cimento que cobre a parede de um velho casarão e descobrir um desenho infantil com a encenação de grotesco assassinato. O homem, após retornar duas vezes ao local - ele havia ido ao porão, em busca de algum objeto que lhe ajudasse a remover o reboco - é chamado por outros dois personagens e é obrigado a abandonar o trabalho. A câmera, no entanto, permanece mostrando a gravura. Até que outra parte da crosta se desprende, revelando um elemento oculto da ilustração: uma testemunha ocular.

Toda leitura de imagem é produção de um ponto de vista: o do sujeito observador, não o da “objetividade” da imagem. A condição dos efeitos da imagem é essa. Em particular, o efeito da simulação apoia-se numa construção que inclui o ângulo do observador. O simulacro parece o que não é a partir de um ponto de vista; o sujeito está ali pressuposto. Portanto, o processo de simulação não é o da imagem em si, mas o da sua relação com o sujeito. Num plano elementar, podemos tomar o cinema como modelo do processo. O que é a filmagem senão a organização do “acontecimento” para um ângulo de observação (o que se confunde com o da câmera e nenhum outro mais?) (XAVIER, 2003, p. 51-52)

Assim como em *Profondo Rosso*, há uma barreira física entre a imagem/cena e o observador; algo impede o acesso rápido, direto, de um para outro, tanto em sentido literal quanto metafórico (ambas as testemunhas não conseguem compreender de imediato aquilo que está diante dos olhos). Lá era o reboco, aqui, o vidro. Dalmas ficará obcecado por esta

imagem/cena durante boa parte da narrativa. Como se estivesse presa à retina, ela volta ao seu pensamento, em forma de *flashback*. A imagem/cena é estudada detalhadamente e a cada vez que reaparece vemos um aspecto ligeiramente diferente da anterior. Seja um novo ângulo – que ainda assim permanece limitado pelo ponto de vista de alguém que observou pelo lado de fora da galeria de arte, é claro – ou um novo gesto, antes passado despercebido e agora posto à luz graças ao efeito empregado por Argento, o da manipulação da velocidade de projeção. A grande propriedade da imagem fílmica, o movimento, é questionada – o que revela um plano em fluxo, quando “congelado” e mostrado quadro a quadro?

Todo este processo lembra muito aquele aplicado por Antonioni em *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), influência que Dario Argento jamais negou. Neste processo de investigação acerca de *Profondo Rosso*, pode ser interessante recorrer à proposta metodológica pensada por Daniel Arasse:

Se a arte teve e continua tendo uma história, é precisamente graças ao trabalho dos artistas e, entre outras coisas, ao olhar deles sobre as obras do passado, à maneira como eles se apropriam delas. Se você não tentar compreender esse olhar, recuperar em tal quadro antigo o que poderia ter atraído o olhar de tal artista posterior, você abre mão de toda uma história da arte, de sua parte mais artística. (2019, p. 102)

No longa de 1966, David Hammings – sua presença em *Profondo Rosso*, portanto, não é uma coincidência – investiga compulsivamente uma fotografia, que imagina conter a prova de um crime. É lá na obra de Antonioni que Argento parece encontrar, no grão da fotografia ampliada, a semente para uma proposta de cinema. O estudo da imagem/cena – casal discutindo em um parque – se dá por meio das ampliações dos retratos tirados do evento, pelo personagem. A primeira grande diferença em relação a *O Pássaro das Plumas de Cristal* é que enquanto o primeiro tem a *imagem intrigante* fixada em suporte físico – a fotografia – o outro permanece apenas nos registros da memória. A segunda diferença são as respostas a que chegam cada um no que diz respeito à problematização da imagem. Ainda não é a hora de mencionarmos as de Argento. Podemos adiantar as de Antonioni: não é só a imagem materializada em forma de foto que é ambígua, cheia de segredos, não-reveladora – por mais que se amplie-a (*blow-up*), o detalhe não vem à tona – mas tanto o mundo que cerca o personagem, quanto a arte em si, parecem dar a entender a partida de tênis sem bola e raquete, perfeitamente audível, disputada por mímicos ao final do longa-metragem.

Fisgado por tais possibilidades de exploração da ambiguidade da imagem, Argento, em *O Pássaro Das Plumas De Cristal*, potencializa a possibilidade da imagem mediada como ferramenta do engano. Já em *Profondo Rosso*, o cineasta vai além e parece querer refazer, à vista do público, o processo de mergulho em outras obras. Não seria exagero dizer que o filme permite a seguinte leitura: a de que o sentido de uma imagem é gerado pelo acúmulo de mediações que a sustenta. Mediação essa que pode ser material, da ordem técnica (uma tela, uma máquina fotográfica, uma gravura impressa) ou poética (no sentido proposto por Arasse, acima: algo presente em outra obra que suscite em Argento um desejo criativo).

No cinema de Dario Argento isso não é diferente. Suas produções para o cinema, televisão e ópera conformam-se de maneira a mesclar um jogo de referências diversas que [...] não se faz por via da citação gratuita. A carga visual presente em cada produção de Argento descortina um compêndio gigantesco de referências, sejam elas das artes, da música, da literatura, do cinema ou do espetáculo, de forma com que em que cada filme um diálogo diverso ocorra entre cinema e esse universo cultural ali presente. (CAMPOS, 2017, p.13)

Se *Vertigo*, como aponta Xavier (2003, p. 52), carrega na trama traços que servem de analogia para o fazer cinematográfico clássico, Argento amplia a proposta: tanto a trama detetivesca de *Profundo Rosso*, quanto a própria construção imagética da obra, atuam como explicitação de um método. A poética de Argento é baseada no constante jogo de referências e citações a outros artistas e outros meios. *Profundo Rosso* convida a fitar a superfície da imagem, que devolve um reflexo distorcido e/ou enganoso (a face da assassina que se confunde com pinturas, o rosto de Marcus, refletido, avermelhado, na poça de sangue no plano final). Mas, tal chamado tem intenções escusas: a superfície seduz e o próximo passo só pode ser o do mergulho profundo. Ao afundar-se nas imagens e perceber os seus traços ancestrais - é necessário recordar como as pistas em *Profundo Rosso* remetem sempre ao passado - é possível reconhecer outras faces da “verdade”. E a verdade, para Argento, aparece escondida no visível. É preciso resgatar Poe, escritor caro ao cinema de Argento: Quando Edgar Allan Poe precisa esconder um importante pedaço de papel em *A Carta Roubada* (2009), onde o coloca? No lugar mais difícil de se ver: em cima de um móvel qualquer, junto de outros papéis banais, à vista. Os diversos personagens do conto passam os olhos pelo espaço em que está o móvel com a carta, mas não a veem. “Imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa ‘sob os olhos’ e sua demonstração procede, portanto, de uma mostração” (BOEHM, 2015, p.23). Ou seja: toda imagem é acessada, antes de tudo, no nível da superfície. Quando muitas imagens - superfícies - se misturam, corre-se o risco de se perder de vista aquilo que é essencial.

Referências

- ARASSE, Daniel. *Nada se vê: seis ensaios sobre pintura*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOEHM, Gottfried. *Aquilo que se mostra*. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 23-38.
- CAMPOS, Leticia Badan Palhares Knauer de. *A cultura visual no cinema de Dario Argento*. 2017. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.
- HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo, SP. Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974
- POE, Edgar Allan. *A carta roubada*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

Filmografia

DEPOIS daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. ROMA/LONDRES. 96 min. son. color. DVD. Título original: Blow up.

PRELÚDIO para matar. Direção: Dario Argento. ITA. Roma: CA Produzione, 1975. 106 min. son. color. DVD. Título original: Profondo rosso

O PÁSSARO das plumas de cristal. Direção: Dario Argento. ITA. Roma: CA Produzione, 1970. 98 min. son. color. DVD. Título original: L'uccello dalle piume di cristallo

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. UNIVERSAL. 1958. 109 min. son. p&b. DVD. Título original: Psycho

UM CORPO que cai. Direção: Alfred Hitchcock. EUA. UNIVERSAL. 1958. 110 min. son. color. DVD. Título original: Vertigo

Narrativas audiovisuais e disputas culturais em busca do povo¹

Audiovisual narratives and cultural disputes in search of the people

Wilq Vicente²

(Doutorando em Ciências Humanas e Sociais – UFABC)

Resumo: O objetivo desse texto é compreender as transformações na produção de vídeo ligada às classes populares nas últimas décadas no país, tendo em vista mudanças nas formas organizativas e nas narrativas de expressões diversas dessa produção. Analisa-se sobretudo suas elaborações de categorias como “povo”, “periferia”, “comunidade”, que dialogam com concepções oriundas de outras estruturas sociais e institucionais bem como outras categorias discursivas utilizadas para abordar a desigualdade.

Palavras-chave: Povo, periferia, comunidade, narrativas, audiovisual.

Abstract: The purpose of this text is to understand the transformations in video production linked to popular classes in recent decades in the country, in view of changes in the organizational forms and narratives of various expressions of this production. It analyzes mainly their elaborations of categories such as “people”, “periphery”, “community”, which dialogue with conceptions from other social and institutional structures as well as other discursive categories used to address inequality.

Keywords: Povo, periferia, comunidade, narrativas, audiovisual.

Os anos 2000 foram marcados por uma intensa interação entre realizadores audiovisuais, o Estado e as políticas públicas na área da cultura, a sociedade civil na figura das Organizações não Governamentais (ONGs), movimentos sociais e culturais contemporâneos em torno de disputas pelo significado, apropriações e aproximações da periferia, da diversidade e da ideia de povo.

Esse período mostrou uma importante ebulição de experiências coletivas e de grupos artísticos oriundos das periferias, em grupos informais e não profissionais, que definiram um momento e mantiveram um debate que repercute ainda hoje entre produtores, artistas e produtos artísticos, militantes no campo da cultura, pesquisadores, gestores públicos e a sociedade em geral.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: CINEMAS PÓS-COLONIAIS E PERIFÉRICOS.

2 - Mestre em Estudos Culturais (USP). Organizador do livro *QUEBRADA? Cinema, Vídeo e Lutas Sociais* (2014) e curador das mostras 1ª Mostra Cinema de Quebrada (CCSP, 2005), Carta Branca ao Submarino Vermelho (19º Festival Int. de Curtas-Metragens de São Paulo, 2008) e 3ª Mostra Cinema da Quebrada do CINUSP (2014).

Trata-se de produção em que a ideia de “nossa realidade representada por nós mesmos” se coloca quase o tempo todo como pauta da ação videográfica, dialogando com produções e debates em outras expressões, linguagens culturais e manifestações políticas e sociais.

É o caso de vídeos fruto de projetos apoiados por editais públicos, caso do Programa VAI em São Paulo, de coletivos formados no âmbito de oficinas de ONGs, agora já fora do âmbito delas, ou mesmo produções independentes de coletivos artísticos da periferia. São produções como *Vaguei os livros e me sujei com a merda Toda* (2007), o vídeo aborda a ausência de personagens e autores negros na literatura brasileira; *Videolência* (2009), do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), que tenta problematizar a recente produção de vídeo que a periferia propõe, observando virtudes e padrões dessa manifestação audiovisual; *Qual Centro?* (2010), do Coletivo Nossa Tela, que busca debater o projeto de revitalização da região central da cidade de São Paulo; e *Um salve doutor* (2015), do Coletivo Mundo em Foco, foca na história de um garoto pobre oriundo do bairro de São Miguel Paulista, na periferia da zona leste.

São experiências que se colocam ora como instrumento de criação de redes de interlocução política e cultural, ora como meio de articulação de uma postura política combativa, de expressão estética, ou mesmo como via de inserção, ainda que marginal, em um restrito mercado cultural, expondo tensões permanentes e dinâmicas nas disputas sociais e culturais de nosso tempo.

“Vídeo comunitário”, “cinema de quebrada”, “vídeo popular”, “vídeo militante” e “vídeo periférico” são algumas das maneiras pelas quais produtores e pesquisadores nomeiam a atividade, articulando um discurso audiovisual próprio e externando disputas, tensões e reflexões permanentes sobre as implicações políticas e estéticas de diferentes modos de atuação.

Neste contexto de diferentes atores, novos recursos tecnológicos e rápidas transformações culturais e políticas, parte significativa da expressão dessas manifestações audiovisuais possuem conexões com a configuração e dinâmica territorial da cidade, revelando sobretudo uma disputa cultural por representatividade, pelas imagens e pelas mensagens em temáticas socioculturais, identitárias, de gênero, territoriais e escolhas artísticas.

São realizadores que a todo tempo evocam a periferia num esforço de compartilhar suas memórias, vivências e percepções locais. É possível identificar nestas narrativas audiovisuais que um “movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram” (HAMBURGER, 2018, p. 30).

A periferia também aparece em produções com maior estrutura de produção e circulação, já mais ao final deste período de quase duas décadas. Deste contexto, é possível destacar: *Éra uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, filme que poderia ser visto como um *Mad Max* da periferia candango, com um território devastado, onde as pessoas sobrevi-

vem de restos de coisas e empregam seu tempo em lutas e conflitos; *No coração do Mundo* (2019), da Filmes de Plástico, produção mineira que aborda a vida dura dos moradores de Contagem e a expectativa de um devir melhor; e *Bonde* (2019), do Coletivo Gleba do Pêss-go, que conta a história de três moradores de Heliópolis, zona sul de São Paulo, que buscam refúgio da discriminação social na noite da cidade.

Algumas ações, dos três níveis de governo federal, estadual e municipal (fomentando a produção), quanto da iniciativa privada, através de ONGs e seus patrocinadores (fomentando oficinas de formação na área e debates), buscaram contemplar esse setor do audiovisual nos últimos anos, reconhecendo o papel formativo, social e de cidadania que exercem e visando o estímulo à “diversidade cultural”, termo difundido pela Unesco a partir dos anos de 1990 e que passa a marcar o campo cultural, das políticas públicas e do audiovisual em anos subsequentes.

É do cenário mais atual o uso de dispositivos móveis, da internet e redes sociais, produções como *NA Favela - Núcleo Audiovisual Favela*, do Rio de Janeiro e *PlanAfros*, de São Paulo. Indo além, a multiplicação de plataformas de *streaming*, como o Youtube, propiciou a inserção da música brasileira diversa através de videocliques, com o surgimento de artistas como *Kondzilla* e os seus cliques de funk ostentação; o rapper *Emicida* com seu Laboratório Fantasma e o ideário de “todo poder ao povo preto” da periferia. Trata-se de produção que ganhou um nicho de mercado mais massivo, mas que de alguma forma dialoga e responde ao cenário de valorização da voz da periferia que se desenrolou a partir dos anos 2000.

Essas transformações ocorridas no início do século XXI foram acompanhadas pelo florescimento de novas demandas político-sociais com teor cultural e pelo fortalecimento da noção de “direito à cultura”, resultando em respostas dos agentes públicos através da concepção de novas políticas públicas de cultura e do audiovisual, acompanhando a crescente relevância do cenário cultural no mundo contemporâneo. Inclusão social, pluralidade e diversidade foram virtudes louvadas na política cultural brasileira neste período.

Este cenário pode ser compreendido em relação ao percurso mais amplo da história do audiovisual brasileiro. Como aponta Esther Hamburger (2005, p. 198):

O florescimento do documentário no Brasil de hoje [sic] coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação.

Na década de 1960, em caráter de exceção, algumas experiências ousaram em não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação deste outro de classe em algumas etapas da realização fílmica. A influência do Neorealismo italiano no cinema brasileiro e latino-americano trouxe a ideia de trabalhar com atores não profissionais, provenientes do povo, das comunidades onde eram realizadas as locações. À luz da história do cinema no país, *Cabra Marcado Para Morrer* (1964-1984,

Eduardo Coutinho), além de obter uma ruptura do ponto de vista estético e político, buscou trabalhar com atores não profissionais que provinham justamente da comunidade que se ia documentar, atores do povo que representavam a si mesmos. Para Xavier (2012, p. 26), era o momento

Da partilha de uma experiência com o outro de classe, iniciado em termos problemáticos nos anos 60, é recuperado no início dos anos 80, recolhendo a rica experiência do cineasta na reportagem e no documentário para rearticular a relação entrevistador e entrevistados [...] personifica aí o trajeto dos cineastas empenhados na luta política.

Como ponto alto da tensão entre “cineastas e imagens do povo” (título do livro clássico de Jean-Claude Bernardet), *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino, é um exemplo em que o cineasta entrega a câmera a seu personagem (BERNARDET, 2003). Práticas como estas são, porém, isoladas nas décadas de 1960 e 1970, período de intensa produção de representações do povo pelo cinema, “com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas” (RIDENTI, 2013, p. 9), mas ainda marcadas pelo alinhamento geral do discurso do diretor, “outro” de classe do “povo”.

O cinema militante do final da década de 1970 também teve aproximações com o povo, que se dava nos seus círculos de exibição, na concepção de um projeto de cinema político popular. Na televisão, porém, o cenário era outro. Nos “anos 70 e 80, quando a televisão se consolidou como veículo de comunicação mais popular e lucrativo de uma indústria com conexões internacionais e em expansão, cenários urbanos de pobreza e violência estiveram sintomaticamente ausentes da telinha” (HAMBURGER, 2005, p. 200).

Já no contexto da redemocratização, nos anos 1980 e 1990 surgiram movimentos sociais e populares que foram aos poucos ganhando estruturação institucional e que tinham o vídeo como ferramenta política e de divulgação, tal como aqueles aglutinados em torno da experiência da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). A ABVP reunia e incentivava iniciativas de vídeo – produção, exibição, distribuição, formação e debate que ocorriam junto aos movimentos sociais da época. As primeiras produções do chamado vídeo popular surgiram num contexto de estagnação e recessão econômica dos anos de 1980, num cenário de escassez de verbas e mobilizações populares com reivindicações em torno do direito à terra, à moradia, saúde, entre outros. Com o passar do tempo, a entidade se articulou como uma grande rede de produtoras de vídeo, ONGs diversas, canais comunitários de TV, movimentos sociais, sindicatos, institutos de pesquisa e assessoria, até seu desmanche em 1995.

Neste período, eram escassos recursos públicos de fomento para o setor cultural e inexistente as modalidades de apoio para a produção cultural realizada fora dos cânones artísticos. A produção de vídeo se posicionava então dentro de um debate de democratização da comunicação, ainda distante da pauta do direito à cultura que veio tomar fôlego no século seguinte. De forma que a produção de vídeo ligada aos movimentos sociais se constituiu de maneira autônoma às esferas governamentais e ao mercado. O Governo Federal, que foi grande fomentador da produção cinematográfica durante o período da ditadura militar,

mesmo diante da hegemonia cultural de esquerda no período (SCHWARTZ, 2001), teve seu papel na produção cultural progressivamente reduzido ao longo dos anos de 1980 e 1990, sendo um período de fortalecimento progressivo das políticas neoliberais.

Havia neste período uma estruturação dos movimentos sociais clara em torno dos operários, dos trabalhadores, que, porém, não tinham acesso aos “mecanismos de produção da representação”, no caso, o meio vídeo. Essa produção era feita majoritariamente por realizadores independentes de classe média junto ao povo pobre das bases dos movimentos, deixando transparecer, nos vídeos, um projeto de organização discursiva intelectual da prática do povo e em certa medida uma perspectiva de conscientização e mobilização ou aquilo que Marcelo Ridenti chama de um “romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2010). Tal perspectiva transparece, por exemplo, em vídeos como *A luta do povo* (1980), da Associação Popular de Saúde (APS) e direção de Renato Tapajós, o vídeo traça um resumo das lutas populares dos anos 80; *Batalha dos Guararapes I* (1984), da FASE, o vídeo traz a encenação dos moradores do Jardim Guararapes, zona oeste do Rio de Janeiro, representando sua história em forma de ficção, tendo como centro a luta contra os despejos; e em *Há lugar* (1987), de Julio Wainer e Juraci de Souza, vídeo que registra o processo de ocupação de terrenos na região da zona leste da cidade de São Paulo e adjacências, um dos vídeos ícones da produção ligada à ABVP (VICENTE, 2015).

Já nos anos 2000 o governo federal passa a ter participação importante no campo cultural, seja através de políticas culturais, seja através de políticas educacionais. Além da redução significativa das taxas de analfabetismo, particularmente entre os jovens, houve uma expansão inédita do ensino superior no país. Se em 1980 eram 404 mil vagas no ensino superior, mantendo-se próximo a 502 mil vagas em 1990, nos anos 2000 já eram 1,2 milhões de vagas, saltando para 3,1 milhões em 2010 (MEC/INEP, 2012). Assim, “esmaeceu-se a dificuldade para formar um público tanto para as artes como para o consumo cultural” (RIDENTI, 2013, p. 5).

Em 2018, pela primeira vez pretos e pardos passaram a ser maioria no ensino superior, fruto sobretudo das políticas de cotas, refletindo uma mudança importante no campo da produção intelectual e cultural (IBGE, 2019). Somando-se a esse cenário as novas políticas culturais e o barateamento de equipamentos de vídeo e de edição, conformou-se uma situação inédita para a produção cultural e particularmente para a produção audiovisual. Conforme aponta Ridenti (2013, p. 11):

Ao fim do século XX, apesar de persistentes desigualdades sociais, notava-se a incorporação de novos consumidores ao mercado interno, com a ampliação no uso popular de novas tecnologias. Enquanto muitos permaneciam excluídos ou com acesso marginal ao mundo da cultura, parte da população brasileira podia comprar aparelhos de som, de rádio e de televisão, telefones celulares, videogames, computadores pessoais e outros bens que alterariam seu cotidiano, muitas vezes adquiridos à prestação ou no vicejante mercado paralelo de produtos “piratas”, de acesso mais barato. [...] No começo

dos anos 2000 viriam a disseminar-se novas mídias, com a difusão de sites, blogs, redes sociais como o Facebook, posteriormente chegaria o Ipad, numa corrida tecnológica infinita.

A análise deste contexto parece nos oferecer a possibilidade de inferir que a mudança no cenário econômico e em políticas do governo federal, seja diretamente cultural, seja educacional ou social, inclusive aquela que viabilizou a ampliação do consumo das classes mais baixas, teve impacto direto no contexto de uma nova produção cultural popular e periférica. Tais ações acabam por atingir a indústria cultural e essa produção ligada as classes mais baixas.

Ao longo da década de 2000, os editais de seleção de projetos tornaram-se o principal modelo de financiamento estatal à cultura no Brasil, ao lado das leis de incentivo fiscal, que se estabeleceram na década anterior. Neste período, o governo federal passou a evocar, na interação com os novos atores, a ótica da diversidade e da cidadania cultural, implicando em editais específicos para contemplar o segmento.

Nota-se também que algumas entidades culturais atuaram nesta ótica, fomentando a produção independente e popular principalmente através de suas linhas de programação cultural. É o caso do CINUSP da USP, da Rede TVT e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por exemplo, com mostras especiais dedicadas a essa produção. Alguns festivais de cinema e vídeo também acenaram para esta produção.³

Já o mercado vem buscando incorporar artistas, ainda que de maneira pontual, ou procurando incluir essa “cultura de periferia” nas produções culturais hegemônicas, como foi possível ver na TV dos anos 2000 em programas como Cidade dos Homens (2002), Antônia (2006), Central da Periferia (2006) e o Programa Esquentando (2011), produzidos e exibidos pela TV Globo (STÜCKER, 2009), ou ainda em *Manos e Minas* (2008), da TV Cultura; *SP Cultura* (2011), no SPTV São Paulo; *Estação Periferia* (2013), na TV Brasil.

É sintomático que a indústria cultural tenha buscado dialogar com esse nicho que representa a “nova” ordem social, onde uma atualização do ideário do “nacional popular” (ORTIZ, 1999 e RIDENTI, 2014) e seu esforço de abarcar o todo da sociedade caminha, passa a dialogar, de alguma forma, com a incorporação da cultura popular periférica, a nova classe média e sua promessa de um país com menos pobreza, de um país em desenvolvimento.

Diferentemente da segunda metade do século 20, em 2000 já podemos falar da produção audiovisual realizada pelo próprio sujeito popular e periférico. Neste contexto, multiplicam-se no período recente as práticas que fazem do vídeo um instrumento no interior de ações sociais e culturais, tendo em vista o acesso à comunicação, à cultura e à expressão artística como necessário ao exercício pleno de cidadania, implicando diretamente nas tensões das políticas da representação.

3 - Festival Visões Periféricas, do Rio de Janeiro e o Festival Taguatinga de Cinema, de Brasília.

A emergência de novos artistas e coletivos nas periferias introduz no cenário cultural e audiovisual um novo componente de disputa de significados e também de recursos e espaços, ainda que sobremaneira marcado pela desigualdade social. Assim, é importante observar a sobrevivência, o desenvolvimento e o aprimoramento de iniciativas com maior ou menor independência artística e vigor estético, as posicionando neste campo complexo das forças políticas, econômicas, culturais e tecnológicas de hoje. Nota-se que estas experiências ocorrem não sem ambiguidade e distintas perspectivas muitas vezes aparecem aglutinadas dentro das mesmas denominações, ainda que estejam dentro de um campo de grande tensão.

É possível notar um crescimento do engajamento político e social dessas experiências coletivas e grupos artísticos ao longo da década de 2000, o que se expressa diretamente na produção e nas formas organizativas (VICENTE; STÜCKER, 2014). Ao longo na década de 2010 outros produtores surgiram, já no âmbito do cinema e não mais do vídeo, em torno de coletivos de produção em cidades como Ceilândia (DF), Contagem (MG), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Cachoeira (BA), além de São Paulo (SP) no bojo deste contexto e que passam a ter estrutura de produção e circulação mais qualificadas, implicando em produtos de maior expressividade, mas herdeiros da discussão e movimentação da década anterior, bem como do desenvolvimento do país no período.

Novos tempos. Essa vigorosa produção audiovisual é feita de forma coletiva, valoriza relatos locais, recruta mão obra dos bairros, se formalizam em empresas como estratégia para acessar os mecanismos de fomento. São possibilidades que decorrem do objeto e conteúdo dos vídeos, mas sobretudo de vínculos que são estabelecidos com os territórios, comunidades, temas e movimentos abordados nas produções. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação ou interpretação política.

Considerações finais

Ao longo da história brasileira, o audiovisual, de maneira geral, desempenhou um importante papel de registro e difusão das lutas sociais, da memória coletiva e do imaginário popular ausentes dos meios hegemônicos. O audiovisual esteve presente em ambientes de resistência política e cultural ao longo da segunda metade do século 20 e nas primeiras décadas do século 21. É campo de exposição e denúncia da desigualdade e injustiça social, de vislumbrar realidades que parecem impossíveis, experimentar e testar novas narrativas, que são ao mesmo tempo estéticas e políticas.

Neste sentido, é possível perceber formas distintas de apropriação dos mecanismos de produção da representação pelos sujeitos populares, descortinando tensões entre produtores de vídeo e o povo, com nuances próprias de cada período político.

Muitos projetos independentes de coletivos da periferia, apesar do vigor momentâneo, não tiveram sustentabilidade. Mas, se por um lado é possível ver um recrudescimento recente de espaços de exibição alternativos, que fora importantes aliados dessa produção nos

anos 2000, por outro é possível identificar uma nova produção propriamente cinematográfica, que surge na esteira dessa produção de vídeo de caráter mais informal, ao mesmo tempo em que novas iniciativas, voltadas para as redes sociais, passam a compor o campo.

Alguns projetos podem ainda vir a contribuir para a cadeia produtiva ligada às artes e à cultura em arranjos produtivos formais e não formais, no âmbito do Estado e nas instituições, no contexto da economia da cultura e da indústria cultural, como também na economia de base solidária. Recentemente houve espaço para que algumas iniciativas oriundas da periferia e que problematizam sua relação com o povo vislumbrassem o empreendedorismo como caminho.

Uma reflexão acerca das narrativas audiovisuais e das disputas culturais parece então, oportuna para encerrar por ora essa observação:

A chegada do controle remoto, do vídeo cassete, a entrada da TV a cabo, a chegada da internet, o YouTube, a Netflix e as redes sociais, associados a políticas de financiamento público à produção independente de filmes, séries e documentários, amplia o escopo de realizadores e incorpora cineastas oriundos de bairros pobres, mas que nas últimas décadas obtiveram formação universitária. Novos realizadores trazem novas pautas, encaram o conflito e a discriminação. Coincidência ou não, a diversificação de vozes e plataformas se dá durante o que talvez tenha sido o período mais democrático da história do Brasil (HAMBURGER, 2018, p. 42).

Referências

- BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. 2a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HAMBURGER, E. "Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174". In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Orgs.): *Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- _____. "Guerra das Imagens". *Revista Rapsódia*: São Paulo, vol. 12, agos. 2018.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: UNESP, 2014.
- STÜCKER, A. *A periferia nos Seriadados Televisivos Cidade dos Homens e Antonia*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009
- XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: CosacNaify, 2012.
- VICENTE, W.; STÜCKER, A. "O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política". In: VICENTE, W. (org.). *QUEBRADA? cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró- Rectoria de Cultura e Extensão Universitária/ USP, 2014.
- VICENTE, W. *Imagens do povo no vídeo: estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2015.

Atrações do cinema (de rua): multiusos, variedades e inovações¹

Attractions of (street) movie theaters: multiple uses, varieties and innovations

Wilson Oliveira Filho²
(Doutor - UNESA)

Márcia Bessa [Márcia C. S. Sousa]³
(Doutora - ECDR/IBAv)

Resumo: A partir de conceitos e características dos primórdios da exibição cinematográfica – notadamente o *cinema de atrações* e o ambiente indiferenciado das *variedades* – e de suas relações para com o público da época, esse trabalho tenta pensar novas possibilidades para a expectativa e para as salas de *cinema de rua* contemporâneas; ressaltando ainda a permanência desses espaços como suportes de memória, locais de resistência e experimentação audiovisual.

Palavras-chave: Exibição cinematográfica, Primeiro Cinema, Cinema de Atrações, *Cinema de rua*, Variedades.

Abstract: From concepts and characteristics of the early days of cinema exhibition – notably the *cinema of attractions* and the undifferentiated environment of the varieties – and its relations with the audience of the time, this paper tries to think new possibilities for the spectatorship and for the contemporary *street movie theaters*, emphasizing also the permanence of these spaces as memory supports, places of resistance and audiovisual experimentation.

Keywords: Film Screening, Early Cinema, Cinema of attractions, *Street Movie Theater*, Varieties.

O *cinema de atrações*, que “tanto na forma dos filmes quanto no seu modo de exibição”, caracteriza-se pela produção de *imagens em movimento* em um período anterior ao narrativo, pela busca de espaço em meio a outras curiosidades, pelos impactos visuais e efeitos fantásticos que afetam sensorialmente o espectador e também por todo o aparato tecnológico necessário a sua transmissão. As ambiências de diferentes arquiteturas e a expectativa se transformam no contato com a projeção cinematográfica. Como nos diz Tom Gunning, “[...] O caráter direto desse ato de exibição permite uma ênfase no próprio

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na 6ª sessão do ST Exibição Cinematográfica, Espectatorialidades e Artes da Projeção no Brasil.

2 - Doutorado no PPGMS/UNIRIO-UChicago. Pós-doutorado na ECO/UFRJ. Professor e Pesquisador do Programa Produtividade e Coordenador do Curso de Fotografia, ambos na UNESA. Artista A/v no Coletivo DUO2x4.

3 - Doutorado no PPGMS/UNIRIO-UChicago. Pós-doutorado na CIEC/ECO/UFRJ. Produtora e artista A/v no Coletivo DUO2X4. Docente na ECDR/IBAv e no SESC-Rio.

suspense – a reação imediata do espectador” (1995, p. 56), promovendo reconfigurações internas dos espaços exibidores e dos próprios rituais cinemáticos que ali emergem. Conceito cunhado por Tom Gunning, o nome de atrações deve-se a autores que influenciaram o autor – especialmente Eisenstein – e à dificuldade de tradução da expressão “early cinema” para o francês. A pedido de André Gaudreault, surge então o termo “Cinema of Attractions”. Trata-se de uma aproximação com a noção de “montagem de atrações”, que por sua vez vem do termo *atração* proveniente do aparato teatral, da performance e de sua relação com o público e que foi pensado no cinema de Eisenstein como “[...] Todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais” (EISENSTEIN, 1983, p. 189-190). Eisenstein e Gunning tiram o conceito do mesmo lugar, do teatro, das festas populares, do carnaval, enfim do estímulo à audiência. Para Raimo Benedetto (2013), nessa época “uma sessão de cinema poderia ser uma performance, um show ou uma palestra ilustrada”. Gunning propõe as *atrações* como uma “configuração diferente no envolvimento do espectador, um direcionamento que de fato interage em complexos e variados caminhos com outras formas de envolvimento” (GUNNING, 1995, p. 56). E o aparato cinematográfico em si já era uma *atração*.

O próprio Gunning estende os princípios do *cinema de atrações* à contemporaneidade – como nos casos dos números musicais em filmes e do *cinema de efeitos*, por exemplo. Para Wanda Strauven (2006), essa extensão pode ocorrer desde que a noção possa ser *recarregada* (re-used, re-mastered, re-loaded) dentro de um quadro mais amplo. Apesar do fato do *cinema de atrações* ter sido pensado claramente como uma categoria de prática filmica de um período específico (e mais especificamente de relação com o espectador), o seu real interesse consiste na sua aplicabilidade em outros períodos da história do cinema e em outras práticas para além dos filmes dos primeiros anos (e até para além do próprio cinema). O próprio Gunning (2006) é responsável por uma espécie de universalização do conceito ao retornar a uma de suas ideias centrais, que é a *questão fundamental do impacto no espectador*.

Do *cinema de atrações* para as atrações do cinema, convocamos as afinidades de dois períodos extremos: a primeira e a última décadas da exibição cinematográfica. O cinema surgiu e se solidificou como uma atividade de apelo essencialmente urbano e popular, representando a quintessência de um entendimento estético da própria vida moderna. Cabe destacar que na maior parte dos primeiros locais improvisados para a exibição de *imagens em movimento* o cinema funciona como uma atividade acessória. Ainda não há salas fixas. O cinema se mescla a outras formas de entretenimento nos teatros, galpões, parques e cafés-concerto. Se nessa fase embrionária das atrações, as variedades – espetáculos de magia, panoramas diversos, números musicais, esquetes e teatros óticos – se articulam em espaços que muitas vezes vão se transformar em locais de cinema, hoje as salas de exibição (sobretudo os *cinemas de rua*⁴) ou se abrem para outras atividades culturais, exposições de novos

4 - Salas de espetáculos cinematográficos cuja localização privilegia as calçadas urbanas, tendo sua fachada e entrada ocupando diretamente esses passeios públicos; categoria que começa a operar quando surgem cinemas em centros comerciais (em meados da década de 1950).

produtos audiovisuais e oferta múltipla de espaços e serviços ou podem estar fadadas à extinção. Um retorno às *variedades* – mesmo que estas hoje sejam de outra natureza – nos parece fundamental para a resistência dos *cinemas de rua*, elevando as potencialidades da sala de exibição ao patamar de um centro cultural e oferecendo mais e melhores meios para a sua sobrevivência. Pensamos em estratégias de preservação para os *cinemas de rua* em um retorno às *atrações*, ou seja, fazendo concessões para a diversidade de atividades e formas inerentes às necessidades de seus novos usos e públicos. O regime de funcionamento de *cinemas de rua* – sobretudo no que concerne à exclusividade do produto cinematográfico tradicional e à operação em sala única – não apresentam viabilidade econômica na contemporaneidade. Segundo Luiz Gonzaga de Luca (2013), o desequilíbrio financeiro do meio exibidor reside em maior escala na operacionalização das salas e não em sua construção, sendo assim o modelo de *cinema de rua*/negócio cultural/centro cultural/disposição multi-salas pode conferir grandes possibilidades de subsistência para as salas de cinema nas ruas citadinas.

Os *cinemas de rua* ainda existentes, além de representarem suportes de uma memória da exibição cinematográfica (e do próprio cinema), nos levam a acreditar em novas possibilidades de permanência desses espaços no presente. Em geral, a intenção hoje é preservar boa parte da arquitetura e da decoração dessas salas ao mesmo tempo em que estas podem se abrir a *cinemas expandidos* – que designam formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais do que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, “happenings” etc. (AUMONT; MARIE, 2003) – de diferentes maneiras e a outros usos, inovações em conjunto e para além do filme. Se até grandes empresas de streaming têm demonstrado interesse na recuperação de cinemas, pensar novidades e experiências diferenciadas que possam atrair um novo público é um desafio a ser enfrentado. A própria exibição passa por uma (re)configuração, sendo pensada por autores como Copeland (2014) e Bovier & Ney (2015) como exposição ou curadoria e conferindo novos sentidos às artes da projeção. Patrícia Moran (2018) nos diz que “as salas têm se reinventado. A dimensão arquitetônica do cinema, que dá a possibilidade material para um negócio cinematográfico voltado para grandes audiências hoje demanda outras práticas para garantir a afluência de público”.

A exemplo do público dos primórdios, ávido por novidades, a principal motivação do espectador que frequenta o cinema hoje parece ser o contato com os produtos audiovisuais que chegam primeiramente às salas de exibição cinematográficas; reforçando a ideia da sala de cinema como *vitrine* de novas produções. Se até grandes empresas de *streaming* têm demonstrado interesse na recuperação de cinemas, pensar novidades e experiências diferenciadas que possam atrair um novo público é um desafio a ser enfrentado. Para além do que busca o grande público, o *cinema de rua* (e outras tipologias de salas) podem abrigar novas práticas audiovisuais, formatos, usos, serviços e inovações em conjunto e para além do filme.

Poderíamos então pensar na exigência contemporânea de se (re) apresentar a sala, de sair da programação automática e promover novos formatos de exibição. O oportunismo e a oportunidade para apresentar o lugar, a possibilidade de juntos rever, acolher o fã e renovar seu espaço. O tempo passou, o público mudou e o mercado também. Agora se assiste em

uma sala de cinema maratonas de séries produzidas para tvs ou para internet. E a falta de tempo e disposição para sair de casa e ir ao cinema parecem sumir nesse momento. Se a hegemonia de um certo modelo cinematográfico apagou experiências radicais, estas retornam na transição para o Século XXI, afirmando outras formas expressivas audiovisuais ou usos não ortodoxos de espaços consagrados (MORAN, 2018, p. 108-109).

O cinema e o audiovisual veem passando por variadas e significativas transformações (cada vez mais rápidas) nas últimas décadas, e um dos movimentos decisivos nessa direção são os impactos das tecnologias digitais. Os avanços tecnológicos na área viabilizam novos e outros modos de fazer, compartilhar e ver. Pensando em manter a competitividade frente às plataformas digitais de transmissão instantânea, ambientes multiplataforma e convergências midiáticas, além de permanecer levando espectadores às salas de cinema, a indústria cinematográfica tem apostado em novas tecnologias, sistemas operacionais e ações de distribuição e divulgação dos produtos audiovisuais. Nos dias de hoje, um dos principais desafios é estabelecer e manter diálogos com a geração da internet, que nasceu e/ou cresceu em meio a grandes avanços tecnológicos; “onde o domínio da virtualidade consolidou-se como um formato para interação social, relações de trabalho e midiáticas”. Atualmente, estão dentre as principais apostas de inovações tecnológicas para o cinema: a *realidade virtual*: para divulgação de filmes e/ou como ferramenta narrativa; a *projeção a laser e telas em Led*: para experiências mais imersivas e melhor qualidade de projeção; a *automação das salas de exibição*: para maior autonomia, agilidade e redução de custos para os exibidores; o *big data*: para obtenção de informações e análise de dados do público consumidor; o *branded content*: para maior identidade com as marcas e ações de marketing; a *dinamização da venda de ingressos*: sistemas e plataformas que possibilitam maior liberdade ao espectador; as *salas vip*: com poltronas espaçosas, reclináveis e diferentes opções gastronômicas e a *acessibilidade de conteúdo*: a implementação de tecnologias que ofereçam maior acessibilidade aos deficientes visuais e auditivos (MEIO & MENSAGEM, 2017).

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BENEDETTI, Raimo. *Cinema de Atrações – Curso/Performance* (2013). Disponível em <http://www.raimobenedetti.com/cursos/primeiro-cinema/>. Acesso em: 04 out. 2019.
- BOVIER, François; MEY, Adeena [eds.]. *Exhibiting the moving image*. Zurich: JRP, 2015.
- COPELAND, Mathieu [ed.]. *The exhibition of a film*. Dijon: Les presses du réel, 2014.
- DOUGLAS, Stan; EAMON Christopher (orgs.). *Art of projection*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.
- EISENSTEIN, Sergei M. Montage of Attractions. In: *The Film Sense*. New York: Harcourt, 1949.
- GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *The Cinema of Attractions Reloaded* (org). Wanda Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006. p. 381-388.

_____. Uma estética do espanto: O cinema das origens e o espectador (in)crédulo. *Revista Imagens*, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 5, ago. / dez. 1995.

_____. A grande novidade do cinema das origens. *Revista Imagens*, São Paulo: Editora da Unicamp, n.º 2, agosto/1994.

LUCA, Luiz G. Assis de. Comunicação pessoal em defesa de *Tese de doutoramento* de Márcia Bessa – PPGMS/UNIRIO, 10/05/2013.

MORAN, Patrícia. Cinemas dos cinemas: permanência e mudanças nos/dos circuitos. In: MENOTTI, Gabriel (org.). *Curadoria, cinema e outros modos de dar a ver*. Vitória, ES: EDUFES, 2018. p. 101-112.

OLIVEIRA FILHO, Wilson. *Memórias vivas/camadas híbridas: cinema, colecionismo e performance audiovisual em tempo real* Rio de Janeiro. Tese de Doutorado, PPGMS/UNIRIO, RJ, 2014.

STRAUVEN, WANDA, Introduction to an Attractive Concept. In: *The Cinema of Attractions Reloaded* (org.). Wanda Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006. p. 11-27.

Diversidade Videoclipe em *Paraíso Perdido*: anotações e memórias¹

Music Video Diversity in Paradise
Lost: notes and memories

Wilton Garcia²
(Doutor, Fatec / Uniso)

Resumo: Este texto expõe uma leitura sobre a Diversidade Videoclipe (DV), por diferentes facetas no filme brasileiro *Paraíso Perdido* (2018), de Monique Gadenberg. A trama aborda passagens inusitadas ilustradas por um conjunto especial de canções, ao explorar afeto, corpo, erótica, performance e fetiche como categorias estratégicas. Os resultados dessa escrita ensaística sobre a DV privilegiam a produção de conhecimento e subjetividade no campo do cinema atual.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Diversidade Videoclipe; Estudos Contemporâneos.

Abstract: This text shows a reading about the Music Video Diversity, by different facets in the Brazilian film *Paraíso Perdido* (2018), by Monique Gadenberg. The plot deals with unusual passages illustrated by a special set of songs, while exploring affection, body, erotica, performance and fetish as strategic categories. The results of this essayistic writing about DV favor the production of knowledge and subjectivity in the field of cinema today.

Keywords: Brazilian cinema; Music Video Diversity; Contemporary studies.

A simplicidade

é o último grau

da sofisticação.

Leonardo Da Vinci

A noção de contemporâneo estabelece diretrizes incomensuráveis de polaridades, em que urgem *pensares* acerca do sujeito e as coisas no mundo. Sujeito que se inscreve a partir de articulações estratégicas para promover a produção de subjetividade.

A epígrafe de Da Vinci expõe um paradoxo entre simplicidade que, por um lado, consegue dizer muito; e sofisticação que, por outro, pode ser vista/lida como ambição, em alguns momentos. Se o papel da simplicidade (re)dimensiona a expressão reduzida em síntese, a sofisticação eleva articulações estratégicas, para alarmar sua grandeza alegórica.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: VIDEOCLIQUE, CORPO, GESTO.

2 - Professor da Fatec Itaquaquetuba e do PPG em Comunicação e Cultura da Uniso. Líder do GP MIDCON_
E-mail: 88garcia@gmail.com

O cinema brasileiro atual ostenta uma diversificação de adversidades que (re)cria controversas e paradoxos, os quais agenciam/negociam a produção de efeito como “novas/outras” formas de produção cultural. O campo atual do cinema promove instâncias enunciativas (de estratégias discursivas) da Diversidade Videoclipe (DV) elencada pela diversidade sexual e de gênero, no Brasil. Portanto, novas apostas emergem diariamente nas salas de cinema do país.

Disso, surge uma questão: como destacar a diversidade videoclipe no cinema brasileiro?

Este texto expõe uma leitura sobre a DV por diferentes facetas no filme brasileiro *Paraíso Perdido* (2018), dirigido por Monique Gadenberg. De anotações e memórias, uma série de conflitos enlaçam a intensidade da carga afetiva.

Assim, os *estudos contemporâneos* (EAGLETON, 2016; HALL, 2016; GUMBRECHT, 2015) dinamizam a produção de conhecimento e subjetividade. Isto é, a noção de contemporâneo equaciona-se para além de espaço e tempo (GUMBRECHT, 2015).

Ao transgredir o comum, o percurso metodológico baseia-se no formato ensaio (CANCLINI, 2016), que ancora uma leitura com três níveis: observar, descrever e discutir fragmentos de tal narrativa cinematográfica. Esses níveis arquitetam o *modus operandi*, ao explorar alguns aspectos econômicos, identitários, socioculturais e/ou políticos que compreendem a DV, no apontamento de uma produção cultural contemporânea (HALL, 2016).

Diversidade Videoclipe

A diversidade estratifica o leque de possibilidades peculiares, quando multiplica variantes enunciativas e gera aberturas de deslocamento e flexibilidade. Com isso, enfatiza alteridade e diferença, para que a sociedade transversalize a percepção em fluxos. Recheado de oportunidades, o *diversus* manifesta mais que uma versão, a viabilizar outras tantas multi/pluriversões da informação.

A diversidade interpela o cotidiano com o desconhecido, ultrapassa o sistema hegemônico (EAGLETON, 2016) e abarca alternativas inimagináveis. Ou seja, o estranho surpreende, visto que não é fácil de se reconhecer. Por isso, distancia-se do eixo central da sociedade, no primeiro momento, pois se localiza na extremidade marginal-periférica. O estranhamento traz o dissenso (CANCLINI, 2016).

A urgência da tarefa deve-se à pusilanidade crescente em que convivem um *alargamento indefinido dos modos de rebaixamento e monitoramento biopolítico da vida* e uma imensa dificuldade de extrair desse contexto a *variabilidade de perspectivas, dos modos de existência e de resistência* que pode suscitar (PÉLBART, 2013, p. 13 - grifos do autor).

Não seria negar (ou, até mesmo, evitar) a tradição nesse estado de alterações constantes, mas se ater ao presente e ao futuro, de forma simultânea, para angariar novidades. No âmbito das práticas socioculturais, essa posição arrojada confere sincronia com a sociedade atual, que almeja o impulso ostensivo do consumo. O cenário atual promulga uma produção da informação pautada pelo tema diversidade que se agencia/negocia entre sujeitos.

Teixeira Coelho (2019, p. 47) menciona que, “o gosto se fragmentou numa miríade de preferências instáveis às quais se atribui a denominação de *diversidade*”. De um lado, essa situação fortalece a inscrição da diversidade no debate, quando desloca valores sem solicitar autorização para impactar com a surpresa. De outro, a linguagem videoclipe evita descompasso com a realidade, ao intercalar música (som) e imagem (visual) para ilustrar uma cena audiovisual.

Ou seja, um videoclipe traduz dados em informação para atender às demandas de entretenimento da indústria fonográfica. Se a condição adaptativa dos fatores de entretenimento aliados à dinamização cultural (re)equaciona-se com a diversidade, a informação ultrapassa a formalidade do processo infocomunicacional a oferecer recursos e coordenadas, que disseminam representações.

Entre editar, colar, copiar, (re)cortar, artimanhas contraditórias (de)marcam desajustes e controvérsias, Isso aproxima de técnicas do discurso cinematográfico (na profundidade visual ou na sutura de cenas, por exemplo) e do discurso videoclipe – fragmentado, paródico, flexível, deslocável e não-linear. São intermediações irregulares, fora do padrão, que combinam imagem e som.

Já o enfrentamento da diversidade surge no panorama do videoclipe na TV e na internet; o que (re)conduz um eixo político-identitário de práticas socioculturais. Nessa narrativa, a proposição da diversidade videoclipe (DV) elege (dis)junções e afrouxa qualquer (des)referencialidade (GUMBHRECHT, 2015).

Existe enorme trânsito na diversificação de sujeitos e dispositivos tecnológicos. As tecnologias emergentes facilitam a produção e divulgação de vídeo para internet (QUINTARELLI, 2019). Logo, surgem vozes destoantes para sobrepor camadas plurais da sociedade como *lugar de fala*, de acordo com Ribeiro (2017).

As mediações da DV ocupam um lugar no mundo e, também, constitui condições adaptativas de superação do sujeito, ao (re)considerar sua relação com o/a Outro/a. O uso de mensagem desafiadora com a DV convida o/a espectador/a de cinema a refletir acerca de alteridade e diferença.

Paraíso

No filme *Paraíso Perdido* (2018), o enredo cauteloso mostra um clube noturno, que dá nome à película – uma casa de *shows* com apresentações musicais eloquentes. O dono da boate, José (Erasmus Carlos), contrata Odair (Lee Taylor) para ser segurança particular

de seu neto Imã (Jaloo) – uma jovem *drag queen* talentosa, que sofre frequentes ataques homofóbicos. Lamentavelmente, a personagem é alvo de violência (BUTLER, 2018), ocasionando tensão na trama. Por isso, Imã precisa de proteção especial.

No *écran*, circunstâncias melodramáticas estendem valores deslizantes, as quais oscilam a produção de efeito entre estados como: provisório, efêmero, inacabado, parcial. Do agente ao clã de artistas (e vice-versa), espalham-se surpresas por territórios fecundos, obscuros, a serem (re)ocupados pelas malhas da DV.

No entrosamento de *insight*, pensamento, reflexão e ideia formaliza potencialidades de estratégias discursivas – da DV como produção de efeito, por exemplo. Isso produz uma informação contundente elaborada por categorias sociais: classe, gênero, orientação sexual, etnia/raça, religião, região.

O melodrama expõe amores, fantasias, dores, paixões, segredos de relacionamentos conturbados que abarcam perdas e embates, em um tom romântico. A emoção traduz gestos delicados cuja performance expõe temas atualizados na sociedade como: injustiça, discriminação e preconceito contra minorias. Constata-se problemas de violência, feminicídio, surdez. São situações provocadas por assassinato, ciúme, vingança, fuga, curiosidade, assombro, espanto, abandono, ruptura. A sinopse informa:

Encarregado da segurança de uma jovem *drag queen*, o policial Omar se aproxima do grupo de artistas desajustados que se apresenta em uma boate de São Paulo.

O filme possibilita examinar situações incongruentes para exemplificar a DV como produção cultural desdobrada com a produção de conteúdo na internet. Não obstante, a (re)dimensão performativa desse ato cinematográfico problematiza a política identitária de afeto, corpo, erótica, performance e fetiche mediada pela DV.

No prólogo teatral, as cortinas se abrem, de modo ornamental, e surge um convite, feito pelo proprietário José, ao/à espectador/a para o desfrute numa pausa cotidiana – que demarca a distância entre dentro e fora (ou vice-versa). A cena enigmática estende-se com a música da cantora transformista – no empenho de sua substância atrativa e o enlace da sedução. Imã é filha de Eva, nascida na prisão e testemunhou, ainda no ventre, um assassinato.

Depois, apenas num *take*, uma cena noturna externa inaugura um romance com *clichés*: a diva contempla a noite, a solidão, o cigarro, a cidade, o boy, a paquera, o flerte, a aproximação, o corpo, o toque, o beijo, a rejeição. São dinâmicas paulatinas que esbarram no interesse afetivo pelo outro, independente que haja uma abrupta recusa de afeto – negação de si. Embora ambos desejam!

Nesse caso, alternativas afrouxam ações atrevidas com o singular. O diferente contagia, mas provoca medo do que não se domina, pois não há sequer controle. As fronteiras alargadas da diversidade sexual e de gênero (BUTLER, 2018; PRECIADO, 2014) cedem lugar às lacunas preenchidas com o mal-estar do desconhecido. Seria a diferença inscrita na pu-

jante esfera da produção de efeito. Em seguida, Imã apanha de um grupo de rapazes no ato violento de covardia contra a vítima; sem qualquer motivo, exceto a homofobia (BUTLER, 2018), numa cena de *takes* curtos, videoclipados por diferentes ângulos fragmentados. Impactada por intolerância e ódio contra minorias sexuais no Brasil, (re)vela-se a rejeição insuportável de lidar com a diferença.

Para arrebatat a desigualdade, a DV expressa uma força anacrônica; o que não é igual pede complemento de equilíbrio e/ou nivelamento. Porém, não quer dizer que alcance. Ou, seria pressupor “outras/novas” formas de expressão da sociedade atual. Por sorte, quem sabe, a estrela maltratada perde o salto como a história do sapato de Cinderela, mas o herói Odair a socorre. No desenrolar cinemático, percebe-se a sensibilidade das personagens envolvidas.

Em *Paraíso Perdido*, verifica-se uma disputa emblemática/simbólica com as canções românticas performatizadas no palco da boate – no formato de blocos narrativos como se fosse show de calouros na TV, cabaré ou karaokê. A música bem popular incorpora o *kitsch* acrescentando ritmos: o cafona, o alegórico, o brega entre outras.

Das 14 músicas cantadas no palco da boate, Imã participa de 7. O repertório musical formatado de canções “rasga coração”, no estilo balada leve, sutura o roteiro, em um tecido intertextual. A trama aborda passagens inusitadas ilustradas por um conjunto especial de canções populares, ao explorar trechos de músicas que se entrelaçam no enredo. (Re) unidos por um amor incondicional, os amantes encontram forças para lidar com perdas no embalado da música romântica.

Para Hermes (2018, p. 9), esta fita funciona como metáfora do Brasil em crise. “O filme é promovido assim a transformar-se num futuro símbolo da realidade brasileira, um tipo de semiose que muitas vezes as obras de arte são capazes de produzir”. Mais que um aviso, relaciona-se ao cotidiano.

Após uma hora e vinte minutos de duração, o roteiro exhibe a música *Amor Marginal* (2015), de Johnny Hooker, para compor a cena de sexo dos amantes: Imã e Pedro (Humberto Carrão). Do permitido ao proibido, a cena vigorosa e explícita acarreta visibilidade na lógica da DV, pois enfoca os corpos nus se deliciando.

O/a espectador/a *voyeur* espia. Testemunha somente reflexos no espelho.

Nota-se que o protagonismo hipermediático coloca em xeque, sim, o sistema hegemônico, na interface com alternativas da diversidade. Se a orientação sexual e identidade de gênero são construções sociais, segundo Butler (2018), vale repensar a diversidade sexual e de gênero, ainda mais no país.

De maneira versátil, seria pensar acerca das comunidades Lésbicas, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Queers, Intersexs, Assexuados e afins – LGBTTQIA+. Para além de qualquer orientação sexual e identidade de gêneros (no plural mesmo), o *queer* (SALIH, 2015) – na tradução de esquisito, estranho, torto, diferente, incomum – destaca a diversidade.

Talvez isso aconteça ao “desmascarar o caráter imitativo do gênero” (PRECIADO, 2014, p. 91), propiciando uma percepção distinta para desestabilizar e evitar permanência. A posição ideológica de determinada produção cultural demonstra preocupação focada na estética ativista/militante do *artivismo* (arte + ativismo), com retórica radical, na defesa de respeito, dignidade, solidariedade e direitos humanos. Mesmo que a reação inevitável torna-se alvo de massacre.

A boate *Paraíso Perdido*, introduzida pelo anfitrião, ocasiona uma atmosfera de melancolia, em um ambiente emocional. Na altivez familiar que reina, pregoa o bordão: “lugar para quem sabe amar”. Mas, nem sempre correspondidos. Um ritmo passional, em um clima amistoso de imprevisibilidades surgem anotações, lembranças, vestígios e memórias com histórias extravagantes de (des)encontros pitorescos.

Desfecho

No paradoxo de encantamentos e/ou perturbações performativas, afloram-se inquietações sensíveis acerca da diversidade. O escopo, assim, aposta em instâncias enunciativas (de estratégias discursivas) da DV que amplia ponderações de identidade sexual e de gênero sobre as comunidades LGBTTQIA+, ambientadas por mercado-mídia, consumo e práticas socioculturais.

Se a experiência atual depende da produção de intensidade, as relações equivalem-se à diversificação. Portanto, essa DV trata da linguagem fílmica contemporânea, ao subsidiar discussões a respeito da produção de feixes de efeito. Todavia, a desobediência no colapso das relações humanas compensa variantes da diversidade e se multiplica na contingência (des)dobrada, de maneira exponencial. No cinema, proposições afetivas surpreendem o cotidiano com escolhas, de narrativas fílmicas, que se adequam ao interesse da plateia.

Em *Paraíso Perdido*, a implementação da ousadia investe na ornamentação estratégica das minorias sexuais no cinema brasileiro, a partir dessa DV. Com ousadia, desafiar o/a Outro/a seria reconhecer a riqueza cultural da diversidade. Por certo, ousar seria enfrentar de cabeça erguida, a fim de empreender um ideal comprometido. A ousadia causa impugnação e projeta força vibrante.

Eis um esforço (re)formulado por parâmetros complexos. No *écran*, Pedro apaixonou-se pela performance de Imã que resiste com rebeldia!

Referências

- BUTLER, J. Violência, luto, política. In: BAPTISTA, M.M (Org.). *Gênero e performance: textos essenciais 1*. Coimbra: Grácio, 2018. p. 21-51.
- CANCLINI, N. G. *O mundo inteiro como lugar estranho*. São Paulo: EdUSP, 2016.
- COELHO, T. *eCultura, a utopia final: inteligência artificial e humanidades*. São Paulo: Iluminuras / Itaú Cultural, 2019.

EAGLETON, T. *A morte de Deus na cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Unesp editora, 2015.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HERMES, A. O procedimento retórico de identificação nas semioses jornalísticas sobre filmes. Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, no 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, *Anais*, p. 1-14, 2018.

PARAÍSO PERDIDO (Brasil, 90 min.). *Dir., Rot.:* Monique Gadenberg. *Mus.:* Zeca Baleiro. *Mon:* Giba Assis Brasil, Willem Dias. *Prod.:* Augusto Casé. *Fot.:* Pedro Farkas. *El.:* Lee Taylor, Jaloo, Júlio Andrade, Hermila Guedes, Julia Konrad, Erasmo Carlos, Seu Jorge, Malu Galli, Humberto Carrão, Marjorie Estiano, Felipe Abib, Celso Frateschi e Nicole Puzzi. *Dist.:* Vitrine Filmes, 2018.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PRECIADO, P. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUINTARELLI, S. *Instruções para um futuro imaterial*. São Paulo: Elefante, 2019.

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SALIH, S. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

K. M. Eckstein: Uma biografia cinéfila entre a televisão alemã e o Cinema Novo¹

K.M. Eckstein: A biography between German television and Cinema Novo

Wolfgang Fuhrmann²

(Doutor/Pesquisador associado - Universidade de Zurique)

Resumo: O objetivo principal deste artigo é apresentar a biografia do correspondente estrangeiro, cineasta e escritor alemão Klaus Manfred Eckstein. Investiga como Eckstein se envolveu em produções do Cinema Novo nos anos 60 e 70 como Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), Os deuses e os mortos (Ruy Guerra, 1970) ou Como era gostoso o meu francês (Nelson Pereira dos Santos 1971).

Palavras-chave: Biografia, televisão alemão, Cinema Novo, correspondente estrangeiro.

Abstract: The article introduces the life and work of the German foreign correspondent, filmmaker, and author Klaus Manfred Eckstein. It investigates how Eckstein got involved in productions of Cinema Novo in the sixties and seventies such as Macunaima (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), Os deuses e os mortos (Ruy Guerra, 1970) or Como era gostoso o meu francês (Nelson Pereira dos Santos 1971).

Keywords: Biography, German television, Cinema Novo, foreign correspondent.

O seguinte artigo apresenta tanto uma análise, mas uma apresentação de uma biografia que esta situada entre Brasil e Alemanha.

Em preparação para um seminário sobre o Cinema Novo, encontrei o nome K.M. Eckstein nos créditos de abertura do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade. O nome me pareceu muito alemão e por causa de minha pesquisa sobre as relações cinematográficas entre Alemanha e Brasil, me perguntei quem é ou quem era K.M. Eckstein?³

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: AUTORIA: DIRETORES, PRIMEIRA PESSOA.

2 - Wolfgang Fuhrmann, Doutor em Cinema pela Universidade de Utrecht, Holanda. Investigador associado do Departamento de Cinema, Universidade de Zurique, Suíça.

3 - Naquela época, o último livro de Jurandyr Noronha ainda não estava disponível.

O site do IMDB mostra que K.M. foi diretor, produtor e editor.⁴ Ao acessar o site alemão *filmportal*, o site fornece mais informações sobre Eckstein e como ele começou a sua carreira na Alemanha.⁵ Os sites anteriores no me indicaram se a pessoa ainda estava viva ou onde vivia.

Através do Internet eu sabia que alguém com o nome um K.M. Eckstein morava no Rio de Janeiro. Durante uma estadia no Rio de Janeiro em 2015, liguei para todos os Ecksteins na cidade para saber se eu encontraria algum parente – mas eu não tive resposta. Pela ajuda de um colega da Universidade de São Paulo (USP), eu consegui contatar Ricardo Stein, que foi o cinegrafista de Eckstein no Brasil nos anos 80. Em uma reunião com Stein, ele me disse que Eckstein vive na Alemanha.

K.M. Eckstein e Klaus Manfred Eckstein ou Klaus Eckstein, e hoje também conhecido como Kiu Eckstein. A biografia de K.M. Eckstein inclui uma carreira no cinema e na televisão, em Alemanha como no Brasil. Como correspondente estrangeiro, ele fez reportagens sobre *hotspots* políticos globais. Nas últimas décadas ele apareceu como autor de livros espirituais. Nessa última parte de sua carreira não foi uma ruptura ou uma transição radical na sua biografia, mas se explica como uma consequência de seus trabalhos anteriores.

A primeira carreira

Klaus Eckstein nasceu em 1927. Foi educado numa família liberal que rejeitava estritamente o nacional-socialismo (ECKSTEIN, 2017, 27). Eckstein pertence à geração dos “Flakhelfer”, ajudantes de canhões antiaéreo. Isto era a jovem geração que foi abusada como soldados nos últimos anos da guerra. A geração também é chamada de geração cética, uma característica que, sem dúvida, ajudou Eckstein em sua carreira como um correspondente estrangeiro.

Durante o serviço militar, ele descobre seu fascínio pelo cinema. Na sua biografia ele fala sobre filmes como *Die Frau meiner Träume* /A Mulher dos Meus Sonhos (D, 1944) de Georg Jacoby e, *Opfergang*/Amar é Perdoar de Veit Harlan (D, 1944). Eckstein desertou nas últimas semanas da guerra e assim evita ser recrutado para a frente.

Depois da guerra, Eckstein estuda teatro, sociologia e psicologia na Universidade de Munique e obteve seu doutorado em 1952 com o trabalho: “Sobre a sociologia da indústria cultural: pré-requisitos, aparência, localização do conceito de indústria cultural de Adorno e de Horkheimer. “

4 - Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0248743/?ref_=fn_al_nm_2. Acesso em: 01 dez. 2019.

5 - Klaus. M. Eckstein. Disponível em: https://www.filmportal.de/person/klaus-m-eckstein_ef548b189bb449b49bd57c583a4de025. Acesso em: 01 dez. 2019

Nesta época Klaus Eckstein deve seu primeiro emprego na indústria cinematográfica a uma coincidência, mas na verdade ao seu bom conhecimento de inglês: quando o diretor de Hollywood Anatole Litvak veio à Alemanha em 1951 para filmar *Decision before Dawn/ Decisão Antes do Amanhecer*, Eckstein está nomeado como o quinto assistente. Ele trabalha como um interpretador pela equipe da produção.

Imediatamente ele começa a trabalhar como segundo e a seguir como o primeiro editor no cinema. Entre seus primeiros sucessos estão: *Die Ratten/Quando o Amor é Pecado* de Robert Siodmak (1955), *Rosen für den Staatsanwalt/Rosas para o Procurador* de Wolfgang Staudtes (1959) e *Schachnovelle/ Até o Último Obstáculo* de Gerd Oswalds (1960). Até 1961 ele edita cerca de 20 filmes.

A segunda carreira

Depois um trabalho em Togo para o documentarista Otto Schulz-Kampfhenkel, Eckstein encontra o jornalista Peter von Zahn, uma figura central da história da televisão de Alemanha Ocidental e da correspondência internacional alemã. Eckstein começa a trabalhar na produtora de von Zahn e entra uma outra carreira na sua vida, a televisão alemã. Junto com o casal jornalista Klaus e Renate Harpprecht, Eckstein produz a série de documentários *Weltenbummler*⁶ nos EUA, desenvolve uma série sobre a música do novo mundo, *Musik der Neuen Welt*, e reportagens da África, incluído o conflito do Katanga no Congo.

No início dos anos 60 uma outra ordem de Peter von Zahn traz Eckstein ao Brasil. Von Zahn estabeleceu uma rede de agências de correspondentes no exterior, que se chamou “os repórteres da rosa dos ventos”, *Reporter der Windrose* (ZAHN von, 1994). Junto com o correspondente estrangeiro na América do Sul, Klaus Vermehren, Eckstein faz o documentário de cinco partes *Gott ist Brasilianer* (Deus e brasileiro) em 1963. Na parte que tem o subtítulo *sie hungern, aber lächeln noch* (Eles passam fome mais ainda sorriem), vemos Klaus Vermehren ao lado de um grupo de Brasileiros que saem do Nordeste (Figura 2.). No seu discurso, Vermehren fala sobre a pobreza no Nordeste e a migração no país.

6 - *Weltenbummler* significa uma pessoa que viaja pelo mundo.



Figura 1: VIDAS SECAS (Nelson Pereira dos Santos, BR 1963). | Fonte: Print screen do autor.



Figura 2: GOTT IST BRASILIANER: SIE HUNGERN, ABER SIE LÄCHELN NOCH. Dífusão, 1 fev. 1963, 8.55 p.m., segundo programa do ARD (Primeira emissora alemã de televisão). | Fonte: Print screen do autor.

Significante na reportagem é como Eckstein e Vermehren combinam os motivos do Cinema Novo com um jornalismo investigativo: temos o motivo de Vidas Secas (Figura 1), uma outra cena de um fazendeiro e seus camponeses lembra de Deus e diabo na Terra do sol (Glauber Rocha, BR 1964) junto com entrevistas p.e. com Celso Furtado. Ainda é necessária uma pesquisa profunda da estética do jornalismo alemão nos anos 1960 na televisão, mas a reportagem indica a que os correspondentes estrangeiros estiveram muito conscientes da estética da nova onda.

Depois de uma outra estada nos EUA, a partir de 1965 Eckstein começou a trabalhar como correspondente estrangeiro no novo estúdio do ZDF (Segunda emissora alemã de televisão), no Rio de Janeiro (NORONHA, 2015, p. 75). Simultaneamente ao seu trabalho como freelance para a televisão alemã, Eckstein começou a estabelecer contatos com cineastas brasileiros.

A amizade mais forte era com Joaquim Pedro de Andrade. Em setembro 1967 Eckstein foi designado a produção do *Macunaíma*. Em sua biografia Eckstein conta que ele também editou nos últimos minutos antes da *première* do filme dois cenas no filme devido à censura do regime militar (ECKSTEIN, 2017, p. 93).

Através de Andrade, Eckstein encontrou outros representantes do Cinema Novo, como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto e Nelson Pereira dos Santos. No Rio de Janeiro, ele rapidamente fica conhecido na cena cinematográfica como “o Eckstein” e torna-se um referente importante para as produções do Cinema Novo, porque Eckstein possuía uma câmera ARRI 35mm, equipamento de som e iluminação. Ele disponibiliza esse equipamento para várias produções. Sua amizade e contatos com diretores brasileiros também lhe dão pequenos papéis em filmes brasileiros.

Em 1967 junto com Joaquim Pedro de Andrade, Eckstein produz para o ZDF um dos primeiros documentários sobre o jovem filme brasileiro, *Improvisiert und zielbewusst* (Improvisado e decidido). No Brasil o documentário é simplesmente conhecido como Cinema Novo. Com o título alemão Eckstein queria visualizar a frase de Glauber Rocha: “Uma câmera na mão é uma ideia na cabeça” (ECKSTEIN, 2015, p. 97).

O filme está exibido no Festival de Cinema de Mannheim em outubro de 1967 e foi o primeiro contato visual do público alemão com o Cinema Novo.

Dois anos antes, em 1963, Eckstein já publicou um artigo sobre o Cinema Novo para um revista política cultural alemão, que era um dos primeiros artigos sobre o Cinema Novo (ECKSTEIN 1965). Em algumas partes o artigo parece como o roteiro para o documentário que ele realizou dois anos depois. Eckstein não se interessa só para os cineastas, mas também para o ambiente onde eles vivem e os detalhes que criam uma ideia para os espectadores alemães sobre como é a vida nos anos 60 no Brasil.

Na sua biografia, ele descreve de forma impressionante seus anos no Brasil, os anos que seguiram o Ato Institucional Nº 5 em 1968, os “anos de chumbo”. Eckstein relatou eventos políticos do Brasil e do continente à televisão alemã, mas o lado cultural sempre faz parte do repertório dele. Reportagens sobre a telenovela *Gabriela* de 1975 e os filmagens do filme *Anchieta José do Brasil* de 1977, mostram que o público alemão era muito bem informado sobre o que estava acontecendo na cultura brasileira de aquela época.

Até os anos 1970 Eckstein continua trabalhando na cinematografia Brasileira, mas os eventos políticos em Chile nos anos 70 fazem Eckstein se tornar exclusivamente um correspondente estrangeiro da televisão. Ele relata sobre o golpe militar no Chile, o retorno de

Perón à Argentina e a ditadura militar lá. Com suas críticas nas reportagens, ele criou um contrapeso ao retrato complacente do governo argentino durante a Copa do Mundo de 1978. Os relatos na sua biografia dão uma ideia de quão explosivo era seu trabalho, e muitas vezes suas reportagens estavam num ambiente de risco de vida.

A terceira carreira

No início dos anos 80, Eckstein volta para a Alemanha como jornalista efetivo e trabalha para o ZDF em Mainz. Ele continua viajando entre Brasil, EUA e Alemanha. Em 1985 sua reportagem sobre um médico brasileiro, o Dr. Edson Queiroz, que opera seus pacientes sem anestesia e como/por um médium, o falecido médico alemão Dr. Fritz, *Ärzte aus dem Jenseits* (Médicos do Além), resulta em um alto índice de audiência de 13% (4.5 milhões) e causa muitos protestos de espectadores alemães.

Após da introdução da televisão privado na Alemanha, as condições de produção das reportagens e os documentários mudaram cambiam e a competência entre os canais há cada vez menos espaços para reportagens de qualidade.

Reportagens sobre o médico brasileiro, ou sobre a dimensão mágica do Brasil, *Umgang mit Geistern. Über Brasiliens magische Dimension* (Lidar com fantasmas. Sobre a dimensão mágica do Brasil) uma reportagem de 1978, mas também reportagens nos EUA sobre a psicologia transpessoal mudam a vida e Eckstein novamente. Após suas duas carreiras no cinema e na televisão, Eckstein agora se volta para a psicologia transpessoal e se dedica à forma terapêutica da respiração holotrópica. Nesta terceira fase de sua vida, Eckstein publica um livro muito considerado sobre o ensino tântrico, a Kundalini (ECKSTEIN, 2008). O livro foi traduzido em várias línguas, em português em 2012 (ECKSTEIN 2012).

Desde 2009 Kiu Eckstein e sua esposa Brasileira moram em Starnberg, perto de Munique. Em 2017 ele independente publicou sua biografia: *Ein Leben...Zwei Welten: Biographische Notizen in Zeiten des Wandels* (Uma vida.....Dois mundos: Notícias biográficas nos tempos de cambio), na qual Eckstein nunca se apresenta como um grande protagonista do Cinema Novo e sempre escreve de uma maneira humilde e tímido. Segundo ele, sempre se sentiu como um *Fremdkörper*, um corpo estranho, entres os cineastas no Rio de Janeiro (ECKSTEIN, 2017, p. 98). No entanto, a sua contribuição para o Cinema Novo está fora de questão.

Referências

ECKSTEIN, K. *Ein Leben...Zwei Welten: Biographische Notizen in Zeiten des Wandels*. Hamburg: tredition GmbH, 2017.

ECKSTEIN, K. *Kundalini. A Kundalini*. O Mestre e o Discípulo. Relato de Uma Busca. Rio de Janeiro: Heresis, 2012.

ECKSTEIN, K. *Kundalini Erfahrungen*. Eine Meister-Schüler-Begegnung. Gräding: Aquamarin Verlag, 2008.

ECKSTEIN, K. "Cinema Novo, Über den jungen brasilianischen Film". *Der Monat*, n. 197, 1965.

FUHRMANN, W. "Kiu Eckstein: Ein Leben: Zwei Welten. Biographische Notizen in Zeiten des Wandels. Hamburg: Verlag tredition GmbH, 2017". *Filmblatt*, Berlin, n. 63, 2018.

NORONHA, J. *Dicionário Jurado de Cinema Brasileiro. Os que vieram de outras terras*. Rio de Janeiro: EMC Edições, 2015.

ZAHN von, P. *Reporter der Windrose: Erinnerungen 1951-1964*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1994.

O Plano Sequência Diegético Utilizado Como Variação Narrativa em Atividade Paranormal

The Diegetic Sequential Plane Used as Narrative Variation in Paranormal Activity

Rodrigo Terplak

(Doutorando - Universidade Anhembi Morumbi - São Paulo)

Resumo: No cinema de ficção, vários recursos utilizados, tanto técnicos, como o uso de câmeras portáteis, quanto dramatúrgicos, como atuação de não atores e improvisação, vêm do documentário. Os filmes realizados ao estilo simulado de *found footage*, ou das “gravações encontradas”, fazem parte desse universo de obras construídas a partir da hibridização das estruturas narrativas e estilísticas do cinema documentário e de ficção. Neste sentido, apresentou-se no encontro da Socine de 2017 uma análise geral da franquia Atividade Paranormal com relação a estilística do falso *found footage* de horror, que apresenta características que imitam uma certa estilística amadora. Propôs-se um estudo da série cinematográfica “Atividade paranormal” (2009-2015), a saber: “Atividade Paranormal” (2009), “Atividade Paranormal 2” (2010), “Atividade Paranormal 3” (2011), “Atividade Paranormal 4” (2012), “Atividade Paranormal: Marcados pelo mal” (2014) e “Atividade Paranormal: Dimensão fantasma” (2015) onde analisou-se os artifícios utilizados na construção dessa série, especialmente a câmera diegética subjetiva, além da variação dos parâmetros estilísticos e narrativos através dos vários tipos de câmeras que foram utilizados durante a franquia, tais como: *daddy-cam*, inclusive com visão noturna; câmeras de sistemas de vigilância; câmera VHS (quando no terceiro episódio é mostrada uma história pregressa em relação aos acontecimentos das partes 1 e 2); câmeras de celulares e computadores; entre outros. O que se pretende no encontro da Socine de 2019 é analisar o plano sequência gerado pelas câmeras diegéticas e as câmeras de segurança. Verificar e diferenciar se são planos sequência ou se são planos logós. Determinar a importância destes planos em um gênero de horror, se corroboram ou prejudicam a narrativa e a estética destas produções. Apesar dos diferentes equipamentos utilizados, quase todos estão sempre em modo subjetivo e plano sequência. Nos enredos de todos esses filmes, uma câmera (ou mais de uma), manuseada por personagens da ficção registra algo incomum, quase sempre de natureza violenta e, em alguns casos, sobrenatural. A partir de autores que escreveram sobre estética, narração fílmica e técnicas de filmagem (AUMONT, 1995; MASCELLI, 2010; WATTS, 1990), sobre o cinema de horror contemporâneo (ROSCOE, 2000; CÂNEPA, 2013) e sobre o próprio fenômeno “Atividade Paranormal” e o uso de câmeras diegéticas (BORDWELL, 2012; CARREIRO, 2013), este trabalho pretende colaborar para o avanço dos estudos sobre gênero cinematográfico, em especial o horror, e sobre questões narrativas e estilísticas em particular.

Palavras-chave: Câmera Diegética; Diegese; *Found Footage*; Plano Sequencia; Efeito Realista.

Abstract: In fiction cinema, various features used, both technical, such as the use of portable cameras, and dramaturgical, such as non-actor acting and improvisation, come from the documentary. Films made in the simulated style of found footage, or “found recordings”, are part of this universe of works built from the hybridization of narrative and stylistic structures of documentary and fiction cinema. In this sense, a general analysis of the Paranormal Activity franchise was presented at the 2018 Socine meeting in relation to the stylistic of false found horror footage, which presents characteristics that mimic a certain amateur stylistic. A study of the film series “Paranormal Activity” (2009-2015) was proposed, namely: “Paranormal Activity” (2009), “Paranormal Activity 2” (2010), “Paranormal Activity 3” (2011), “Paranormal Activity 4 ”(2012),“ Paranormal Activity: Marked by Evil ”(2014) and“ Paranormal Activity: Phantom Dimension ”(2015) where we analyzed the devices used in the construction of this series, especially the subjective diegetic camera, in addition to the variation of the stylistic and narrative parameters through the various types of cameras that were used during the franchise, such as: daddy-cam, including night vision; surveillance system cameras; VHS camera (when, in the third episode, a past history of the events of parts 1 and 2 is shown); cell phone and computer cameras; among others. The purpose of the 2019 Socine meeting is to analyze the sequence plan generated by diegetic cameras and security cameras. Check and differentiate if they are sequence plans or if they are logo plans. Determining the importance of these plans in a horror genre corroborates or undermines the narrative and aesthetics of these productions. Despite the different equipment used, almost all are always in subjective mode and flat sequence. In the plots of all these films, a camera (or more than one) handled by fictional characters records something unusual, often violent in nature and in some cases supernatural. From authors who wrote about aesthetics, film narration and filmmaking techniques (AUMONT, 1995; MASCELLI, 2010; WATTS, 1990), about contemporary horror cinema (ROSCOE, 2000; CÂNEPA, 2013) and about the phenomenon itself “ Paranormal Activity ”and the use of diegetic cameras (BORDWELL, 2012; CARREIRO, 2013), this paper aims to contribute to the advancement of studies on film genre, especially horror, and on narrative and stylistic issues in particular.

Keywords: Diegetic Camera; Diegese; Found Footage; Sequence Plane; Realistic Effect.

“Homem corre pela casa em fuga de mulheres estranhas, supostamente bruxas, que cercam o local. Após deparar-se com a esposa morta, tenta se aproximar da filha Katie, que o ataca. Dennis cai e junto com ele a câmera, que permanece em registro. O plano é fixo, levemente inclinado e apresenta o assassinato do editor de vídeos pela sogra, que leva as netas para o andar superior da casa. Antes de subir, Kristie chama Toby, olhando para o alto. Ouve-se um som diferente, semelhante a um grunhido animal. Em seguida, a imagem sofre interferência, como que pela ação da entidade. ”

O trecho acima descreve o final do filme *Atividade Paranormal 3* (*Paranormal Activity 3*, Ariel Schulman, Gosu Da Silva e Henry Joost, 2011), o que mais chama atenção nesta cena é a narrativa estética utilizada. Um filme totalmente produzido com câmera diegética, na maioria das vezes subjetiva e em plano sequência. Além da excelente qualidade de produção e criatividade, ficaram algumas dúvidas no ar:

- Como isso foi produzido?
- Como as câmeras foram utilizadas nestas cenas?
- Quais as técnicas empregadas na utilização destas câmeras?
- O que levaria um diretor, ou vários diretores, a produzir um filme utilizando esta estética narrativa?

A experiência estética com o cinema de horror é discussão recorrente em textos acadêmicos e está longe de esgotar-se, já que o gênero permanece em transformação. Produções deste estilo, principalmente entre os anos 1990 e 2000, chamam a atenção para um tipo específico de horror: os *found footage films* (filmes de gravações encontradas). As obras são realizadas em parte ou totalmente a partir de falsos registros “amadores” de situações estranhas ou extraordinárias (CARREIRO, 2011). Nos filmes de ficção, recursos como a utilização de câmeras portáteis, atuação de não-atores e improvisação também são técnicas empregadas que vêm do documentário. O *Mockumentary*, por exemplo, conhecido como *Mock Documentary*, é considerado um documentário “falso”, pois tem características documentais e enredos ficcionais. Esses filmes, muitas vezes, simulam ser documentários e geralmente partem da premissa de que as pessoas que captaram as imagens na tela estão mortas ou desaparecidas. Todavia, o conceito foi expandido e engloba uma categoria ampla de produções, como afirma Alexandra Heller-Nicholas: O termo “*horror found footage*” é usado livremente no discurso popular. Em alguns casos, se refere apenas aos filmes que apresentam material que é literalmente encontrado ou descoberto. Ele também pode acomodar o horror filmado com câmera diegética na mão, câmera de segurança, ou ambas. Com a popularização da tecnologia das filmagens, os diretores utilizam-se de determinadas técnicas específicas para realizar produções no estilo de *Atividade Paranormal (Paranormal Activity)*, Oren Peli, 2009). A história é construída pelo ponto de vista documental, onde a vida das pessoas está à mostra, o que provoca no espectador a sensação de acompanhar acontecimentos cotidianos.

Híbrido do cinema de ficção e do documentário, por se apropriar de suas características técnicas de montagem, o *mockumentary* originou o *found footage*, que são filmes construídos através de fitas ou gravações supostamente encontradas. Segundo Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 27), nos filmes de *found footage*, a utilização deliberada do estilo documental confunde a fruição do espectador sobre a intenção do cineasta - e é na interação entre esses dois pilares (estilo e intenção) que se dá a percepção de um filme pelo espectador, no que se refere ao seu discurso ontológico.

De acordo com as produções do cinema *mainstream*, percebeu-se um crescimento do uso de imagens que simulam produções amadoras em vídeos digitais ou falsos documentários, os *found footage*. O aumento não está restrito às obras realizadas nos Estados Unidos, aparecendo ainda em filmes da Europa, Ásia, Oceania e América do Sul. Em tais produções, o aparato se apresenta saliente, o que reitera a necessidade de pesquisas que investiguem a relação espectador / artefatos, sobretudo no âmbito da produção de gênero.

Essas realizações possuem potencial de divulgação diferenciado muito em função do diálogo com outros fenômenos recentes da visualidade contemporânea: reality shows, uso de imagens de dispositivos móveis no jornalismo televisivo e online, divulgação de imagens de câmeras de vigilância à exaustão na mídia tradicional, uso de arquivo e registros amadores pelo documentário.

Um dos principais elementos estéticos que esse tipo de produção possui é a câmera diegética, aparato de captação de imagem e sons dentro da diegese (CARREIRO, 2013), sendo que consideramos, aqui, diegese como “o ambiente autônomo da ficção, o mundo da história que está sendo contada. Diegese é o processo pelo qual o trabalho da narração constrói um enredo que deslança de forma aparentemente automática, como se fosse real, mas numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador” (COSTA, 2005, p.32). Quando esta técnica de gravação foi introduzida, o cinema procurava manter a perfeição da fotografia com o uso da câmera como extensão do corpo, sem a utilização de qualquer tipo de suporte, o que permitia maior mobilidade na captação das cenas. Com o passar dos anos e as mudanças na história do cinema, a câmera na mão e seus defeitos, como a trepidação, foram aceitos e de certa forma despercebidos aos olhos do espectador.

Durante um longo período as cenas eram captadas apenas com a câmera fixa, imóvel. Julgavam ser o ponto de vista do espectador perante uma peça teatral. Em 1896, o cinema ganha movimento com o *travelling* e em 1900 inicia o uso de planos, modificando assim o olhar da mesma cena. Como sugere MARTIN (2005, p.38), “câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama”.

A visão subjetiva, tecnicamente, já tinha sido absorvida e sendo usada antes do uso da câmera na mão. O plano “visto pelos olhos do personagem” ganha muito mais credibilidade e realismo quando associado aos movimentos de corpo do cineasta que está com o equipamento nas mãos. “Isto é um processo através do qual o olho da câmera se identifica com o olho do espectador por intermédio do herói. Mas o realizador não fez mais que sistematizar um efeito” (MARTIN, 2005, p.38).

A agitação da câmera dá o ponto de vista subjetivo dos personagens em movimento. O plano subjetivo também pode ser usado para transmitir a tensão mental de um personagem. O movimento em si tem uma significação dramática juntamente com os efeitos da câmera na mão, como a trepidação. O instrumento deixa de ser testemunha passiva e se torna testemunha ativa e sua intérprete.

Os diretores de filmes desse modo, do gênero horror, empregaram a filmagem, a montagem e a produção amadoras aparentemente feitas pelos próprios personagens para introspectar o público. Assim, aquilo que é mostrado, em teoria, “não possui” a manipulação do diretor e dos produtores, pois estes seriam somente mediadores entre o conteúdo achado e os espectadores. A revelação de quem criou o conteúdo, ou se ele é “realista” ou não, depende somente da escolha dos envolvidos nas filmagens.

A ligação com traços da realidade é percebida ainda no uso de legendas explicativas no começo e final dos filmes, os textos, em geral, introduzem a história, indicam muitas vezes onde se passa a ação, se há alguma investigação sobre o caso, o que aconteceu com as pessoas retratadas na tela. É comum ler que o filme foi montado a partir das gravações deixadas pelos mortos ou desaparecidos, ou de filmagens que estão em posse de autoridades e arquivos de computador ou sites. As legendas servem para dar um valor de ‘verdade’ para além

do que é observado no pretense aspecto de amadorismo das imagens. As informações que o espectador recebe da película relaciona essas produções com a linguagem jornalística, ou melhor, com os documentários produzidos por canais de televisão. É possível argumentar que essa estratégia de engajamento narrativo seja um esforço em atrair o espectador, despertar a curiosidade, uma vez que esses filmes podem encontrar dificuldades narrativas, conforme salienta Carreiro (2013). O uso da câmera diegética impõe limitações, pois se há um personagem que filma o tempo todo, as ações devem transcender em torno deste. Carreiro argumenta que conjugar a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental não é tarefa fácil para o cineasta que se propõe a fazer um filme de horror *found footage* (p. 228). A ubiquidade da câmera como instância narrativa do cinema clássico dá lugar a um olhar, ou olhares, restritos da ação:

[...] quando um personagem de um falso *found footage* começa a correr para fugir de um monstro, fantasma ou psicopata, por exemplo, ele nunca desliga ou abandona o equipamento de filmagem. Continua a fazer o registro. Dessa forma, são os erros técnicos sensíveis ao espectador, na imagem e no som, que garantem a impressão de verossimilhança: a câmera balança, desenquadra a imagem, aponta para lugares sem luz (CARREIRO, 2013, p. 233).

Algumas leituras são registradas como provas de autenticidade aos olhos do espectador ocasionando maior impacto como: erros na captação das cenas, problemas técnicos, imprevistos registrados, aspecto amador, gravação do diálogo no momento da ação, papel ativo da câmera, aproximação do real, falta de enquadramento, instabilidade, registros visuais, cores desbotadas, imagem tremida e movimentos humanos.

As imperfeições da imagem e do som são fundamentais para a manutenção do aspecto documental e amador. Nos filmes assistidos, é recorrente o uso de ruídos, interferências, movimentos bruscos, cortes na imagem e no som, desorientação do público nos momentos de tensão. As personagens em perigo fogem e levam a câmera ligada da forma possível. Na escolha de um ou mais pontos de vista para se contar a história, um aspecto recorrente chama a atenção: o uso da câmera subjetiva como mecanismo para ampliar ou antecipar instantes de horror dos personagens e, conseqüentemente, do público. Como salienta Arlindo Machado, o que vejo no cinema não é apenas o que é dado pelo recorte da câmera: “A minha percepção depende fundamentalmente do que eu adivinho na percepção do outro, do que eu suponho que o outro vê (ou não) e do que eu suponho que o outro sabe (ou não) que eu vejo” (MACHADO, 2007, p. 97). O entrelaçamento do olhar do público com o da personagem na tela cria um processo de identificação, muito em função da sensação de proximidade que tal recurso provoca. Todavia, além do ponto de vista do outro, há na tela o olho da câmera, e este é quase que um elemento à parte nos filmes de horror *found footage*. Identifica-se uma presença maquínica nesse tipo de produção que chegamos a chamar de real do dispositivo, que seria o ‘olho’ da materialidade na tela, ou a simulação deste (ACKER, 2013). Há diversos exemplos em que o sujeito portador da câmera é morto, porém segue com o equipamento ligado, registrando após a morte do olho que antes guiava os enquadramentos. Nesses casos, enxerga-se apenas pelo visor da máquina, que transcende quem a manjava, que ultrapassa até o poder do monstro ou entidade representada na tela.

Conforme Zachary Ingle (2011), a câmera diegética difere da subjetiva, pois no segundo caso o espectador tem o ponto de vista da personagem, no entanto esta não é a operadora do equipamento. No caso da câmera diegética, ela está na narrativa e isso é de conhecimento das personagens. Mesmo assim, é pertinente ponderar que há diferença entre os momentos em que a personagem filma a partir de seu ponto de vista e outros em que usa a câmera como se essa fosse a extensão do olho. Desta forma, podemos dizer que há uma câmera subjetiva diegética nos filmes de horror investigados. Esse olhar expande as potencialidades do horror, mas as respectivas peculiaridades nesse tipo de produção ainda têm sido pouco investigadas. Observar a conexão entre o dispositivo e as formas de ver no cinema estabelece-se como caminho de estudo.

O amadorismo proposital do registro se dá principalmente por três fatores estéticos. Primeiramente, a utilização da câmera na mão nas filmagens, onde por um conhecimento prévio, o espectador sabe que em uma produção profissional normalmente não é utilizada esta técnica. O interessante deste aspecto é que o espectador sempre que vê a câmera em cena está sendo lembrado de que está assistindo a um filme, mas o *found footage* faz o mesmo espectador buscar um simulacro com o cotidiano naquilo que está assistindo. Há ainda a sensação de iluminação natural onde “não há equipamentos sofisticados para iluminar um ambiente”, a produção da iluminação é feita desta forma para que pareça desta maneira. E a trilha sonora, com ruídos e sons ambientes para sua composição, que não são colocados na pós-produção.

As produções *found footage* exacerbam o aparato na narrativa, ou melhor, ele é parte da trama, só que isso não representa uma quebra total de paradigma na tradição do cinema, pois o que é mostrado segue sendo uma escolha imposta ao espectador.

Aa série “Atividade Paranormal”, que se apropria dessas técnicas, com imagens consideradas amadoras (ou caseiras), esses falsos filmes de família colaboram para justificar o uso das câmeras nas histórias, bem como as câmeras de segurança que podem servir para documentar os estranhos acontecimentos nas casas assombradas, como em *Atividade Paranormal (Paranormal Activity, Oren Peli, 2007)*, *Atividade Paranormal 2 (Paranormal Activity 2, Tod Willians, 2010)*, *Atividade Paranormal 3 (Paranormal Activity 3, Ariel Schulman, Gosu Da Silva e Henry Joost, 2011)*, *Atividade Paranormal 4 (Paranormal Activity 4, Ariel Schulman e Henry Joost, 2012)* e *Atividade Paranormal 5 - Dimensão Fantasma (Paranormal Activity 5 - The Ghost Dimension, Gregory Plotkin, 2015)*. As câmeras fixas de vigilância complementam a câmera na mão, elas mostram tudo à sua frente de forma indiscriminada. As ameaças de fora da tela são fundamentais para o filme de terror, e a câmera fixa mantém esse efeito. As câmeras criadas em *Atividade Paranormal* nem sempre são idealmente enquadradas para mostrar tudo, muitas vezes, elas apenas sugerem uma busca dos personagens por presenças fantasmagóricas. A iluminação é sempre produzida como se fosse natural, geralmente produzem-se para que se pareçam com as que estão dispostas no ambiente. Em alguns momentos as imagens são pouco iluminadas, para dar a impressão que os ambientes estão no escuro, porém sempre há um ponto de luz que revela o local para onde a câmera está direcionada.

Pela constante ideia de transmitir o real, esses filmes utilizam uma estética semelhante entre si. Por não haver preocupação com ângulos, enquadramentos, iluminação e trilhas, por serem gravações do cotidiano de famílias que passam por situações estranhas e registram acontecimentos, as imagens são mais amadoras e o posicionamento da câmera é quase sempre o mesmo, a menos quando empregam a técnica de câmera na mão, onde há trepidação. Suas montagens são inusitadas e os cortes secos constroem uma estética de falsos documentários. Por muitas vezes tem *takes* parados criando a transição entre um grande ato e outro.

Com o sucesso de A Bruxa de Blair (*Blair Witch*, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999) o número de falsos documentários de horror cresceu vertiginosamente. Tanto crescimento proporcionou a crítica jornalística dos Estados Unidos nomear esse tipo de produção: *found footage genre*. De modo geral os filmes que se enquadram nesta categoria possuem enredos ficcionais que utilizam procedimentos estilísticos/narrativos oriundos do documentário, tendo como principal missão ludibriar o espectador quanto a veracidade das produções exibidas.

Quando um cineasta se dispõe a realizar um filme de ficção com características de um documentário, tem a possibilidade de produzir algo a baixo custo, pois economizará em equipamentos, não será necessário a utilização de câmeras profissionais e muito menos a utilização de atores conhecidos, por outro lado, ao seguir este caminho o cineasta tem contra si a falta de liberdade narrativa, diferente dos filmes de ficção, e este estreitamento acarretado ao estilo documental torna tudo muito mais difícil. Quando o diretor decide produzir um filme de ficção, se apropriando do estilo do documentário, ele optará por uma difícil decisão, pois não há a possibilidade de transformar um roteiro de ficção em um filme de *found footage*. O desenvolvimento de um *found footage* requer restrições de ordem narrativa e principalmente quanto à representação visual e sonora do espaço físico e geográfico, dos pontos de vista visual e narrativo. A principal característica do *found footage* tem relação direta com o citado conflito entre legibilidade e verossimilhança, consiste na presença da câmera participando de toda a ação dos personagens (câmera diegética), esta câmera tem a função de contar a história ao mesmo tempo que participa da história e imerge o espectador na história, para Bill Nichols:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento, ou engajamento, com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência. (NICHOLS, 2005, p. 150).

Diferentemente das narrativas tradicionais de ficção, onde os personagens não atuam para a câmera e o diretor tem a possibilidade de utilizar diferentes pontos de vista na narrativa, objetivos e subjetivos, a câmera diegética utilizada nos *found footages* é o principal destaque do modo, é esta câmera que de fato transmite o efeito do real, pois é única, e atra-

vés dela observamos o que o personagem esta observando. Na narrativa de ficção clássica, a câmera pode ser posicionada de diversos ângulos, perspectivas e ponto de vista, proporcionando uma imensa gama de planos que quando editados facilita a compreensão do filme pelo espectador. Já as câmeras utilizadas no *found footage* tem um estreitamento narrativo, um restrito número de possibilidades restritas única e exclusivamente por aquela câmera, que geralmente é operada por um personagem, mas, mesmo nos casos em que a câmera funciona sem ser manuseada por alguém, como por exemplo, as câmeras dos sistemas de vigilância, o ângulo de visão e o ponto de vista narrativo não podem ser alterados a cada plano, à livre escolha. É por isso que o sistema plano/contraplano para o registro de diálogos, tão comum na ficção tradicional, não existe, este sistema só poderá existir num filme de *found footage* se houver mais de uma câmera presente na cena. Como visto anteriormente nos filmes de família, a preseça da câmera influencia quem esta sendo filmado, dificultando ainda mais seu trabalho, pois representam versões deles mesmos para a câmera.

O personagem/câmera das produções de *found footage* tem papel de destaque, pois está com a câmera na mão o tempo todo e tem de fazer a câmera funcionar em momentos de tensão extrema, para assim repassar ao espectador todas as informações necessárias da trama, para a compreensão da mesma. Este personagem acumula a função de também contar a história. Em todas as cenas temos a participação deste personagem, tudo acontece ao seu redor ou ele procura situações para que todas as ações sejam mostradas ao espectador, para que este não tenha dúvidas ou questionamentos do que esta acontecendo e consiga acompanhar o enredo. As reações deste personagem/câmera são as de alguém que sofre drásticas consequências ao não fugir do perigo iminente, ele se assusta, foge, corre, tropeça, balança a câmera deixando a imagem tremida, fora de foco, faz movimentos bruscos, falta luz nas imagens, ou seja, todo aquele padrão das estéticas narrativas clássicas de ficção se perdem, fogem do controle, e é essa instabilidade afinal que introduz e garante um registro documental, produzindo o efeito de real que dá a aparência de um documentário ao filme (RAMOS, 2008, p. 25) e ao mesmo tempo é o que dá credibilidade a cena, aproximando ainda mais sua estética da estética de um documentário histórico. Este recurso é utilizado e reutilizado na maioria dos *found footages* de horror, que tem a intenção de reproduzir, através de técnicas específicas de imagem e som destas produções, os padrões estilísticos de um documentário.

Na produção de um documentário, não ficcional, especialmente quando as cenas registradas acontecem ao acaso, ficando impossível sua repetição, não existe a possibilidade de corrigir movimentos de câmera, iluminação insuficiente e outros detalhes técnicos em geral. Como resultado temos imagens de câmera tremida, imagens desfocadas e cenas com muita ou pouca luz.

O recurso que garante a verossimilhança, sem que se perca a qualidade da imagem, é a organização pormenizada *mise-en-scène*, sem deixar transparecer ao espectador esta organização. Assim, quando um personagem de *found footage* corre para fugir de um monstro, fantasma, psicopata ou apenas por medo, por exemplo, ele nunca desliga ou abandona a câmera. O personagem sempre encontra um jeito de continuar gravando,

registrando tudo. Dessa maneira, são os erros técnicos perceptíveis ao espectador na imagem e no som que garantem a impressão de verossimilhança: a câmera balança, perde o enquadramento, mostra lugares escuros. Essas técnicas recorrentes e fundamentais que são utilizadas em um *found footage* jamais seriam aceitas e utilizadas nos filmes de ficção tradicionais. Outro exemplo claro e criativo do uso da estratégia organizacional aparece em *Atividade Paranormal 3*, quando as assombrações começam a chamar a atenção do dono da casa onde se passa a ação, este decide investigar melhor o que está acontecendo, já que possui uma produtora de vídeo (personagens que possuem profissões ligadas ao audiovisual são muito frequentes nesse tipo de filme porque ajudam a justificar para a plateia o uso constante e a operação técnica apropriada de filmadoras), ele decide instalar câmeras em toda a casa. Com a finalidade de monitorar os dois ambientes da sala, o personagem ajusta uma câmera sobre a base de um ventilador, que é mantido girando num eixo de 180 graus durante toda a noite. Esse movimento de câmera mantém o espectador em constante expectativa e tensão, sempre que as imagens geradas por essa câmera aparecem – pois, nunca é possível prever o que acontecerá no instante seguinte, quando a câmera revela uma parte da imagem antes inacessível. Este recurso técnico atinge em cheio o espectador, fazendo gerar o sentimento do horror, fundamental em filmes deste modo, sem que se perca a verossimilhança documental necessária.

Outro padrão recorrente ligado ao princípio da câmera diegética está na aparência amadora de muitas imagens. Quando os personagens dos filmes não têm acesso fácil a equipamentos profissionais de captação de imagens (câmeras digital de alta definição ou de 35mm), muitas vezes registram os acontecimentos através de dispositivos amadores: câmeras de VHS, câmeras de vídeo digital de baixa resolução, câmeras de telefones, câmeras de vigilância e assim por diante. Esses formatos amadores possuem, em muitos casos, textura sem profundidade, falta de definição de contornos e cores gastas. A aparência amadora também reforça, através da instabilidade da tomada, o senso de verossimilhança e o efeito de real (BARTHES, 2004) pretendido pelos cineastas. David Bordwell (2012) observa que a necessidade de evitar a ubiquidade da câmera, tradicional na narrativa de ficção cinematográfica, leva muitos diretores de filmes de *found footage* a transformar equipes de filmagem em protagonistas dos enredos. Esse padrão narrativo serve não apenas para justificar a boa qualidade de imagens e sons, mas também para oferecer uma explicação crível para o fato de os personagens permanecerem registrando os eventos ocorridos na diegese, mesmo quando têm suas próprias vidas ameaçadas.

De modo geral, os filmes de *found footage* compartilham entre si uma série de escolhas estilísticas mais ou menos comuns, relacionadas à *mise-en-scène*: tomadas longas e sem cortes, encenação em profundidade (a ação ocorre predominantemente num eixo perpendicular, e não paralelo, à câmera) e o predomínio de planos gerais, planos sequencia e subjetivos. A predominância de planos gerais induz os filmes a apresentar, como característica associada, um baixo número de *close-ups* de rostos. Os dois padrões visuais advêm de um terceiro: a montagem visual dos filmes de *found footage* tende a ser mais lenta, com planos de duração média mais alta do que em filmes de narrativa tradicional.

Como a maior parte dos filmes possui apenas um aparato registrando a ação dramática, o diretor não pode variar o enquadramento ao longo da cena, procedimento que destruiria a verossimilhança documental. Se o filme é construído com tomadas longas em que a câmera toma parte da ação e não para de mexer, é natural que haja poucos *close-ups*. Bordwell (2012) nota que as conversas entre dois personagens, que na ficção tradicional são filmadas normalmente no clássico sistema plano/contraplano, em filmes de *found footage* são enquadradas quase sempre através de um único plano geral ou médio que reúne os dois personagens com falas. Uma alternativa a essa estratégia consiste em filmar todo o diálogo num plano médio, sem cortes, em que um dos personagens é enquadrado sozinho, da cintura para cima, enquanto o segundo ator permanece fora do quadro.

No que se refere ao uso do som nesses filmes, o princípio da câmera diegética é igualmente decisivo para as escolhas estilísticas efetuadas pelos cineastas. Na maioria dos filmes de *found footage* não existe música extra-diegética, procedimento comum na ficção tradicional que reduz a verossimilhança documental. Além disso, imperfeições oriundas da manipulação apressada na captação do som direto (que, evidentemente, não pode ser sanada como em uma ficção, já que as cenas de um documentário não podem ser repetidas) são muito valorizadas: sinal saturado do microfone, vozes sobrepostas, rangidos, chiados, microfônias, sons de respiração dos atores etc. Um filme de *found footage* precisa ter a aparência de um documentário verdadeiro, a fim de inscrever nos sons e imagens apresentados à plateia o efeito de real (BARTHES, 2004). Esse efeito de real será tão mais forte quanto mais parecida com um documentário verdadeiro for a estilística do filme em questão, porque “o uso de técnicas de documentário acrescenta ao gênero do horror uma aura forte de realidade” (RHODES, 2002).

Os diretores de *found footage* de horror se esforçam para emular as ferramentas de estilo presentes nos documentários observativo e/ou participativos, cuja superfície estilística é mais reconhecível pelos espectadores. Sendo assim, não é de se estranhar que o gênero de horror tenha encontrado ambiente fértil de histórias e produções imagéticas nas mídias audiovisuais. Superfícies esquisitas, fragmentadas constituem algo recorrente, de certo modo até familiar em filmes que simulam imagens videográficas, de câmera de vigilância ou digitais. Tal visualidade é a forma complementar para conteúdos que dialogam com o fantástico, o estranho. Essa familiaridade das imagens aumenta o desconforto diante delas, como destacam Cánepa e Ferraraz (2013), ao analisar os filmes da série Atividade Paranormal a partir do ensaio O Estranho, de Sigmund Freud: “Filmes de horror como Atividade Paranormal parecem oferecer a possibilidade de um realismo maior, no que isso signifique uma aproximação com a experiência cotidiana cada vez mais disseminada das gravações amadoras em ambientes domésticos” (2013, p. 96). Entende-se que o realismo dessas produções é diferenciado, pelo menos do modo como é entendido no cinema.

Podemos, no entanto, destacar algumas características das produções de falso *found footage* como detentoras de possíveis ambiências. Uma delas é a da repetição: imagens, enquadramentos recorrentes. Isso é perceptível, por exemplo, nos filmes da série Atividade

Paranormal, em que planos da câmera de vigilância e de vídeo doméstico aparecem várias vezes do mesmo modo, algo que está relacionado com o fantasmagórico: Se o fantasma é ruptura com o fluxo normal do tempo, ele também pode ser retorno ou repetição.

Bordwell (2012) observa que planos longos e parados são comuns em ‘filmes de festival’, mas que isso acabou incorporado às produções de horror *found footage*: “É claro que planos longos e ‘vazios’ são recrutados pelo motivo convencional de manter o silêncio e de repente quebrá-lo com explosões assombrosas. O gênero, podemos dizer, motiva o estilo.

Pode-se mapear algumas recorrências desses audiovisuais: “plano único aberto, montagem reduzida ao mínimo, câmera parada, em panorâmica ou seguindo a ação e uma temática fortemente calcada no registro das ações do cotidiano. É isso que temos buscado caracterizar como uma estética marcada pelo registro do acontecimento. Muitos dos filmes de horror *found footage* se encaixam nessa descrição proposta. Ao caracterizar o audiovisual de acontecimentos, afirma-se que há uma profusão de formatos para captação e difusão de produtos, no entanto o mesmo movimento não é perceptível no âmbito estético. Ou seja, faz-se pertinente o debate acerca do que há de fato de novo no audiovisual a partir das novas tecnologias. O aspecto imagético pode ser diferente do da película; já a linguagem, nem tanto. Características do cinema moderno, de arte, acabam incorporadas pela produção *mainstream*, fenômeno para o qual Bordwell do mesmo modo atenta. Há nesses filmes quase que uma “visualidade tátil” (HELLER-NICHOLAS, 2014) promovida pelas distorções da imagem feitas em pós-produção. Para buscar o real, a imagem se torna ainda mais irreal. Todavia, o baixo orçamento não é unanimidade no processo. Em outubro de 2015, chegou às salas de cinema Atividade Paranormal: Dimensão Fantasma, filme mais recente da franquia que teve início em 2007. A obra é dirigida Gregory Plotkin e é em 3D, uma aposta que liga o *found footage* com o horror tradicional, o que observamos nas análises. A quantidade de questões que se estabelecem diante das produções recentes do gênero horror é múltipla – abre diversos caminhos de investigação que reafirmam a complexidade desse objeto para a Comunicação e os estudos de cinema. Essas produções são híbridas, uma vez que carregam as marcas de outras visualidades que as atravessam, inclusive dos instrumentos ancestrais ao cinema. De certo modo, elas tencionam o próprio cinema, os aparelhos, o modo como lidamos com eles.

A proposta, à primeira vista, é dar à história um ar de autenticidade. Esse mesmo desejo prevalece ainda mais nos filmes de terror de *found footage*, que utilizam estes artifícios flagrantes para brincar com a possibilidade de que esses acontecimentos estranhos realmente ocorreram, o *found footage* proporciona a imersão do espectador na história. Assim, o dispositivo do olhar aqui é pensado como o comportamento visual e de uso de artefatos tecnológicos que aparece nos filmes e o modo como esse olhar de dentro do filme pode afetar a forma de ver do espectador. Não é como a tecnologia é representada, mas a estratégia dessa e seus respectivos discursos em intentar o apelo sensível do público.

A apresentação amadora das imagens, ao contrário de prejudicar a experiência por suas limitações técnicas como: som pobre, registros visuais sem senso de profundidade e cores desbotadas, reforça a noção de estar assistindo a uma experiência do mundo real, e não a uma encenação artificial recriada a partir de efeitos computadorizados. Não importa que os atores sejam tecnicamente limitados, ou que haja cenas inteiras praticamente desfalcadas do filme. Atividade Paranormal se aferra ao princípio do registro amador de um acontecimento extraordinário, desenvolve a tensão até um nível insuportável e providencia um final devidamente assustador, que cumpre com sua função para os familiarizados com o gênero. O gênero, podemos dizer, motiva o estilo. A manutenção da realidade da câmera, pode assim ampliar o suspense e o medo nesse tipo de filme justamente pela escolha da contiguidade física dos planos. Com menos truques, as manipulações alcançam, em certos casos, maior efetividade nos propósitos da narrativa de horror.

O ato de saber utilizar os diferentes planos e movimentos de câmera e mesclá-los adequadamente requer conhecimento e treinamento das variáveis. Nenhum recurso visual deve ser entendido como gratuito: cada movimento de câmera ou enquadramento terá uma função na narrativa visual. Nas produções da série Atividade Paranormal, os diretores utilizam, além dos movimentos de câmera comuns, principalmente o plano sequência ou câmera corrida. O movimento ocorre quando a gravação da imagem e a narração acontecem ao mesmo tempo, exigindo, dessa maneira, mais reflexo, planejamento e preparo, pois precisa se preocupar com o texto, as imagens e o entrosamento de ambos sem cortes de edição.

A câmera subjetiva diegética e o plano sequência talvez sejam o ápice dessa abordagem no gênero – nada pode ser mais tátil narrativamente falando do que possuir o instrumento de registro em mãos e no olho em planos sem cortes. Esses são aspectos, juntamente com a câmera de vigilância, que mais bem caracteriza esse tipo de produção. Ter o aparelho é ter poder e, mais ainda, saber que isso significa a oportunidade de deixar para a posteridade tudo o que se passa naquele momento.

O poder de tudo gravar traz um paradoxo para o horror *found footage*, pois deter a câmera não garante qualquer possibilidade de sobrevivência. É como se as personagens cinegrafistas desses filmes já soubessem que serão apenas imagens, arquivos, dali por diante. O suposto poder, portanto, é efêmero, fluido, incerto. Isso corrobora a permanente instabilidade do sujeito observador formatado a partir da modernidade, cristalizado após os processos de sujeição dos inúmeros aparelhos pelos quais nosso olhar tem se moldado. Na vigilância ocorre fenômeno parecido, já que se percebe uma crença das personagens na onipresença da máquina em captar o desconhecido. Identifica-se um deslumbramento com o artefato que vê além, o que remete às discussões sobre as conexões das mídias com o sobrenatural. Uma abordagem do *found footage* que aparece em muitos textos consultados é sobre o medo da técnica expresso nas obras, a relação dialética de dependência e temor às máquinas produtoras de imagens. Essa problemática precisa ser relativizada, pois talvez haja muito mais uma fixação pelos artefatos do que o contrário. Tão grande é essa conexão que em vários filmes nem mesmo a iminência da morte impede o registro audiovisual. O medo diante dos aparelhos dá lugar à curiosidade acerca de seus funcionamentos. As manipulações,

explorações de formatos, tipos de imagem são múltiplos no corpus estudado, uma vez que se aponta em certos momentos como as personagens mexem nos equipamentos em busca das melhores imagens. Há sim um fetiche pela técnica para ver de modo tangível, ver de formas diversas e também sentir, um desejo por efeitos de presença. No âmbito da experiência estética, o medo nem sempre é o protagonista – óbvio que esse não é o único objetivo de um filme de horror, mas é um aspecto pelo qual o *found footage* recebe críticas de fãs do gênero. Filmes chatos, cansativos, repetitivos, nos quais não se “vê” nada. Mas talvez não será esse o objetivo fundamental dessas produções? O incômodo, a vertigem, a desorientação, a claustrofobia são deveras recorrentes e colocam o horror em outro nível frutivo, não melhor ou pior, apenas diferente do habitual na grande indústria.

A respeito dos fenômenos estéticos, cabe ressaltar que a reincidência da câmera subjetiva diegética posiciona o gênero em uma situação distinta acerca da experiência do cinema. O horror *found footage* é um fenômeno pós-sala de cinema, ainda que muitas produções circulem em grandes espaços de shopping centers e sejam lançadas em 3D. Para perceber isso, basta considerar que o caso do primeiro grande sucesso foi de um filme que contou com ampla campanha de marketing pela Internet: *A Bruxa de Blair* (1999). Ou seja, ver filmes é cada vez mais uma atividade privada e individual, se está sozinho, do mesmo modo que as personagens que correm pela noite escura com uma câmera na mão. A visualidade dos games, a navegação pelas interfaces computacionais ou dispositivos móveis, deixam marcas nas narrativas com esse estilo. Se ocorre uma variedade de artefatos, do mesmo modo há diversos tipos de imagens, texturas, cores diferentes que até o desenvolvimento do *found footage* não haviam sido exploradas no gênero horror. O caráter experimental dessas visualidades precisa ser considerado e entendido como um tensionamento das experiências estéticas dos espectadores com as obras. As texturas estranhas, as falhas, ruídos, os “erros” dos equipamentos potencializam as experiências a partir de atmosferas, muitas dessas de aparelhos visuais que não são mais consumidos massivamente, com destaque para o VHS. A textura do vídeo está em várias produções e para as gerações mais jovens representa algo diferenciado. Há sim uma presentificação do passado desses artefatos, dos modos como eram usados, um retorno de hábitos que são reconfigurados pelo contexto do horror. Em muitos trechos de filmes, a aparição demoníaca, do fantasma, ser estranho ou assassino em série, se dá justamente nos instantes de falha da imagem. Identificamos aqui uma herança dos usos que se fazia dos artefatos técnicos para a comunicação com o sobrenatural (ANDRIOPOULOS, 2014; SCONCE, 2000) em que o outro mundo se manifestava naquelas operações do mesmo modo estranha dos artefatos. Seria uma ação conjunta da caixa preta dos aparelhos (FLUSSER, 1985) ao ato de se confrontar com o impensável (THACKER, 2011).

Já na conexão olho - câmera podemos apontar que o órgão humano é que se tornou prótese dos aparelhos em um contínuo, profundo, amplo e errante processo de sujeição do olhar que começou muito antes do estabelecimento do cinema. Definir qual artefato influenciou mais a formação do dispositivo do olhar no cinema é impossível, porém podemos identificar que vários instrumentos tiveram seus papéis, funções que estabeleceram nossos modos de ver hoje. Logo, deslumbrar-se com as transformações do digital ou a populariza-

ção dos usos dos equipamentos cada vez mais leves, avançados e baratos é desconhecer os contextos históricos que as possibilitaram. O uso da câmera de vigilância nos filmes mantém um padrão com pequenas variações, geralmente é colocada no alto, enfatizando planos gerais dos ambientes em longos planos sequência. Já no artefato sem olho humano, jogado ou colocado ao chão, percebemos um predomínio do errante, planos fragmentados nos quais a importância do som é expandida para o entendimento do que se passa na narrativa. No primeiro, há a evidência do poder do aparelho que tudo vê e controla; já no segundo há uma incompletude informacional e fruitiva da imagem, uma presença ampla do que falta. O tudo ver e o ver pouco são propósitos de experiências estéticas com o horror, mas ambas ocorrem de formas distintas. Os posicionamentos dos aparelhos sugerem o poder total do olhar, o processo maquínico que tudo vê e controla. O que é sonogado ao espectador, no entanto, pode constituir fator determinante para a tensão, medo, nojo, horror, enfim, experiências estéticas com a narrativa. O horror se concretiza no ver em demasia e no não visto. Algumas das constatações da pesquisa aqui apresentadas mostram que as produções *found footage* podem receber críticas, mas não pela falta de questões que colocam acerca do horror na contemporaneidade e do uso das imagens. Esses filmes talvez não chegam a empreender rupturas, só que mesmo assim desestabilizam concepções já tradicionais sobre a experiência estética com o horror no âmbito da cultura de massa e dos usos imagéticos dentro do cinema comercial. O horror *found footage* não é um modo de produção favorecido somente pelas mudanças técnicas. Há uma ligação narrativa profunda com o advento do slasher no final da década de 1970, em especial na câmera subjetiva/subjetiva diegética e no teor transgressor de alguns filmes. Mesmo assim, encontramos diversas películas conservadoras, conforme Wood (2003), entre elas a franquia de filmes Atividade Paranormal. Dessa forma, podemos perceber que o escopo de produções é variado em propostas e temáticas.

As transições são constantes e isso não desqualifica as inquietações do *found footage*. Mesmo que as obras nesse estilo se tornem raras nada impede que voltem em alguns anos para novos ciclos de produção e reconfigurações dentro do gênero. Entre os vieses de pesquisa, buscou-se o foco no estudo do dispositivo do olhar e algumas potencialidades de experiência estética, as quais foram discutidas ao longo do texto. Os modos de ver no cinema não são transformados por esses filmes de horror, mas eles trazem muitas camadas da formação do nosso olhar ao longo do tempo. Todos os gêneros o fazem? De certa forma sim. O que há de diferente é que o *found footage* faz isso de maneira deliberada, quer pensar as materialidades, o fazer cinema; busca refletir sobre o tempo dessa máquina e fundamentalmente a respeito daquela zona cinza que não conhecemos, não adentramos. Enfim, pensa a experiência do cinema e seus respectivos fantasmas.

Conforme exista a variação do tipo de câmera utilizado, existe também a variação de movimento de câmera, variações temporais, tempo de duração dos planos, planos curtos, planos longos e plano sequência. São variações narrativas estilísticas ligadas a uma questão técnica que estão ligadas a uma questão da diegese. Desta maneira consegue-se recursos para entender como estas variações ajudam a construir o horror no caso específico do *found footage*. Pode-se ainda falar do realismo do horror por conta destas variações

que causam um estilo realista, o que torna a série atrativa para os espectadores, ou seja, o impacto gerado através destas variações de estilo e variações narrativas é o conjunto de elementos que constrói uma macro narrativa de horror pautada por um efeito realista. Esse efeito realista é utilizado para inquietar o espectador em vez de dar sustos frequentes. Neste caso, são elementos diferenciados utilizados na construção do horror. Esse é o efeito realista de um *found footage* de horror baseado nas questões tecnológicas, narrativas e estilísticas. Esse efeito realista é o que garante o sucesso da franquia.

Referências

- ACKER, Ana Maria. *O dispositivo no cinema de horror found footage*. In: XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine, 2014, Palhoça. Anais de textos completos XVII Encontro Socine. São Paulo: Socine, 2014. v. 1. p. 8090.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Outra travessia, n. 5, Florianópolis, segundo semestre de 2005. p. 9 - 16.
- ALTIERI, Adhemar. *Videografia: mitos e fatos*. Revista Imprensa, São Paulo, nº 184, p.16-21, set./out. 2003.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- BATTISTONI Filho, Duílio. *Pequena História Da Arte*. Campinas - SP: Papyrus Editora, 1989. pp. 96
- BAUDRY, Jean-Louis. *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. _____. *O Cinema - ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo*. Campinas: Papyrus, 1997.
- BEAUVAIS, Yann. *Filmes de arquivos*. *Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p.82-92, 01 set. 2004.
- BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus, 2008. _____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- BRAGA, José Luiz. *A prática da pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões*. E-compós, Brasília, v. 14, n. 1, jan. - abr., 2011. p. 1 - 33.
- BRAGANÇA, Klaus'Berg Nippes. *Realidade perturbada - choques corporais, espectros domésticos e a tecnofobia da vigilância no found footage de horror*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2016.
- BRASIL, André; CÁNEPA, Laura Loguércio; FERRARAZ, Rogério et al. *Visualidades Hoje, Fantasmagorias das Imagens Cotidianas*. Salvador: EDUFBA, Compós 2013.

- BROWNE, Nick. *O espectador-no-texto: a retórica de No tempo das diligências*. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema - volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectivas, 1992.
- BUSCOMBE, Edward. *A ideia de gênero no cinema americano*. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema - volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CÁNEPA, Laura. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 498 p. Tese de doutorado (Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008.
- CÁNEPA, Laura; FERRARAZ, Rogério. *Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo*. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). *Visualidades hoje*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.
- CÁNEPA, Laura; CARREIRO, Rodrigo Octávio. *Câmera intra-diegética e maneirismo em obras de George Romero e Brian de Palma*. In: XXIII Encontro Anual da Compós, 2014, Pará. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://compos.org.br/encontro2014/anais/>>. Acesso em março de 2017.
- CAPISTRANO, Tadeu. *Do terror fantasmagórico ao horror visceral: literatura, cinema e sensacionalismo*. In: IX Congresso Internacional da ABRALIC, 2004, Porto Alegre. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/htm/congressos/anaiseventos.htm>>. Acesso em março de 2017.
- CARREIRO, Rodrigo Octávio. *A Câmera diegética: clareza narrativa e legibilidade documental em falsos documentários de horror*. In: XXII Encontro Anual da Compós, 2013, Bahia. Anais eletrônicos. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_2088.pdf>. Acesso em março de 2017. _____. Legibilidade X verossimilhança: o som no falso documentário de horror. In: XV Encontro Internacional da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – SOCINE, 2011, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/anais/2011/interna.asp?cod=103>>. Acesso em março de 2017. _____. A Câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos found footage de horror. *Significação*, v. 40, nº 40, 2013. p. 224 – 244. _____. Imperfeição calculada: [Rec] como paradigma do sound design em falsos documentários de horror. *E-Compós (Brasília)*, v. 17, p. 1-16, 2014. _____. O triunfo do amador: o som em O Massacre da Serra Elétrica. In: XIX Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Anais de Textos completos – São Paulo: Socine, 2016. p. 282 a 288. _____. O Fenômeno do Found Footage de Horror. In: GARCIA, Demian (org.). *Cinemas de Horror*. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016. p. 119 – 124.
- CARROLL, Noël. *A Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- CARROL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema: Vol.II*. São Paulo: Senac, 2005.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p. 337
- CINE CLAQUETE. *Cinema Novo*. Disponível em: <<http://paulo-v.sites.uol.com.br/cinema/cinemanovo.htm>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Antonio Costa: Tradução Nilson Moulin Louzada: revisão técnica Sheila Schvarzman. 3ªed. São Paulo: Globo, 2003.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FELDMAN, Ilana. *O Trabalho do amador*. In: Visualidades hoje. BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Mauricio (Org.). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013. p. 59 – 77. _____. O Apelo realista. Revista Famecos. Porto Alegre, n. 36, agosto de 2008. p. 61 – 68. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416>>.

FELINTO, Erick. *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. _____. He Had no Reflection: vampirismo, percepção e as imagens técnicas. Revista Alceu - v. 10 - n.20 - p. 137-147 - Rio de Janeiro, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Felinto.pdf>. Acesso em março de 2017.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUERRA, Felipe M.. *Montagem, realismo e antropofagia: Eisenstein e Bazin em Canibal Holocausto (1980)*. Disponível em: <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/rumores/article/view-File/7196/6468>>. Acesso em: dez. 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2010.

_____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

HOWELL, Aedalus. *Mock Doc Meets Horror*. Disponível em: <<http://dhowell.com/mock-doc-meets-horror/>>. Acesso em: dez. 2016.

_____. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton Press, 1997.

_____. *Teoría del Cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2013.

LABAKI, Amir (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Arlindo. *O Sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2003.

- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- MOURA, Edgar Peixoto de. *50 anos luz, câmera e ação*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- NAZÁRIO, Luiz. *O Expressionismo e o cinema*. In: GUINSBURG J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- PENAFRIA, Manuela. *Em Busca do Perfeito Realismo*. Publicado em 2005. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf>>. Acesso em: dez. 2016.
- PENKALA, Ana Paula. *Pensando a Estética do Olhar sobre o Real no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1685>>. Acesso em: nov. 2016.
- PLASSE, Marcel. *10 anos depois: o legado da Bruxa de Blair*. Disponível em: <<http://pipoca-moderna.mtv.uol.com.br/?p=10224>>. Acesso em: 01 dez. 2010.
- "Return to Paranormalcy". In *Observation on film art* (website). Publicado em 13 de novembro de 2013. Disponível em <http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>. Acessado em dezembro de 2016.
- PRIMATI, Carlos. *Tempo de Horror: uma introdução ao cinema da morte*. In: GARCIA, Demian (org.). *Cinemas de Horror*. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016.
- RAMOS, Fernão. *Os "quatro cavaleiros do apocalipse" nos estudos de cinema no Brasil*. In: XII Estudos de Cinema e Audiovisual, volume I - SOCINE. CÂNEPA, Laura et al (Org.). São Paulo: Socine, 2011.
- ROSCOE, Jane. *The Blair Witch Project: Mock-documentary goes mainstream*. Disponível em: <<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC43folder/BlairWitch.html>>. Acesso em: dez. 2016.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 2003.
- TERPLAK, Rodrigo. *Familiarizando o Horror: Simulando o Founf Footage em Atividade Paranormal*. São Paulo, 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Mestrado em Comunicação - PPGCOM, Universidade Anhembi Morumbi, 2014.
- XAVIER, Ismail. *Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- WATTS, Harris. *On camera: o curso de produção de filme e vídeo da BBC*. São Paulo, Summus, 1990.
- _____. *Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus, 1999.
- YORKE, Ivor. *Jornalismo diante das câmeras*. São Paulo: Summus, 1998.

Um pensamento fragmentado da margem em *Stuart Hall Project*¹

A fragmented thought of the margin in *Stuart Hall Project*

Reginaldo do Carmo Aguiar²
(Mestrando - Unicamp)

Resumo: O presente trabalho pretendeu analisar em *Stuart Hall Project*, como o diretor John Akomfrah por meio da reanimação dos arquivos em “segunda mão” e em uma estrutura de “contra História” cria um cinema de reinvenção e posituação do negro. Além disso, analisar como o discurso de Stuart Hall é montado como uma voz ou pensamento fragmentado pela combinação singular de matrizes audiovisuais por uma potência das comunidades da margem, cuja referência são os Estudos culturais britânicos

Palavras chave: Inscrição subjetiva, filme-ensaio, contra-história, compilação, discurso pós-colonial.

Abstract: The present work intended to analyze in *Stuart Hall Project*, as the director John Akomfrah through the revival of the “seconde main” archives and in a structure of “contre l’histoire” creates a cinema of reinvention and positivation of the black man. In addition, this work analyze how Stuart Hall’s speech is assembled as a voice or thought fragmented by the singular combination of audiovisual matrices by a power of the marginal communities, whose reference are the Cultural Studies

Keywords: Subjective inscription, essay film, conter history, compilation, post colonial discourse.

A película *Stuart Hall Project* é uma espécie de filme biográfico, poético, cronológico, documental produzido em 2013 por John Akomfrah em formato de ensaio fílmico. Este filme britânico baseia-se quase que completamente em material de arquivo da BBC para fazer um relato experimental sobre o pensamento de Stuart Hall, o fundador dos Estudos culturais britânicos. Os trabalhos de Akomfrah são singulares porque, entre tantas coisas, se afastam do ressentimento e valorizam novas perspectivas e reinvenções positivadas da cultura negra e cria condições para refletir sobre como o passado habita e assombra o presente.

1 - Trabalho apresentado no XXIII Encontro SOCINE na sessão: ST CINEMA NEGRO AFRICANO E DIASPÓRICO - NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES - SESSÃO 4.

2 - Formado em Psicologia pela UFU. Especialista em AC e Neurociência. Fez pesquisas na área de Psicologia Cognitiva na UFU e no laboratório de Neurologia da Unicamp. Trabalha no programa de Multimeios.

Este trabalho tenta responder três questões deste filme: 1) Como a articulação da montagem de arquivos sonoros e visuais opera um pensamento identitário em relação aos principais acontecimentos da segunda metade do século XX?; 2) Como a reanimação de arquivos audiovisuais quebra a retórica professoral dos arquivos de Hall típica do documentário expositivo (Nichols, 2014) para um olhar fragmentado e reflexivo em prol da abertura de sentidos típica do ensaio fílmico?

Este trabalho se propõe a fazer isso através de uma análise do reagenciamento de arquivos audiovisuais que seguem uma estrutura de “contra-análise” (Ferro, 1992) e do agenciamento e uso da compilação para ressignificar, enquanto um cinema de “segunda mão” (Blümlinger, 2013).

A hipótese aqui é que Akomfrah por meio da recombinação de relatos e visibilidades atuaria como uma espécie de historiador dissidente ou complementar da História tradicional. Na verdade, um historiador das imagens de “segunda mão” empenhado em reanimar memórias, mediante operações de montagem por meio de um pensamento ensaístico em prol da comunidade das margens.

Para Ferro (1992), o historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa mistificação, fantasia, distorção dos relatos da história tradicional, em que determinados emissores e fontes são mais valorizados por meio de um princípio ou política hierárquica. Um filme, seja ele qual domínio for, sempre vai além de seu próprio conteúdo, além da realidade representada, mostrando zonas da História até então ocultadas, inapreensíveis, não-visíveis. Uma das soluções para Ferro consiste em valorizar os trabalhos que recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular. Ferro não procura nas imagens apenas para exemplificar, confirmar, desmentir um outro saber, neste caso aquele da tradição escrita. Ele quer considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de buscar outros saberes para melhor compreendê-las. Ele vai além ao dizer que o modelo da História universal – eurocêntrica – foi mais ou menos desconstruído pela falência das ideologias e pelo formidável impulso histórico em curso, devido, entre outras razões, ao renascimento das nações ex-colonizadas (FERRO, 2004).

Segundo Blümlinger (2013), ocorreram experimentações de reemprego de material preexistente na criação cinematográfica, dando a esse espaço de fazer cinema o nome de “cinema de segunda mão”. A ressignificação de um material pode ser vista como uma maneira de renovar a linguagem formal e de conteúdo do cinema, como a autora descreve: “O filme artístico de arquivo, seja na forma do *found footage* vanguardista, seja na remontagem ensaística, tem por objetivo sempre, por meio da repetição, da transformação, da adaptação, da reescritura, do rearranjo e, portanto, em todos os casos, a originalidade de uma visão e de uma escuta inovadoras...” (BLÜMLINGER, 2013, pg.84). Além disso, o procedimento de montagem é a principal ferramenta para que as imagens sejam reprocessadas e ganhem outra dimensão para serem caracterizadas como de “segunda mão”, entendendo assim seu

campo para além do dispositivo cinematográfico tradicional (BLÜMLINGER, 2013). Este tipo de película está relacionado tanto a produções feitas a partir de arquivos já estabelecidos como aquelas que fazem uso efetivamente de material encontrado.

A formulação e aplicação excessiva de um pensamento por montagem depende sobremaneira de um apanágio da modernidade, que envolve, grosso modo: dados históricos, adensamento da modernidade, mundo líquido e o homem moderno. Se a possibilidade de reprodução é criar o novo que emerge do antigo há aqui atravessado a ideia de modernidade (BLÜMLINGER, 2013). Além disso, “as montagens realçam o papel da intertextualidade na história e empurram a questão da representação cultural para um terreno pós-humanista, onde a discursividade dinamiza a narrativa.” (BLÜMLINGER: 2013, 71). Este tipo de montagem cria uma consciência por meio de uma experimentação formal e de conteúdo apta a dramatizar as tensões da experiência diaspórica, das questões étnicas e minoritárias. Deste modo, Akomfrah faz com que seus arquivos não sejam meras fontes materiais ou iconográficas, mas um pensamento mais abstrato, longe do convencional e que se torna um espaço ímpar e inovador para os discursos dos excluídos ou desfavorecidos.

Akomfrah combina e reagenda seu material de arquivo em uma forma meditativa com um pensamento ora objetivo, ora subjetivo, ora poético, ora universal por meio de uma contra-história, que altera as noções hegemônicas da história. Deste modo faz com que seus arquivos não sejam meras fontes materiais ou iconográficas. Akomfrah ao ver as ruínas do passado tenta revelar fatos históricos e as possíveis determinantes disso e cita Stuart Hall para exemplificar, dar evidência, emocionar e persuadir da direção fundamental da igualdade social. Há aqui uma ideia de que o cinema produz uma escrita historiográfica própria (FERRO, 1992). Ao revelar a presença negra neste documentário, por exemplo, expõe rasuras, silenciamentos e omissões da história tradicional, fazendo com que o passado habite o presente. Neste sentido, a inscrição subjetiva de Akomfrah é resultado do manejo e combinação de rastros (imagens e bandas sonoras) da obra documental tendo o pensamento e história de vida de Stuart Hall como linha mestra que cria uma certa consciência. Esta consciência é produzida por meio de uma experimentação formal e de conteúdo apta a dramatizar as tensões da experiência diaspórica, das questões étnicas e minoritárias. Blümlinger (2013) declara que este tipo de apropriação de imagens é como uma remontagem ensaística que pode resultar em um filme ensaio. Além disso, “as montagens realçam o papel da intertextualidade na história e empurram a questão da representação cultural para um terreno pós-humanista, onde a discursividade dinamiza a narrativa.” (BLÜMLINGER: 2013, 71).

Outro ponto a considerar é que ao elucidar novas visibilidades e relatos cria-se um novo sentido do passado que modifica por consequência o tempo presente. Em outros termos, Akomfrah rearranja as imagens do passado em operações de montagem de modo que este deslocamento atualiza o presente. Segundo Sombra (2017) o que está na raiz de todos os trabalhos de Akomfrah é o impulso de dispor do passado para incidir sobre o agora. O que se observa em outras películas de Akomfrah é que ele se tornou notório por visitar obsessivamente o arquivo audiovisual do século XX, processo pelo qual se alimenta de relatos ou visibilidade do passado, em geral, não para restaurar aquilo que foi, mas para olhar sobre

seu próprio tempo de forma singular (MURARI; SOMBRA, 2017). Segundo o diretor, essas práticas serviriam para traçar uma “contra-cartografia [...] um mapa no qual se renavega o presente” (AKOMFRAH, 2015, p. 35).

O filme ensaio, por si, também é considerado um filme da margem. Pois é um tipo de documentário raro por se embasar de um pensamento mais abstrato, longe do convencional e que se tornou um espaço ímpar para os discursos das comunidades minoritárias. Segundo Corrigan (2015) muitos filmes ensaísticos retornam regularmente à experiência do colonial e do pós-colonial para ampliar historicamente estas crises... Além disso, este autor complementa que no ensaio são comuns questionamentos e reformulações do eu que “explicam parcialmente a atração do ensaio para pessoas marginalizadas política, sexual, social e racialmente” (pg.37).

Akomfrah explora a miríade de maneiras que Hall influenciou a compreensão das construções da identidade negra britânica na segunda metade do século 20 a partir do rádio e da televisão britânicas por mais de 50 anos explorando como a mudança social fez sentido sobre “quem sou”, “o que tenho direito” e o que “a sociedade disponibiliza para mim”. Neste sentido, há neste filme o reemprego de materiais de arquivo (depoimentos, ruídos, imagens históricas, fotografias de família, paisagens caribenhas e britânicas, áudios, músicas de Miles Davis, documentários...) como estratégia composicional de um ensaio fílmico. Na verdade, o resultado desta soma combinada é um pensamento ensaístico sobre as teses teóricas de Stuart Hall. O eu, neste caso, torna-se fragmentado ao dialogar com o espaço público (CORRIGAN, 2015). Isto porque no ensaístico é muito comum um tipo de fragmentação que perturba de forma dramática a subjetividade e a representação.

Segundo Corrigan (2015), a história do ensaio oferece uma longa lista de exemplos de uma voz e de uma visão pessoais, subjetivas ou performativas como característica definitiva do ensaístico. Além disso, a expressão ensaística “exige a perda do eu e o repensar e refazer do eu” (pg. 21). No tempo de 07:05 até 10:25 marcado pelo subtítulo “Da colônia para a pós-colônia” há imagens do caribe do passado distante e próximo; imagens fotográficas de Hall e de sua família; imagens de meios de transporte (transatlântico, trens e automóveis...), imagens filmadas da Jamaica por onde viveu permeado pela música “A night in Tunisia”, de 1948, de Miles Davis ao fundo e a voz off de Hall. Toda a montagem destes arquivos produz um pensamento ético, emocional, identitário e universal. Segundo Corrigan (pg. 19) “o ensaístico estende-se e equilibra-se entre a representação abstraída e exagerada do eu (na linguagem e na imagem) e um mundo experiencial encontrado e adquirido por meio do discurso do pensar em voz alta.” A voz off aqui tem função de pensamento em voz alta:

“O Caribe é prova para mim sobre esta questão de identidade. Todo mundo que está aqui chegou de outro lugar. Assim, todos somos híbridos. Sou parte escocês, parte africano e parte judaico-português. Me sinto um arquetípico. Um homem do século XXI. Cada vez mais as identidades sociais e culturais das pessoas serão uma grande hibridez completa. E o caribe é o lar da hibridez (...) Vivi através da mais exclusiva classe e casta do mundo. Era três tons mais escuro que minha família. E é o primeiro feito social que sabia próximo de

mim mesmo. Estava fugindo de tudo isto, ao largo de toda a minha existência antes de vir a Inglaterra. Cheguei a Inglaterra com enormes sentimentos positivos. Mas logo você descobre algo muito diferente. (Hall ri para si mesmo nesta última frase).

Está casa é onde nasceu meu pai. Nossa família era parte inglesa, parte africana e parte judaico portuguesa. Incluso, alguns dizem, que também um pouco do leste da Índia. Minha tia Jerry era professora... Voltei ao Caribe porque creio que é uma espécie de meio de prova de si ... Não posso voltar a uma só origem. Tenho que voltar a cinco, e creio que cada vez mais, que está é uma experiência mundial. E senti esta tensão ao largo da minha vida entre o que eu pensava que era, um jovem brilhante jamaicano e a rejeição de minha família de viver neste Mundo. Na Jamaica, a pergunta de que tom de peles era exatamente, na Jamaica colonial, essa era a pergunta mais importante, porque podia ler a sua classe social, educação e status, através disso. Eu era consciente de tudo isso desde o princípio.”

O pensamento em voz alta de Hall somada as mais diversas imagens descreve uma consciência de reflexão e decifração percorrendo o hibridismo no Caribe, a falácia de origens raciais e étnicas fixas e puras, questões identitárias de sua família na Jamaica, sua dificuldade ao chegar a Inglaterra por ser negro, a questão dos deslocamentos e identidades... Em outros termos, este pensamento revela-se um “sabe tudo” e explicita com fundamentação a ordem do Mundo colocando o Estado contra os oprimidos e os infinitos deslocamentos que contrariam a ideia falsa de identidade pura ou homogênea. Neste caso esta consciência criada por Akomfrah extrapola a vida pessoal de Hall até o universal. Corrigan (2015: 33) certamente propõe a formulação do filme-ensaio como “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador”. Neste caso, Akomfrah enquanto ensaísta comunga de uma mesma inquietação pessoal de Hall e usa isso para refletir sobre uma questão que o conecta ao mundo social, a arena pública, tendo o filme e o seu discurso como resultado. Trata-se, sobretudo, de uma escrita cinematográfica feita enquanto se pensa. Por fim, o encontro entre um eu aberto, fragmentado, proteico e a experiência social produzindo um pensamento ensaístico (CORRIGAN, 2015).

O cinema negro tem como objetivo principal enfrentar o apagamento da cultura negra. Todavia não é somente com um cinema de oposição e vitimização, mas com uma obra de reinvenção e positivação como ocorre nos trabalhos de Akomfrah. Este tem dedicado filmes, vídeos e instalações que por meio da reanimação dos arquivos em “segunda mão” constroem relatos ou visibilidades que extrapolam a experiência do negro e das minorias sociais. Em *Stuart Hall Project*, o diretor consegue revelar por meio de uma estrutura de contra-história de Marc Ferro embasada pelas teorias de Hall a importância de lutar por um Mundo mais justo, onde as distintas identidades sejam respeitadas. O discurso de Hall é montado como uma voz ou pensamento fragmentado, ora objetivo, ora subjetivo e ora abstrato universal pela combinação singular de matrizes audiovisuais por uma potência das comunidades da margem, cuja referência são os Estudos culturais britânicos.

Referências

- AKOMFRAH, J. Memory and the morphologies of difference. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (Orgs.). *Politics of memory*. Berlin: Archive Books, 2015.
- BLÜMLINGER, C. *Cinéma de seconde main*: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias. Paris: Klincksieck, 2013.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio* – Desde Montaigne e depois de Marker. Campinas: Papirus, 2015.
- FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.
- FERRO, M. "O conhecimento histórico, os filmes, as mídias." *O Olho da História*: São Paulo, v.1 n.6, julho, 2004.
- MURARI, L.; SOMBRA, R. (orgs). *O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Papirus: Campinas, 2014.
- SOMBRA, R. O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica. "*Significação*". São Paulo, v. 44, n. 47. jan-jun. 2017.

A hand holding a red pen is positioned at the top of the page, appearing to be about to write on a document. The document has a grid pattern, and the background is a light, textured surface. The text is centered on the page.

**ANAIS DE TEXTOS COMPLETOS
DO XXIII ENCONTRO SOCINE**

2019

**Uma publicação da SOCINE - Sociedade Brasileira
de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE**